

El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en *Gritos de muerte y libertad*

Space in television historical fiction: the nation seen through the past in Gritos de muerte y libertad

Adrien Charlois-Allende

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México
adriencharlois@hotmail.com

Resumen

Este trabajo propone analizar y describir tres formas particulares de construcción del espacio nacional en la miniserie histórica mexicana *Gritos de muerte y libertad*. Bajo el pretexto de conmemorar los 200 años de la independencia mexicana en 2010, Televisa apostó por construir una narrativa sobre los héroes nacionales que participaron en la Guerra de Independencia. Esta perspectiva historiográfica sobre el nacimiento de la nación en la producción reveló formas de articular personajes con el tiempo y el espacio. Recursos visuales y auditivos, permitieron armar una geografía de lo nacional, así como distintas metáforas donde se engranan el momento histórico con el espacio de su representación. Desde la comprensión del espacio como una construcción narrativa, el trabajo describe tres formas espaciales en la miniserie: el espacio de lo nacional, el espacio privado como reflejo de la nación y el espacio como escenario de heroicidad.

Palabras clave

Espacio, ficción, televisión, historiografía, nación.

Abstract

This work proposes to analyze and describe three particular forms of construction of the national space in the Mexican historical miniseries *Gritos de muerte y libertad*. Under the pretext of commemorating 200 years of Mexican independence in 2010, Televisa opted to build a narrative about the national heroes who participated in the War of Independence. On this historiographical perspective on the birth of the nation, the production revealed ways of articulating the person within time and space. Visual and auditory resources allowed assembling a cartography of the national, as well as different metaphors in which the historical moment is linked with the space of its representation. Understanding space as a narrative construction, the work describes three spatial forms in the miniseries: the space of the national, the private space as a reflection of the nation and space as a scenario of heroism.

Keywords

Space, fiction, television, historiography, nation.

1. Introducción

La categoría de espacio es uno de los ejes centrales para el quehacer historiográfico. Es coordenada de orientación en el discurso sobre el pasado, a la vez que una carga normativa en relación con la identidad de quienes la enuncian y resignifican constantemente. Por tanto es esencial analizar su conformación a través de la representación historiográfica, entendiendo ésta como toda construcción sobre el pasado hecha en un presente específico, independientemente del formato. En estos discursos, en donde el pasado se vuelve origen, el espacio como categoría adquiere su mayor dimensión. La relación entre el espacio narrado y la conformación de una comunidad imaginada (Anderson, 1993) es central para que las sociedades puedan pensarse como poseedoras y parte constituyente de un pedazo de mundo.

El texto propuesto aquí analiza la conformación del espacio a través de un discurso histórico en la ficción televisiva mexicana. Los medios de comunicación que establecen una propuesta de sentido en torno al pasado, están planteando un discurso de carácter histórico, susceptible a un análisis que parta de comprender el presente de su enunciación, así como las tradiciones historiográficas de las que abrevia. Por ello se toma como caso la serie televisiva conmemorativa de los 200 años de la independencia mexicana, *Gritos de muerte y libertad* (Suárez & Tort, 2010), a través de la cual se presentan tres tipos de construcción espacial, ligados a una lógica narrativa articulada a través del héroe nacional.

Gritos de muerte y libertad fue la producción con la cual Televisa buscó sumarse a los festejos del bicentenario de la independencia mexicana. La televisora privada y comercial que operó como un monopolio desde 1955 hasta 1993, decidió realizar una miniserie de trece capítulos cuyo centro narrativo es alguno de los héroes nacionales. Ellos fueron los elementos a través de cuya participación en la guerra se tramó una versión del pasado que abarca el periodo de 1808 a 1823, desde una lógica comercial con pretensiones conmemorativas. Debido a ello, la televisora puso sobre la mesa un discurso historiográfico

pensado desde el individuo como motor del proceso histórico.

Para este trabajo se analizaron los trece capítulos de la serie en busca de momentos en los que el espacio operara en función de la lógica narrativa del individuo. Fue así que se detectaron tres categorías: el espacio nacional posible, el espacio doméstico como espejo de la nación y el espacio como condición narrativa de la heroicidad, de las cuales se hace una descripción desde casos específicos.

2. Marco teórico-metodológico

Las discusiones sobre las relaciones entre los medios audiovisuales y la historia son tan longevas como el surgimiento del cine. El debate ha seguido un camino más o menos conocido (Kracauer, 2004; Ferro, 1968; Sorlin, 1980, entre otros). Con ello, se ha ido perfilando un campo de investigación relativamente coherente, sobre el cual se han elaborado un sinnúmero de trabajos empíricos que muestran la complejidad del fenómeno. Pero fue el trabajo de Robert Rosenstone (1988; 1995; 2006) el que mayor impulso dio al debate, al equiparar el trabajo de los historiadores profesionales con el que cualquier realizador tenía que hacer para llevar el pasado a la pantalla grande. Rosenstone propuso que ambas formas de contar el pasado “refieren a eventos reales, momentos y movimientos del pasado y, de la misma manera, ambas forman parte de lo irreal y lo ficcional, ya que están hechas de conjuntos de convenciones que se han desarrollado para hablar sobre de dónde venimos los humanos” (2006: 2). Sin embargo, para analizar la historia en el audiovisual, había que comprender que el lenguaje fílmico condensa procesos y personajes en sujetos arquetípicos; que los filmes desplazan eventos de un marco temporal a otro en orden de cargarlos de significado; que el cine altera los sucesos reales y que la forma de contar privilegiada, en donde se condensan los elementos anteriores es el drama, o melodrama (Rosenstone, 2006: 8). De esta tradición se alimentaron autores como Marcia Landy (2001) o Marnie Hughes-Warrington (2007),

quienes cuestionaron un enfoque exclusivamente basado en el contenido y los discursos para -desde el aporte de los estudios de comunicación- dar cierto peso a la contextualización de los consumos, las dimensiones industriales, la relación entre historia narrada y tecnología de producción, etcétera.

No fue sino hasta finales del siglo XX y principios del XXI que la academia comenzó a pensar en la televisión como espacio de representación del pasado posible. El trabajo de Bell y Gray (2010) y las propuestas de Edgerton y Rollins (2001), abrieron un lugar a la televisión. Esta preocupación tuvo que ver con el incremento sustancial de producciones de ficción histórica para la pantalla chica, lo cual llevaba a pensar que la televisión se había convertido en el mayor generador de representaciones históricas en la actualidad. Para Edgerton y Rollins (2001), había entonces que considerar las condiciones del medio, la capacidad para generar pasados utilizables, así como dos categorías esenciales que, en cierta manera, ya estaban presentes en los planteamientos de Rosenstone: la preferencia por representaciones personalistas y el sentido de inmediatez que provoca la ruptura temporal entre tiempo narrado y horizonte de enunciación. Además, habría que apelar a categorías como identidad, nación o memoria para el análisis (Sobchack, 1996).

El rol de la televisión planteado por Edgerton es complementado por Neiger, Meyers y Zandberg (2011) quienes, desde los estudios de memoria, reafirmaron la condición de agentes en la construcción del pasado de los medios masivos, los cuales tenían un rol dominante en la selección y olvido de procesos y personajes históricos, en su tramado y en un sentido sobre el origen que se proponía desde contextos políticos y culturales específicos. Pensada así la televisión se convirtió en una plataforma dominante de disputa sobre el pasado.

En México esta revisión se dio a partir de dos trabajos. En primer lugar, el de Mendiola y Zermeno (1995), quienes desde la historiografía se propusieron revisar la telenovela *El Vuelo del Águila* (Televisa, 1994) y su rol como gene-

rador de un tipo de identidad. El segundo fue el de Rodríguez (2004), quien por primera vez propuso una categorización de las telenovelas históricas en dos modelos narrativos que reiteraban los momentos principales de la historiografía nacionalista mexicana. Esta tradición fue continuada en México por Dorcé (2014), quien analizó la influencia del melodrama en el tipo de representaciones de la telenovela histórica, trabajo que, junto al de Charlois (2010), fueron los primeros en poner al centro la condición narrativa de la historia, para analizar las realidades construidas por la telenovela. Finalmente, es importante mencionar el aporte al campo que significó el número 31 de la revista mexicana *Comunicación y Sociedad*, la cual puso a debate las permanentes relaciones entre medios de comunicación y la constitución de memoria cultural.

Reconociendo esta trayectoria, es que el presente trabajo busca regresar a la historia contada por la televisión, en un intento de continuar el análisis a través de una categoría central en la historiografía, el espacio. Para ello, se retomó la idea de Henri Lefebvre (1991), quien se centró en el espacio como categoría histórica. En su obra plantea extensamente la necesidad de entender que el espacio no puede ser pensado como algo dado, sino que en términos de su uso, su representación y de las asociaciones de sentido que se elaboran en torno a él, es eminentemente dinámico e histórico. Argumentó que el espacio es una construcción social y que, por lo tanto, su representación implica una infinidad de elementos contextuales existentes en el momento mismo de su enunciación. Por lo mismo, resultó evidente que había que poner atención en los sentidos construidos en torno a él, y las formas en que se traducían en un tipo específico de representación. Para analizarlo hubo entonces que entender que el espacio era estructurado en términos retóricos y culturales, a través de una serie de ideas metafóricas, símbolos cargados de sentido, situados al interior de discursos (Stock, 2015).

El acto de construir el espacio entonces quedó vinculado a su nombramiento, a una geografía específica y a una identidad comunal nacional.

Con ello nos referimos al hecho de que su denominación establece una la relación de los sujetos con la geografía que habitan y que, en cierta manera, forma parte de su carácter identitario. El procedimiento constituye un acto social que, si se relaciona con una perspectiva de pasado, podría ser pensado como un acto de memoria, en el cual existe un vínculo entre los sujetos, su origen y el espacio nombrado. De ahí la importancia de concebirlo así en el análisis historiográfico, ya que narrar y representar el espacio enclava en la memoria de la comunidad un tipo de geografía específica que norma el actuar en el presente. En el caso específico de la historiografía, las narrativas de todo suceso son en realidad un rejuego entre tiempo, espacio y acción. Por lo mismo, los relatos históricos están siempre anclados en un lugar narrado, el cual opera como coordenada de sentido respecto a lo que los humanos hacen en él en un momento dado.

Las ficciones históricas televisadas no hacen sino replicar ese engranaje esencial. La búsqueda de veracidad en el relato hace necesaria la situación espacial. No es gratuito, en ese sentido, que las telenovelas históricas fueran las primeras en México en las que el espacio tuviera una presencia central, las primeras en situar la narrativa en un espacio específico e inconfundible, ya que no podían evitar narrativamente la coordenada espacio-temporal, y su relación con el sentido histórico. En ellas el espacio es la construcción del escenario en donde la expresión de las características de la nación se hacen viables. Constituyeron un lugar nacional, vinculado a procesos históricos relevantes para el desarrollo del proyecto político liberal, lo cual vinculó la geografía mexicana a sentidos específicos sobre el deber ser nacional.

Si retomamos la idea de Edgerton sobre el poder historiográfico de la televisión, resulta prudente reconocer su poder para establecer espacios nacionales que se articulan en torno al recuerdo de procesos específicos. Si entendemos el espacio como una construcción social, anclada en las formas culturales de sentido, la televisión toma especial relevancia como meta-narradora de pasados imaginados a partir no sólo de los intereses de la industria, sino de las

relaciones que establece la producción con géneros narrativos y con matrices de sentido previas, tales como el melodrama o la historiografía nacional.

En este texto se apela al ejemplo que deja la ficción televisiva de corte historiográfico, término con el que nos referimos a cualquier producción que tenga como propósito central narrar hechos históricos, tales como las telenovelas o las miniseries históricas para el caso mexicano. En particular se tomó el caso de la miniserie *Gritos de muerte y libertad*, producida por Televisa en 2010 para festejar el bicentenario de la guerra de independencia en México.

2.1. De dónde viene la ficción histórica mexicana y cómo abordar el caso

En México existe una larga tradición en la producción de ficciones históricas televisivas. La industria creó, mantuvo y evolucionó sus propios formatos para tramar historias para las grandes audiencias. Desde el primer intento durante 1962-63, en el que Ernesto Alonso produjo la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta 1996, en que el mismo productor realizó *La antorcha encendida*, con la cual la cadena Televisa generó un modelo de narrar el pasado en el formato melodramático.

De la mano de un productor, y con el apoyo del Gobierno Federal, la televisora privada estableció un panorama del pasado que se movía por los hitos esenciales de la historiografía nacionalista: la guerra de independencia, las guerras de Reforma y la Revolución Mexicana. Televisa se adscribió a una versión del pasado común que formaba parte de la conceptualización del tiempo-espacio del proyecto liberal mexicano, sin complejidades, lineal y ligado a la representación heroica de la historia oficial.

El modelo demostró ser efectivo para atraer audiencias y para generar recursos, no sólo por su propio éxito, sino por las inversiones del gobierno que facilitaban complejizar un formato –la telenovela– caracterizado por su poca vinculación con el tiempo y el espacio de su producción,

esencialista, melodramático y maniqueo. La telenovela histórica pudo desligarse del modelo tradicional de telenovela, que evitaba todo vínculo con la realidad, para establecer transcurso temporales y contextos espaciales específicos, todos ellos extraídos de la historiografía oficial. Fue la primera en televisión en crear espacios nacionales vinculados con el pasado, pero también con la propia intimidad de los personajes, reales o ficticios. Comenzó a nombrar el tiempo-espacio de los sucesos relatados, eliminando la posibilidad de ser concebidos como productos de exportación.

Para fines del siglo XX, el formato iba en declive. No soportó las transformaciones de la industria televisiva, las crisis financieras de Televisa y las muertes de Ernesto Alonso (único productor del formato) y de Emilio Azcárraga Milmo, dueño de la televisora -que siempre se asumió nacionalista- y vinculado estrechamente al partido político hegemónico, que para el 2000 perdió la presidencia por primera vez en sesenta años. El panorama político cambiaba, los gustos de las audiencias también, y las crisis obligaban a no desperdiciar recursos en telenovelas que costaban más que una telenovela tradicional.

No fue sino hasta quince años después de la última telenovela histórica, que la televisora dominante volvió a relatar el pasado con el pretexto de sumarse a las celebraciones del bicentenario de la independencia. La televisora decidió romper con el viejo modelo y atraer otro tipo de audiencias a través de una miniserie. Este cambio surgió del área de noticieros de Televisa, de la mano de su Director General Leopoldo Gómez.

La idea original fue producir cápsulas históricas dirigidas por la cineasta Máfer Suárez, quien ya tenía experiencia en televisión produciendo la versión mexicana de la argentina *Mujeres asesinas* (Televisa, 2008). Sin embargo, la búsqueda de mayores niveles de audiencia los llevó a plantear el formato de miniserie como una nueva posibilidad de contar el pasado, más corta, con mayor calidad visual y con guiones más complejos. Así surgió la idea de *Gritos de muerte y libertad*, para la cual contrataron dos directores (además de Suárez, a Gerardo Tort), guionistas

con experiencia previa en cine y series (Caitilin María Irwin, Carlos Pascual, Luis Mario Moncada), asesores históricos (Úrsula Camba Ludlow), ambientadores provenientes del teatro (Paula Arroio), etcétera. Se convocó a importantes historiadores profesionales para constituir un primer círculo de asesores que estableciera los hechos y personajes importantes que debían ser narrados.¹

Se buscó complejizar la narrativa, establecer personajes "de carne y hueso"² para contar historias más humanas y establecer una secuencia de sucesos "indispensables para armar el discurso histórico, visual, dependiendo de la línea editorial que marque la empresa, en este caso, Televisa"³. Sin embargo, a pesar de la pretensión de solidez historiográfica, la propia directora reconocía que tampoco se podía perder de vista "la importancia que la historia y los mitos oficiales han tenido en el imaginario colectivo".⁴

El resultado fue una miniserie, de tipo unitario, de trece capítulos autoconclusivos de 22 minutos, centrados en un personaje o un hecho particular del momento histórico. *Gritos de muerte y libertad* narró el levantamiento de 1808 en la Ciudad de México, la conspiración de Querétaro (1810), el Grito de Dolores (1810), la Toma de Guanajuato (1810), la batalla del Monte de las Cruces en 1810, el fusilamiento de Hidalgo (1811), el sitio de Cuautla (1812), el fusilamiento de Morelos en 1815, la vida de Leona Vicario, la rebelión de Vicente Guerrero (1816-1821), su alianza con Agustín de Iturbide (1821), el movimiento de Guadalupe Victoria (1815-1821) y el nacimiento de la Primera República (1823). Se apegó a una lógica historiográfica que el Estado mexicano sustentó como oficial, la cual evitaba todo conflicto en la comprensión del suceso, visto como origen del proceso de construcción de la nación liberal.

Cada episodio se centró en un tema y un personaje particular. Sin embargo, el uso de prólogos y epílogos escritos ayudaban a contextualizar lo narrado con la secuencia total y a establecer vínculos con el tiempo/espacio de la historiografía sobre el tema. El uso de intertextos y marcadores temporales también ayudó a situar

al espectador en la narrativa fracturada, lo cual estableció una geografía y una temporalidad imaginarias que recomponían el espacio/tiempo nacional a través de su relación con los héroes o con el proceso. Esta elección obligó a que la intimidad del personaje tuviera un rol central en el relato. La geografía nacional se recompuso en un engranaje entre espacios públicos conocidos y oficiales y espacios privados, en los que otros elementos narrativos podían estar incluidos.

El análisis propuesto aquí considera a la acción narrada como el principal constructor de la categoría espacial del pasado a través de tres dimensiones detectadas: el espacio nacional posible a través de marcadores espacio-temporales escritos, el espacio doméstico de Josefa Ortiz de Domínguez como espejo de la nación y, finalmente, el espacio como condición narrativa de la heroicidad. El espacio se entiende no sólo en términos de escenario, sino como lugar condicionado por la existencia narrativa de los héroes que operan como centro de la trama. De ello deriva su triple existencia: como lugar de procesos considerados nacionales, como relación entre representación del héroe y de la nación y, finalmente, como sustento a la calidad de héroe del individuo.

Para llegar a esta categorización, se trabajó primero en el análisis historiográfico de la miniserie. Para ello se contrastó el discurso con fuentes clásicas de la historiografía mexicana, pensadas en tres grandes categorías esquemáticas: historiografía liberal, conservadora y trabajos académicos de análisis historiográfico. Este trabajo quedó plasmado como parte de un ejercicio de tesis doctoral (Charlois, 2017), que permitió ver la forma en que la serie hizo un uso selectivo de fuentes que permitió centrar la narrativa en héroes y momentos específicos, que anclaron el sentido sobre el pasado en los conflictos internos propios de los personajes.

Derivado de este análisis, se intuyó que el espacio jugaba un rol central en establecer una relación entre el tiempo del proceso histórico y la condición de heroicidad en la miniserie. Por ello, se tomaron aquí dos ejemplos puntuales con el capítulo 2, "Las conspiraciones de Jose-

fa", y el capítulo 7, "El triunfo del temple". En ambos se analizó la relación del espacio con el personaje central en dos ejes: la metáfora evidente de la relación entre la intimidad del hogar de Josefa Ortiz con un proyecto de nación criolla, y el uso de un espacio geográfico – Cuautla – para magnificar las hazañas militares de José María Morelos. Antes de ello, se hizo un recorrido por los trece capítulos de la miniserie, para revisar la constitución, a través de los marcadores espacio-temporales, de una cartografía de la guerra, vinculada con el accionar del héroe, que construye un espacio en donde el origen nacional tiene lugar. En este ejercicio, se tomaron en cuenta los diálogos de la trama, la presentación visual del espacio y los intertítulos, como evidencia empírica de la existencia de tres formas de representar el espacio en la ficción histórica televisiva.

3. El pasado narrado en televisión: la constitución del espacio de la nación mexicana

Es a partir de esta reflexión que parece pertinente regresar al espacio construido en la ficción histórica televisada. *Gritos de muerte y libertad* funciona como un buen ejemplo para pensar el uso que los medios audiovisuales hacen de la espacialidad con el fin de narrar el pasado nacional. La propuesta en este texto es ejemplificar la lógica de construcción del espacio a través de tres casos planteados más arriba.

3.1. El espacio de la nación

En el caso de la miniserie, el recurso narrativo más evidente para constituir un espacio de acción son los marcadores espacio-temporales. Los directores marcaron los cambios de escena importantes con marcadores que hacían evidente el lugar y el tiempo en el que ocurría lo narrado. Podemos observar numerosos ejemplos en los que tiempo y espacio hacían comprensible la narrativa al situar la acción. Por ejemplo, en la figura 1, el marcador "Cercanías de Teleoloapan, sur del virreinato 1821"

informa que lo narrado no ocurre en un espacio vago, sino en un lugar específico del actual Estado de Guerrero, donde se libraron las luchas más largas de la independencia, en un tiempo en el que estaba a punto de terminar la guerra (1821). Con ello, la producción de la serie situó el proceso en una geografía específica.

Figura 1: Capítulo "La patria es primero".



Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

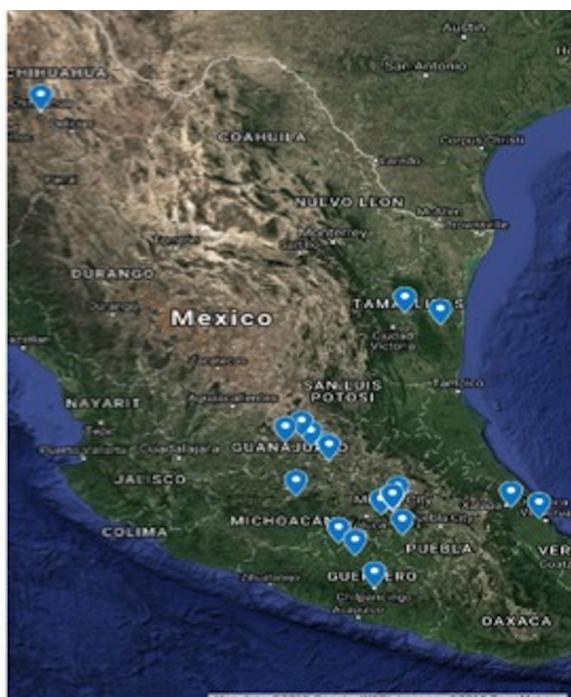
Si sumamos los marcadores establecidos a lo largo de los trece capítulos de la miniserie, la producción terminó por constituir esa geografía en la que lo mexicano, en contraposición a lo español, comenzó a ser una realidad. La realidad económica de la producción obligó a reducir los escenarios de acción en los que realmente ocurrió el proceso histórico. Para ello la narrativa, fracturada en una serie de eventos específicos, funcionó como una manera de recortar los espacios, vinculándolos estrechamente a las acciones específicas de siete personajes centrales: Miguel Hidalgo, José María Morelos, Vicente Guerrero, Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Guadalupe Victoria y Agustín de Iturbide. No fueron los únicos personajes representados, pero sí aquellos en los que en los trece capítulos se puso el centro de la narración.

El espacio creado fue el resultado entonces de la relación entre individuo y geografía de acción. Con ello, la nación emergente quedó vinculada a un espacio reducido de lo que hoy es México y Centroamérica. Una sucesión de espacios nombrados hicieron suponer a la audiencia que esos fueron los escenarios más re-

levantes, trastocando así su carácter de lugar geográfico en lugar de memoria, cargada de un sentido específico respecto al nacimiento de la nación liberal.

Gracias a los marcadores temporales, esta geografía puede ser fácilmente identificada en relación a los sitios específicos: Palacio Virreinal en la Ciudad de México (capítulos 1, 3, 7 y 10), Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México (capítulo 1), Ciudad de México (capítulos 1, 8, 9 y 12), Querétaro (capítulos 2 y 3), Parroquia de Dolores Hidalgo en el Estado de Guanajuato (capítulos 2 y 3), San Miguel el Grande (hoy de Allende, capítulo 3), Comandancia de Querétaro (capítulo 3), Cárcel de Dolores en Guanajuato (capítulo 3), Guanajuato (ciudad, capítulo 4), Monte de las Cruces en el Estado de México (capítulo 5), Acueducto de Chapultepec en la Ciudad de México (capítulo 5), Ciudad de Chihuahua (capítulo 6), Cuautla de Amilpas en el Estado de Morelos (capítulo 7), Palacio de la Inquisición en la Ciudad de México (capítulo 8), Cuartel de Hidalgo en Charo Michoacán (capítulo 8), Congreso de Chilpancingo en el Estado de Guerrero (capítulos 8, 9 y 10), San Cristóbal Ecatepec en el Estado de México (capítulo 8), Colegio Belem de las Mochas en la Ciudad de México (capítulo 9), Sierra de Tlatlaya en el Estado de México (capítulo 9), Cercanías de Teloloapan en el Estado de Guerrero (capítulo 11), Acatempan en el Estado de Guerrero (capítulo 11), Santa Fe en Veracruz (capítulo 12), Casa del General Santa Anna en el Estado de Veracruz (capítulo 12), Soto la Marina en el Estado de Tamaulipas (capítulo 13) y Padilla en el Estado de Tamaulipas (capítulo 13). Con ello se puede trazar un mapa del nacimiento de la nación (figura 2).

El trazado resultante articula una idea de nación anclada a procesos y personajes específicos que coinciden con las narrativas propuestas por los distintos textos de la historiografía nacionalista oficial. Con ello, subsumen la complejidad del proceso, la multiplicidad de actores participantes y los diferentes sucesos, a una sola ruta en donde el centro nacional -la capital- predomina sobre el resto de las regiones afectadas.

Figura 2.

Fuente: elaboración propia a través de Google Maps.

El trazado resultante articula una idea de nación anclada a procesos y personajes específicos que coinciden con las narrativas propuestas por los distintos textos de la historiografía nacionalista oficial. Con ello, subsumen la complejidad del proceso, la multiplicidad de actores participantes y los diferentes sucesos, a una sola ruta en donde el centro nacional -la capital- predomina sobre el resto de las regiones afectadas.

Si comprendemos que la propuesta de pasado articulado en *Gritos de muerte y libertad*, está pensada a partir de la centralidad del individuo (Charlois, 2017), el espacio creado por la serie no se separa de esta lógica. En este sentido heroísmo y espacio conforman una unidad de sentido, en la cual la diversidad es borrada por el peso específico de ciertos momentos seleccionados por la producción. La nación, como entidad geográfica, es posibilitada por las acciones de los individuos criollos. Con ello, anclan en la memoria de las audiencias ciertos lugares por sobre de otros, a través de un significado que sólo se explica por la relación del lugar con el personaje.

3.2. El espacio íntimo de la nación femenina

Como vemos, en la miniserie el espacio está constituido por la acción individual. Esto también sucede con otros espacios representados, los íntimos y hogareños. Éstos, en su mayoría, están articulados alrededor de la presencia femenina en la serie. Si bien la historiografía nacionalista no se ocupó de manera central de la participación de las mujeres en la guerra, la representación de su rol en el proceso fue útil ante la necesidad de constituir elementos particulares del deber ser ciudadano. Este privilegio de existir en el relato maestro ha sido otorgado a algunos personajes como Leona Vicario o Josefa Ortiz, sobre quienes *Gritos de muerte y libertad* centra al menos dos capítulos: "Las conspiraciones de Josefa" y "Retrato de una Leona". La producción decidió construir otro tipo de espacio, el privado. Si bien los héroes también habitaron el espacio privado en las series, éste no tuvo un carácter central en la narrativa, como sí fue el caso de las mujeres, en las que el hogar fue el centro de la acción.

El tema central del episodio "Las conspiraciones de Josefa" narra la conspiración que se dio en septiembre de 1810 en la casa del Corregidor de la ciudad de Querétaro, en la cual participaron los personajes principales del primer levantamiento: Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Mariano Abasolo, etcétera. La mayor parte de las acciones del capítulo se dan al interior de la mencionada casa, separada del espacio político-administrativo en el que operaba el esposo de Josefa, Corregidor del gobierno virreinal. En este doble papel de funcionario y esposo, el Corregidor se ve en la disyuntiva entre participar de las reuniones o actuar como un representante del Imperio Español. Así, el espacio doméstico se establece como un lugar de disputas políticas que reflejan las posturas asumidas, tanto por los criollos rebeldes, como por los peninsulares en el gobierno.

Josefa se vuelve el personaje central de la narrativa del capítulo, pero pareciera que la representación está más ligada al lugar físico que a las posturas específicas de la heroína. Parece una buena anfitriona, una mujer que domina su

espacio, que ordena a la servidumbre, que se impone ante las cavilaciones de su esposo. Es una mujer fuerte, pero consciente de su rol en la sociedad novohispana.

El vínculo entre el espacio doméstico y el de la nación se da en el plano discursivo. No bien comenzado el capítulo Josefa plantea “los que nacimos en esta tierra valemos tanto como los europeos. Si a alguien corresponde gobernar la nueva nación, es a nosotros los criollos”.⁵ Cuando Ignacio Allende se admira por su fortaleza le espeta un “pocas son las mujeres que participan en estas reuniones”, a lo que ella responde “como pocos son los hombres que creen que es posible que una mujer tenga su propia opinión”.⁶ Con estas frases se crea el vínculo entre poder al interior del hogar y al interior de un proyecto de nación. El hogar ya no sólo es el escenario de la acción, es también el espacio de dominación criolla, en el que ella opera como una matriarca que decide quiénes sí y quienes no pertenecen al círculo de patriotas criollos.

Cuando el Corregidor le recrimina el hecho de que participe en la conspiración, Josefa cierra el

círculo de representación: “en mi casa Allende, Aldama, Hidalgo y todos los que quieran cambiar esto serán bienvenidos [...] Llegó el momento que [los españoles] entiendan que valemos tanto como ellos. Reclamaremos el derecho que nos asiste de mandar en nuestra propia casa”.⁷ La vinculación entre el nosotros femenino y el nosotros criollos, así como la vinculación entre mandar en el país y mandar en la casa, hace que el espacio íntimo y doméstico adquiera un nuevo valor. Si para las mujeres no está narrativamente permitida la participación abierta en la lucha contra el opresor, sí está el gobierno de sus propios asuntos. Con ello, la heroína transfiere el dominio en lo privado de lo deseable a lo público.

Tras ser descubierta la conspiración, la narrativa abunda en tensiones entre ser gobernante de su familia y participar en la lucha pública. La secuencia que revela la traición a la conspiración⁸ comienza con imágenes de Josefa cuidando a su familia en calma (ver Figura 3). La paz hogareña, el dominio sobre el espacio privado, se ve violentado por la traición.

Figura 3: Capítulo 2 “Las conspiraciones de Josefa”, Gritos de muerte y libertad.



Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

El tipo de representación que vincula el espacio íntimo con la participación femenina no hace sino reiterar la idea implantada por la historiografía liberal nacional. La miniserie no abundó en otros tipos de participación que la historiografía disciplinar ha planteado desde hace algunas décadas (García-López, 2011). Esta inclusión se hizo desde la consideración del rol “menor” de la mujer en la gesta. Siendo así, el hogar se convierte en un traslape entre espacio íntimo y nación.

3.3. El espacio que magnifica al individuo heroico

La siguiente forma de construcción de espacio tiene que ver específicamente con el uso de la cámara en relación a la construcción del héroe. La miniserie pone al centro al personaje heroico como motor de la narración histórica (Charlois, 2017). Es el que marca el ritmo y la visualidad de la obra a partir de su accionar en el proceso. Este aspecto no es único del caso, ya Edgerton lo advertía como una característica propia de la representación histórica audiovisual. En este esfuerzo de la producción de suscribir la historia a las vicisitudes del personaje reconocible, el espacio juega un rol importante como lugar de la acción, pero también como encuadre de heroicidad. Para ejemplificar este punto, los capítulos dedicados a José María Morelos y Pavón, héroe mexicano a quien se considera fundador del proyecto liberal de nación, (“El triunfo del temple” y “El fin de las campañas”) son los más evidentes, ya que, en algunas secuencias, se hace notorio el rejuego entre cámara, personaje y espacio.

La figura del personaje está construida en una oposición entre su personalidad de estrategia y su condición de sacerdote. Es por ello que ambos capítulos se enfocan en cada una de estas condiciones narrativas. En el caso de “El triunfo del temple”, se eligió el famoso sitio de Cuautla, en el que Morelos y los suyos aguantaron durante 72 días el asedio de los ejércitos realistas comandados por el General Félix María Calleja. El lugar es un poblado sin importancia estratégica, más allá de pertenecer tangencialmente al eje comercial entre Acapulco y la Ciudad de México. De todas las batallas de Morelos, la

producción de la serie eligió esta por ser la que evidencia, en toda su plenitud, la personalidad férrea del personaje. Es por ello que, desde el inicio, el espacio es construido a partir de la relación entre resistencia y heroicidad.

Una secuencia de planos abiertos en color sepia, tomados a través de la lente del catalejo de Calleja, abren el capítulo, haciendo evidente la oposición entre los bandos en disputa. Calleja, exultante, exclama “no nos costará nada atacar este poblacho miserable”.⁹ Las palabras del propio realista establecen las condiciones de posibilidad del heroísmo de Morelos y su concepción del espacio. El “poblacho miserable” engrandece la hazaña del héroe.

El mismo catalejo se vuelve testigo de la condición miserable de Cuautla, a la vez que evidencia el espacio considerado heroico en la historiografía nacionalista (ver Figura 4). Un ángulo picado minimiza la población, resaltando la valentía del héroe por haberlo utilizado como refugio. El marcador de tiempo nos indica que es el “Día cero” (de los 72 que dura el asedio). La risa despectiva de Calleja, enemigo principal de los insurgentes, evidencia una burla a la pericia militar de Morelos. Con su propio catalejo, desde el refugio de una enramada, Morelos atestigua la presencia de los realistas. En este rejuego visual se establecen las condiciones de la oposición, un ejército realista que ve con desprecio al enemigo y su refugio, quedará humillado por los insurrectos.

Figura 4: Cuautla vista desde el catalejo de Calleja.



José María Morelos toma el liderazgo del movimiento. Desde el sur y al mando de una fuerza militar bien organizada, avanza hacia el centro del virreinato.

Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

Hasta la fecha, Cuautla representa en la simbología nacionalista mexicana la evidencia del heroísmo del pueblo, materializado en el individuo. *Gritos de muerte y libertad* eligió materializar en Morelos y en el pueblo de Cuautla la tenacidad y la astucia propias del pueblo mexicano, reiterando las condiciones televisivas de ejemplificar en el individuo los procesos históricos. A través de recursos visuales y narrativos, el espacio tramado se vuelve elemento indispensable para comprender la relación entre personaje, acción y constitución simbólica.

Con planos generales y ángulos picados la cámara describe la entrada de Morelos al pueblo. El héroe escoltado por su bandera cabalga hacia una población, en apariencia, normal. El marcador espacial "Cuautla de Amilpas" localiza la acción. Al héroe no asusta el "poblacho miserable", la seguridad en su causa lo hace reconocer la tierra que habita: "todo nos favorece: el clima, el conocimiento del terreno y la estrategia que hemos planeado [...] estoy dispuesto a sostenernos en Cuautla"¹⁰, vinculando así al hombre con su espacio. Es así que el héroe subsume a la nación por nacer. "Nosotros", los criollos, los patriotas, conocemos esta tierra, es nuestro espacio natural, el que nos hace héroes, independientemente de la localización geográfica en la que enfrentemos la adversidad.

Al final, la miseria y el hambre que se ceban sobre la población después de 72 días de asedio harán razonar a Morelos, quien escapa por la noche. Sin embargo, el espacio lo glorificó a él y su gente. El pueblo de Cuautla se vuelve a convertir en un lugar de memoria para el pueblo mexicano a través de la televisión, un espacio creado en función de la tenacidad, la astucia y la bravura de su héroe.

4. Conclusiones

La producción de *Gritos de muerte y libertad* nombró un espacio articulado con el tiempo de los sucesos, y con ello lo vinculó a la dimensión del individuo, dotándolo de significado sólo en relación a la existencia, a la acción, de éste. La

constitución de la empresa como agente enunciator de pasado en un momento conmemorativo particular y propicio, evidenció la importancia del análisis de la construcción narrativa del pasado en televisión.

Esta investigación da cuenta de tres formas básicas en las que el espacio de las series de ficción histórica toma forma. El primer tipo de espacio atraviesa la producción completa de la serie. El establecimiento de intertítulos construye un escenario para la historia. Con ello se crea una geografía que vincula individuos, procesos, tiempos y espacios que, permiten hacer asociaciones simbólicas sobre el espacio geográfico. La constitución de dicha cartografía en la miniserie es entendida como espacio de la nación. Es decir, espacio en donde opera la imaginación de una comunidad que tiene su origen en el proceso independentista.

El espacio íntimo de la nación, es una metáfora puesta sobre la mesa por la producción de la serie, que permite vincular el espacio de acción de la heroína, vinculado una idea del "nosotros criollo". Si el espacio de la nación es una cartografía simbólica, el espacio de la intimidad constituye una relación nuestro hogar y el lugar de los peninsulares. En ese hogar son bienvenidos quienes quieran cambiar las relaciones de poder. Esta metáfora no opera normalmente en el caso de los héroes masculinos, debido a que las acciones no se dan en el espacio íntimo, sino en el público campo de batalla.

Finalmente, el caso de Morelos en Cuautla pareció relevante para ejemplificar la manera en que el rejuego de técnicas audiovisuales establece una escala de dimensiones entre la acción del individuo, su existencia simbólica en la historiografía nacionalista como héroe, y el espacio de la batalla. El rejuego visual opera en una lógica melodramática de oposición entre héroe y villano a través del espacio que magnifica al primero.

Es posible que más formas de construir el espacio se den en la ficción histórica televisiva. El ejercicio invita a repensar el análisis historiográfico de la televisión desde categorías distintas al mero discurso. Le relación entre trama y espacio

construido revela posibilidades para cuestionar el pasado narrado en los medios de comunicación.

Notas

1. Entrevista con Úrsula Camba Ludlow, 20 de octubre de 2014.

2. Entrevista a Juan Manuel Ortega Riquelme, 05 de noviembre de 2014.

3. Entrevista a Máfer Suárez, 15 de febrero de 2016.

4. Entrevista a Máfer Suárez, 15 de febrero de 2016.

5. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:09-3:35.

6. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:09-3:35.

7. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 4:37-6:37.

8. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 8:18-11:36.

9. "El triunfo del temple", (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:50-4:10.

10. "El triunfo del temple", (Suárez y Tort, 2010), mins.: 4:12-5:55.

Referencias Bibliográficas

Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bell, E. & Gray, A. (2010). *Televising history. Mediating the past in Postwar Europe*. Reino Unido: Palgrave MacMillan.

Charlois, A. (2017). *Representación heroica de la Independencia. El pasado narrado en la pantalla televisiva: El caso de Gritos de Muerte y Libertad* (Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Azcapotzalco, CDMX, México).

Charlois, A. (2010). *Ficciones de la historia e historias en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Dorcé, A. (2014), "El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela". En Borsò, V. & Seydel, U. (Eds.). *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y xxi* (pp. 287-320). México: Bonilla Artigas Editores/ UNAM.

Edgerton, G. R. & Rollins, P. C. (2001). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Ferro, M. (1968). *Société du XXe siècle et histoire cinématographique. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23e année (3), 581-585.

García-López, A. B. (2011). La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación. *Historia y Comunicación Social*, 16, 33-49.

Hughes-Warrington, M. (2007) *History goes to movies. Studying history on film*. New York: Routledge.

Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. EEUU: Princeton University Press.

Landy, M. (ed.) (2001). *The historical film. History and memory in media*. New Jersey: Rut-

- gers University Press, Kindle Edition.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Mendiola, A. & Zermeño, G. (1995). El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia. *Historia y Grafía*, 5, 196-223.
- Neiger M., Meyers O. & Zandberg E. (Coords.) (2001). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Rodríguez, M. Á. (2004). Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34 (1), 49-55.
- Rosenstone, R. A. (1988). History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film. *American Historical Review*, 93 (4), 1173 – 1185.
- Rosenstone R. A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Ideas of History*. Boston: Harvard University Press.
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Longman.
- Sobchack V. (1996). *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York: Routledge.
- Sorlin P. (1980). *The film in history: Restaging the past*. Oxford: Blackwell.
- Stock, P. (2015) "History and the Uses of Space". En Paul Stock (ed.), *The Uses of Space in Early Modern History* (pp. 1-18). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Suárez, M. & Tort, F. (Directores) (2010). *Gritos de muerte y libertad*. [DVD]. México: Televisa/El Mall.

Sobre el autor

Adrien Charlois es Doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Se desempeña como profesor-docente del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Miembro de la International Association for Media and History y co-coordinador del Seminario Permanente "Memoria y Cultura" de la Universidad de Guadalajara.

¿Como citar?

Charlois-Allende, A. (2018). El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en Gritos de muerte y libertad. *Comunicación y Medios*, (38), 112-124.