

# Ficción en la historia, en la televisión y el cine del Bicentenario

## Fiction in Bicentennial History, Television and Film

Recibido: 03-11-12  
Aceptado: 02-12-12

**Alfredo Tenoch Cid Jurado**

Departamento de Educación y Comunicación  
Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco  
Presidente de la Federación Latinoamericana de  
Semiótica  
alfredo.cid.jurado@hotmail.com

### Resumen

Los festejos del Bicentenario de la independencia de España permitieron generar una serie de producciones cinematográficas y televisivas ampliamente exhibidas antes, durante y después de las celebraciones de cada país. Argentina, Colombia, México y Venezuela mostraron su individualidad en el uso de las ficciones audiovisuales producidas bajo la difícil relación entre semiótica, historia, cine y televisión. El presente trabajo ofrece un análisis semiótico abordando los tiempos del relato, tiempos de la visión y su manifestación en los planos conceptuales y de representación de las unidades visuales utilizadas en la conversión de momentos históricos en ficción cinematográfica y televisiva.

**Palabras clave:**

Bicentenario, cine e historia, televisión e historia, semiótica de la historia, semiótica visual.

### Abstract

Festivities for the bicentennial of independence from Spain generated a series of cinematographic and televised productions widely exhibited before, during and after the celebrations in each country. Argentina, Colombia, Mexico and Venezuela demonstrated their individuality in the use of audiovisual fiction produced under the difficult relationship among semiotics, history, film and television. This work offers a semiotic analysis approaching the times of storytelling, times of vision, their manifestation on conceptual planes and representation of the visual units used in converting historic moments into cinematographic and televised fiction.

**Keywords:**

Bicentennial, film and history, television and history, semiotics of history, visual semiotics.

## 0. Introducción

La conmemoración de la independencia de España en los países de América Latina se ha reflejado en iniciativas de índole diversa que cubren un amplio abanico de manifestaciones: fotográficas, arquitectónicas, festividades *ad hoc*, adecuaciones de fiestas populares, etc. Las formas resultantes no obedecen a un patrón homogéneo o a un proceso sistémico pues se define en cada caso, de acuerdo a la cultura de la nación que lo festeja y a la importancia asignada al evento (Scotto, *et al.*, 2011). Entre los años de 2009 y 2011, Argentina, Chile, Colombia, México y Venezuela han recurrido a la ficción televisiva y cinematográfica con el fin de generar producciones con el propósito de unirse a la solemnidad de tales festejos. Se trata en todos los casos de 200 años de independencia montados en historias de ficción realizadas a manera de producciones audiovisuales, cuya tarea ha consistido en mostrar los valores con los cuales sea posible transmitir los contenidos ideológicos elegidos para preservar el propio pasado y refrendar la base interpretativa del nacimiento de cada país como nación. Sin duda es una forma clásica de recordar la celebración de los centenarios y consiste en recurrir a la ficción televisiva y cinematográfica, a fin de construir versiones de los “momentos culminantes” de la historia a través de episodios más o menos breves y fácilmente consumibles por lo difuso de su transmisión.

Las producciones elegidas para el análisis muestran una visión global capaz de adquirir el valor de documento de resguardo de la memoria colectiva y buscan difundir la visión de las gestas, de las vidas de los héroes, de las batallas, haciéndolos llegar a los públicos numerosos que suponen la audiencia del cine y de la televisión. El conjunto de las historias componen un complejo estructurado de la *Historia oficial* así como del imaginario colectivo compartido para esa celebración. En el caso mexicano se suma además la conmemoración del primer centenario de la Revolución Mexicana.

Tanto en el cine como en la televisión han sido elegidos hechos históricos como base para la realización de producciones audiovisuales con fines distintos. No todos los productos han coincidido con las celebraciones, algunos se han presentado en forma de seriales y su exhibición se ha realizado incluso años antes como preámbulo destinado a concluir con la fecha específica de los mismos. En los países citados el uso de la ficción televisiva y cinematográfica se ha experimentado ya en el pasado. En el caso de la televisión mexicana existen distintos ejemplos de experiencias fundantes: *Sor Juana Inés de la*

*Cruz* (1962), *Maximiliano y Carlota* (1965), *Los Caudillos* (1968), *La Constitución* (1970) (Maldonado, 2011). Con valor paradigmático y realizada para formar parte de los festejos institucionales para un centenario ilustre, se prepara la telenovela *El Carruaje*, producción televisiva de 1972 realizada por la empresa Televisa.

Dicha producción televisiva, según el formato elegido, permitió en su momento ofrecer una versión de la vida de Benito Juárez en la última etapa de su vida, con la intención de reforzar una imagen dirigida a la conmemoración del siglo de su muerte. La realización logró conseguir un doble efecto: i) por una parte, abrir un espacio a la historia en un género de ficción poco utilizado hasta entonces (telenovela) como custodia de una memoria colectiva oficial; ii) por otra, se intentaba instrumentar el producto como un vehículo transmisor, útil gracias a su amplia capacidad de público receptor y lograr la construcción de un “héroe del régimen”, así como la reproducción de la ideología política gobernante.

Al retomar los efectos de esa estrategia como guía para la construcción del sentido, se puede apostar hacia la traducción de un doble reto para una semiótica narrativa. El primero consiste en corroborar el potencial del análisis semiótico para describir los mecanismos utilizados en el lenguaje audiovisual a disposición, y de ese modo responder a las necesidades de una reconstrucción de “época”, a fin de ilustrar el hecho histórico en sus detalles, en su contexto, en su aquí y su ahora (cronotopo). El segundo se refiere a la búsqueda en los resultados de los análisis realizados que expresan los valores trascendentales del relato como la esencia ética que se debe recordar de los hechos históricos narrados. Al mismo tiempo y en apoyo a la preservación de los valores trascendentales, el sistema de valores reflejado al momento del registro se perpetúa como una impronta del momento específico de la elaboración del producto audiovisual y se convierte en marca indeleble de las condiciones que lo han producido.

La pregunta formulada para esta reflexión radica en saber de qué manera la Historia en las historias contadas se apoya en las competencias depositadas en un espectador, producto de un imaginario televisivo y cinematográfico en uso y actualizado cotidianamente. Si cada ficción se apoya en el conocimiento de la Historia como elemento de identidad y de memoria común, preexistente a las producciones audiovisuales propuestas, entonces, en el ejercicio de recepción, cada sujeto poseedor de tales competencias, llega a utilizar el relato como sustituto del hecho histórico o bien, como conservador y transmisor de una versión oficial de los hechos históricos.

Los eventos elegidos son narrativamente contados con la tarea de constituirse en eslabones de una cadena que, en su línea lógica, precede al estado actual de las cosas. La imagen narrada pasa de ser un producto de la ficción a convertirse en un enlace perfecto con una Historia común que reposa en la memoria colectiva y que cada nación festejante busca confirmar, redescubrir y mantener con vida.

El festejo del Bicentenario trajo consigo una serie de producciones en Colombia de la cual se analiza la telenovela *La Pola* (RCN Televisión, 2010); de México las series *Gritos de muerte y libertad* (Televisa, 2010), *Los Minondo* (Canal 11 CONACULTA, 2010), y en cine *El atentado* (IMCINE, CONACULTA, 2010), *Hidalgo: La historia jamás contada* (IMCINE, CONACULTA, 2010); de Venezuela las películas *Manuela Sáenz* (Producciones Guakamaya, 2000), *Francisco de Miranda* (Producciones Guakamaya, 2006), *Miranda regresa* (Villa del cine, 2007), *Taita Boves* (Villa del cine, 2010).

El presente ejercicio analítico toma el doble reto como pregunta de investigación y la convierte en ejercicio aplicativo de los instrumentos de una semiótica narrativa y de la semiótica interpretativa de las imágenes para cada uno de estos relatos. Las preguntas que se desprenden son ¿cuáles formas conceptuales del hecho histórico son el resultado de las condicionantes que parten de la ideación televisiva y cinematográfica como recurso organizador del texto con función de documentar un hecho histórico? Y ¿cuál es la capacidad alcanzada para transmitirlo sin comprometer el significado último del acontecimiento narrado?

## 1. Historia, cine y semiótica

Conviene examinar una de las primeras aproximaciones teóricas al fenómeno, la cual se desprende de las reflexiones acerca de la historia como disciplina pero se enfoca, en su aspecto comunicativo, en ser parte fundamental del patrimonio común entre los sujetos, así como parte constitutiva en la vida de una cultura. En tal carácter, la historia es vista como la suma de narraciones depositadas en la memoria oficial que incluyen además las condiciones para la interpretación de las mismas. La historia puede ser reflexionada como una subespecie semiótica si se le considera a partir de su capacidad de erigirse en sistema de registro de la memoria colectiva. De acuerdo con Boris Uspenski, exponente de la escuela de Tartu, para poder realizar dicha tarea, la historia debe conformarse primero como una forma de lenguaje capaz de constituir textos (Uspenski, 1976, [1988, p. 1]).

La dimensión aproximativa debe incluir la configuración de tales textos en distintos sistemas semióticos, entre los cuales se encuentra el cine y la televisión. Las problemáticas derivadas son variadas y suponen la *determinante temporal* para los discursos derivados de la textualización; la espacialización, la tematización, la personificación y la temporalización. En este último aspecto, el tiempo, hay un impacto directo en el tipo de lenguaje utilizado y posee además un *aquí* y un *ahora*. Esa característica imprime un significado específico a cualquier pretendido estudio, pues las huellas del tiempo impresas en los sistemas de registro determinan su condición de interpretación. El doble carácter del tiempo de la producción y el tiempo de la visión se convierten en un aspecto ulterior, si se afronta al texto histórico en cualquiera de sus modalidades. Ahora bien, la unidad comunicativa es en realidad la parte constitutiva principal de un proceso al momento de colocarse en situación de comunicar un significado específico, ya que el acto narrado de la historia se realiza siguiendo un recorrido descrito de la siguiente manera:

En perspectiva semiótica, el proceso histórico puede ser presentado, específicamente, como un proceso comunicativo, en el cual, las nuevas informaciones que constantemente afluyen determinan ésta o aquella reacción de respuesta por parte del destinatario social (la colectividad). (Uspenski, 1976, [1988, p. 11])

El problema definido no es prerrogativa del texto histórico redactado a partir de la lengua natural. En realidad genera inquietudes similares para cualquier sistema semiótico, llámese film o serie televisiva, que reunidos constituyen la esencia de la imagen audiovisual orientada con sentido histórico. En tanto que sistema de registro, cada forma de visualidad refleja criterios conceptuales y formas materiales capaces de determinar la conceptualización de las imágenes representadas y por lo mismo de fechar a toda producción textual.

La importancia del código se manifiesta en toda producción textual, ya que actúa al interior de la construcción de un proceso histórico con la capacidad de generar significados. Un código visual no sirve solamente para una función organizadora de significados sino para concretar la acción principal consistente en una *imago-*poiesis**, es decir, la producción de imágenes que podrán ser visualizadas por la colectividad y entendidas como parte de un "texto de historia". El código supone además la relación entre el usuario y los depositarios de los textos

a través de la mediación del significado atribuido al hecho histórico. Una tarea posterior supone entonces comprender cada acción ejercida sobre el código por parte de los sujetos que se sirven de él como instrumento de registro de la memoria.

La disposición de los acontecimientos es la característica principal de todo texto histórico cuya tarea radica en dar sentido a los sucesos del pasado. Dicho trabajo va a consentir la estructuración de los niveles que participan en la organización de los hechos y en los efectos semánticos desprendidos de tal disposición. Orden, jerarquía, organización semántica se articulan mediante el empleo de las formas visuales y auditivas que sirven de soporte al hecho transformado en "unidad comunicable". Si las imágenes de la Historia se generan de manera caótica y polivalente, algunas se asientan en el imaginario de modo directo y sin mediaciones, otras deben seguir un recorrido que requiere mayor tiempo o incluso deben sortear cualquier tipo de obstáculo para poder ser incluidas en la "memoria oficial". Un rasgo común en las imágenes audiovisuales que forman la textualidad cinematográfica y televisiva recae en el hecho de ser ordenadas a manera de lenguaje audiovisual. Este tipo de narración será el principal filtro por el cual el fenómeno histórico se convierte en un hecho retratado.

Entre las observaciones pertinentes de Boris Uspenski se encuentra la idea de las formas que adquiere la semiosis de la historia, es decir "la *semiotización* de la realidad" (Uspenski, 1987, [1988, p. 12]). Desde su perspectiva, la tarea consiste en "la *semiotización* del pasado, que se organiza como un texto, leído desde el punto de vista del presente" (Uspenski, 1987, [1988, p. 16]). La característica principal de ese proceso tiene que ver con los modos con los cuales un fenómeno histórico adquiere la estructura semántica para poder narrar el hecho de manera coherente, comprensible para un público receptor, una colectividad, un sujeto social intérprete. Precisamente, se trata de adecuar ese hecho hacia una interpretación semiótica del pasado de manera asequible y con fines específicos que van desde la necesidad de divulgarlo, mantenerlo en condiciones exegéticas, hasta colocarlo en una memoria oficial de los hechos.

La lengua de la cual viene realizada la comunicación evoluciona (Uspenski, 1987, [1988, p. 16]) y al hacerlo, deja sus huellas capaces de fechar el momento de la realización de ese acto comunicativo. Es así que la historia de la Historia es además la lectura de las evoluciones en los lenguajes utilizados para realizar los registros. Ese hecho está presente de manera especial en los len-

guajes que sustentan al cine y a la televisión como sistemas semióticos. La Historia como lenguaje complejo, debe enfrentar otros procesos *modelizantes*, por ejemplo, el paso necesario por un *hilo conductor*, para colocar las situaciones presentadas en relaciones de tipo causal: antecedente-consecuente, causa-efecto. El hecho histórico será conectado con causas y antecedentes que existirían previamente al relato presentado y en consecuencia generarán nuevas relaciones causales al interior del mismo. Las relaciones establecerán nuevamente conexiones gracias a la acción interpretativa de los receptores, las cuales dependerán de los nuevos contextos de interpretación.

Una pregunta formulada por Paul Ricoeur (1985, [1999, p. 737]) adquiere relevancia para la presente reflexión. A propósito de la existencia de una ciencia historiográfica su acción media permite pensar históricamente y al mismo tiempo orientar la investigación histórica para lograr dar sentido al ser-ahí y adquirir así dimensión histórica. La historia construida a través del cine y la televisión forma parte de una ontología de la historia y al mismo tiempo se vuelve instrumento de una epistemología de la historiografía. En el primer caso la idea misma de servirse de cualquier medio de registro de la memoria con capacidad para comunicar ampliamente (comunicación de masas) atrae la necesidad de utilizar ese medio. La epistemología de la historiografía observa las huellas que van dejando los intentos del registro y poco a poco se convierten en versiones de una historia documentada. La primera se ocupa de pensar a la ficción en su cercanía al hecho narrado y respetando los acuerdos de lectura del hecho histórico retratado. La segunda construye un discurso historiográfico paralelo que poco a poco se suma a las fuentes que confluyen en el discurso histórico.

## 2. La experiencia en la narración de la historia: los modos del documental

Uno de los recursos de mayor empleo para la transmisión del conocimiento histórico utilizado por el cine pero mayormente por la televisión es el documental. El documental refiere al producto audiovisual un carácter científico capaz de transmitir una información específica y en cierto grado especializada. El sistema del documental hace referencia a una forma semiótica que puede asumir tanto la televisión como el cine, en ambos casos se especifica como un tipo especial dentro de la

producción general del sistema cine o sistema televisivo. Al interior del triángulo planteado por François Jost (2003) el documental se acerca más a la realidad gracias a las distintas lógicas para organizar los formatos televisivos: el documental y el reportaje son los puntos de partida, pero al acercarse a la ficción existen dos variantes que son el docudrama y la docuficción. En ambos casos existen características formales que derivan en formas de la organización del discurso en su indispensable búsqueda de la realidad como opuesto a la ficción.

Las versiones analizadas no entran dentro de una definición rigurosa pero se valen de modos propios cercanos al docudrama. Los mismos se convierten en aspectos del lenguaje utilizado y recurren a las formas de organizar el discurso al interior de los procesos narrativos puestos en marcha. La televisión y el cine ofrecen recursos fuertemente comprometidos con la ficción: estructuras narrativas televisivas y cinematográficas, formas de organizar el relato por medio de guiones, los actores provenientes de historias de ficción, lenguajes propiamente televisivos y cinematográficos que incluyen escenografías, objetos, efectos especiales, movimientos de cámara, encuadres, etc.

El documental y su principal intersección con la ficción, el docudrama, construyen sus propios discursos con recursos similares y crean verdaderas gramáticas de la producción y de la comprensión. Sobre las mismas descansan las competencias de los espectadores y son capaces de definir formatos, estrategias narrativas e incluso estructuras narrativas rígidas y semirrígidas. El documental recurre continuamente al juego entre un discurso Yo-Tú, una especie de embrague o discurso interno a la acción narrada y al mismo tiempo un discurso del él o desembrague, que expulsa la enunciación fuera del discurso y lo narra desde el exterior de acuerdo a las definiciones propuestas por Greimas y Courtés (1979 [1990]). Las operaciones permiten conectar los tiempos distintos de la narración y proveen un recurso necesario e indispensable para relacionar el tiempo del hecho histórico narrado y la narración que semiotiza el hecho histórico, es decir, la que lo vuelve tal.

### 3. El cine desde la historia: una semiótica compleja

El cine se utiliza como instrumento de la divulgación de la historia y al hacerlo asume peculiaridades interesantes, resultado de dos formas distintas de textualizar el hecho histórico. Las aproximaciones en estudios

sobre tales resultados reflejan los modos de interacción de un diálogo interdisciplinario: el punto de vista prevalente está determinado por el individuo en su carácter al interior de la formación disciplinaria de proveniencia. Por tal motivo, el historiador frente al cine responde a una preocupación de base: la fidelidad al hecho histórico, al menos a las fuentes reconocidas como oficiales o como parte del discurso histórico académico. Es verdad que existen otras preocupaciones, a partir de las cuales desentrañar una tipología de los comportamientos interpretativos más comunes del hecho histórico pero es prioritario centrar la atención sobre el criterio de verosimilitud inherente al discurso televisivo y al cinematográfico, de su reconocimiento como verosímil radica la evaluación positiva de los relatos narrados con carácter de expresiones del hecho histórico.

El cine en calidad de lenguaje, es decir, en la abstracción metodológica del análisis, ha permitido exportar el modelo básico de una lengua estructurada reconociendo planos y niveles. El plano de la expresión en relación de determinación con el plano del contenido, separando las formas de las sustancias ha inspirado los trabajos de Enrico Carontini y Daniel Peraya (1975 [1979]), Seymour Chatman (1978) en las primeras aproximaciones narratológicas al cine como lenguaje. Los planos han permitido observar la separación entre las formas materiales y las abstracciones conceptuales presentes en cada caso específico y en categorías en las que cada espécimen se presenta.

Planos	Niveles
Contenido	Sustancia
Expresión	Forma

**Figura 1.**

Anteriormente (fig. 1) se ha mostrado la capacidad del cine como un lenguaje capaz de vehicular el hecho histórico. Ese hecho, en calidad de contenido semántico y transformado en unidad comunicable adquiere el estatus de unidad comunicativa y se traslada al texto que quiere ser comunicado. Los planos irán conformando la idea abstracta en imágenes transportables a la representación fílmica y podrán cubrir en el trayecto los niveles que conformarán los planos. La unidad comunicable se atavía con aspectos formales, se inserta en la cadena jerárquica y ordenada del relato, se somete a la temporalización y se adecua a la ficción del texto-narración en el

cual participa. Es por ello que los especialistas analizan el hecho histórico al interior de la narración mediante cuatro opciones identificadas y tipologizadas de la siguiente manera:

- i. **Las formas de la expresión** en conexión directa con los cronotopos, los aspectos materiales reflejados por la “visualización tele-fílmica” que incluye elementos variados de la producción tales como el vestuario, la iluminación, el maquillaje, los efectos especiales.
- ii. **La sustancia de la expresión** remite las formas narrables al interior de los lenguajes televisivos, cinematográficos convertidos en marcos, cuadros, unidades comunicables que circunscriben los hechos en estructuras narradas gracias a la verosimilitud.
- iii. **Las formas del contenido** empatan con el hecho histórico que requiere ser contado, transformado en narración pero sin una distancia tal que niegue la esencia de su procedencia. Dichas formas demandan apego a la realidad del discurso histórico aceptado por las academias, por las comunidades académicas, por los profesionales de la historia.
- iv. **Las sustancias del contenido** se refieren a las historias que se cuentan como Historia y a los hechos que se colocan en un hilo conductor de causalidades sobre las cuales la ficción televisiva o cinematográfica se inserta en el discurso histórico (oficial, emergente, independiente). Son la esencia misma de los hechos tal y como han sido depositados en la memoria colectiva de una cultura determinada.

Cada uno de los estratos prevé una forma de lectura específica y se provee de los elementos necesarios para poder evaluar la cercanía o posible distancia entre una Historia y las representaciones audiovisuales en las cuales ha sido transformada.

A continuación se presenta un estudio comparativo en las series mexicanas y las series colombianas sobre el Bicentenario y las lógicas utilizadas para construir serialidad a partir de las unidades visuales elegidas como síntesis visual para la ficción del evento histórico retratado. A partir de la reflexión sobre la historia en la ficción televisiva serán identificados los criterios elegidos en la

producción de las series realizadas para conmemorar la Independencia de ambos países al celebrar sus respectivos Bicentenarios.

#### 4. Los relatos del Bicentenario: formas y sustancias

Las formas de la expresión, es decir el material visionado por parte de los espectadores que pudieron tener acceso a los distintos relatos fílmicos y televisivos enfrentaron distintos procesos narrativos. Las formas expresivas se tradujeron en la puerta de entrada para la comprensión de los hechos históricos que se querían recordar y constituyeron las primeras imágenes a las que se tuvo acceso. Por ese motivo, un estudio sociológico de la distribución y el consumo de series televisivas, telenovelas y películas es necesario. Los resultados contrastan en términos de audiencia potencial: la telenovela *La Pola* obtuvo un alto porcentaje entre los colombianos, mientras que la serie televisiva *Los Minondo* tuvo una proporción menor entre los mexicanos. Las condiciones de emisión, el grado de oficialidad de las producciones y la importancia dada en cada país al sistema televisivo o cinematográfico como vehículos para recordar el Bicentenario fueron muy diferentes, pues el plano de la expresión mostró sus formas y sustancias convertidas en presupuestos, ayudas o recursos técnicos a disposición. No obstante, el interés narratológico de este estudio se centra en los productos audiovisuales más que en sus condiciones de recepción.

##### 4.1. La forma de la expresión audiovisual

En dos casos tomados como análisis, *La Pola* e *Hidalgo* se encuentran elementos componentes de las narraciones desarrollados en el plano de la expresión, que ilustran el comportamiento de las formas materiales; plásticas y figurativas. Las problemáticas brotan de las principales formas de adaptación televisiva o cinematográfica al momento de combinar historia y lenguaje audiovisual. En la narración audiovisual los componentes figurativos radican en la forma material que adquieren los *roles actanciales*<sup>1</sup>. Los actores, las microhistorias del relato, las curvas tensivas y pasionales son las que requieren de atención. Los componentes figurativos de hecho, pre-

1 El rol actancial es definido *grosso modo* por A. J. Greimas desde un punto de vista psicosociológico como “[...] un modelo organizado de comportamiento, ligado a una posición determinada en la sociedad y cuyas manifestaciones son ampliamente previsibles” y coinciden con los “roles narrativos” (Greimas, 1979 [1990, p. 344]).

sentan un espacio continuo de negociación semiótica, es decir, de adecuaciones a los distintos niveles de significado a los que se quiere acceder.

El *rol actancial* constituye entonces uno de los principales motivos de atención continua. Precisamente, éste es la posición que determina el modo con el cual un personaje se convierte en *actante*, siendo y haciendo determinadas cosas exigidas por el relato pero asume además tales posiciones a lo largo del transcurso de la narración y su desarrollo en ella (Greimas, 1979 [1990]). Existen, sin embargo, roles temáticos precedentes que son temas y recorridos (entendidos como historias por desarrollarse) y que en conclusión, para un actor, son la suma de los roles actanciales desarrollados con anterioridad. De esta manera se enfrentan dobles roles: *Damian Bichi*<sup>2</sup> como actor mexicano de cine y televisión, posee una suma inclusiva de roles en su haber, mientras que *Miguel Hidalgo* por su parte, en tanto que protagonista de una serie histórica es una figura depositaria de infinidad de narraciones. Los roles temáticos provenientes del discurso histórico deben decantarse en el rol asumido por el actor en la ficción en cuestión; sin embargo, para el espectador es difícil diferenciar los del actor, de los del personaje histórico convertido en actante.

Las formas de la visualidad del actor deben coincidir con las formas de la visualidad del personaje histórico y la solución se encuentra en los niveles plásticos y figurativos de la narración audiovisual: maquillaje, vestuario, utilería pero también gestualidad, voz y corporeidad. Todos ellos serán los principales recursos para abordar la dimensión de la verosimilitud requerida por el hecho histórico narrado. El caso de las protagonistas de *La Pola*, Ana María Estupiñán, niña, y Carolina Ramírez, en la edad adulta, es ligeramente distinto ya que el personaje encierra un número de temáticas actanciales pertenecientes a la edad madura del personaje. Los elementos que permiten mostrar sus capacidades al inicio de la historia son: la *competencia* o capacidades del personaje y su puesta en acción en la *performance*<sup>3</sup>, los cuales dan una ligera libertad a los guionistas y su consiguiente traslado al proceso de actuación de ambas actrices.

#### 4.2. La sustancia de la expresión

Los distintos momentos en la vida de un personaje histórico son el resultado de su construcción como héroe de la historia de un país. Al momento de su conversión para su representación audiovisual requiere de una continuidad que corra paralela a la narratividad de la historia en la cual serán vertidos. En la serie *Los Minondo* una sustancia de la expresión se manifiesta en las opciones seguidas por la producción: para lograr tal continuidad al interior de una historia que debe cubrir más de cien años a partir de locaciones específicas. Sin embargo, los distintos tiempos recorren el plano de la expresión y deben manifestarse de manera paralela y coincidente para lograr la coherencia y la cohesión con lo narrado. El caso que ejemplifica esta doble temporalidad se encuentra en el hecho del traslado de un cadáver, y en los más de cien años en la vida de un país que conforman la totalidad de los episodios, pero que impactan con la verosimilitud del mismo y cuestionan su potencial como ficción para funcionar como variante de la historia.

La sustancia de la expresión pone de manifiesto una serie de opciones que se conjugan como parte sistémica de una representación audiovisual. Las versiones audiovisuales, sobre todo aquellas financiadas desde instituciones estatales promotoras de la cultura, agregan posibilidades figurativas para narrar los momentos culminantes de los relatos históricos. Estas pequeñas historias han sido descritas como momentos en "la vida de una patria" y actúan de manera independiente. Su detallada descripción debe: i) adaptarse al macro-relato de la película, serie o telenovela; ii) integrarse a la historia o a los episodios históricos que narran la vida de los héroes retratados, sean reales o de ficción; iii) coincidir en el plano figurativo para no provocar distorsiones semánticas en el periodo de la historia retratado y iv) ofrecer opciones audiovisuales que permitan la comprensión de las formas de vida del cronotopo histórico narrado. En el caso de *Francisco de Miranda* y *Miranda regresa* se han incluido elementos expresivos que provienen de formas específicas del patrimonio cultural y teatral que enriquecen la historia plásticamente. Al convertirse en elementos descriptivos relajan el carác-

2 El tráiler de la película se encuentra en <http://www.youtube.com/watch?v=9PA-czvnPb4>

3 Constituyen dos de las fases del relato señaladas por A.J. Greimas como parte del recorrido narrativo de un relato (Greimas, 1979 [1990]).

ter tensivo de las historias y, al dilatarlas, el ritmo se vuelve más lento y rompe con el equilibrio de las fases del relato logrados mediante la acción bélica o las batallas. Sin embargo, convierten cada film en un espectáculo verosímil con un valor agregado a la sola historia de la vida de un personaje histórico.<sup>4</sup>

#### 4.3. La forma del contenido

La forma del contenido es en esencia el formato por medio de la trama, capaz de adquirir la conjunción de las fases componentes de las historias narradas. Existen una serie de características de los fragmentos de la historia "semiotizados" en el sentido propuesto por Uspenski, dentro de un discurso histórico con la tarea de posicionarse intersemióticamente al interior de una historia narrada. Este carácter intersemiótico radica en pasar de ser una narración proveniente de los libros de historia, de los retratos oficiales, de las medallas, de los billetes, de los murales, para adquirir la forma de una representación audiovisual sucinta y circunscrita en un tiempo de narración específico. La información cambia en función al juicio de la historia oficial de determinados personajes históricos como sucede en las figuras de *Manuela Sáenz*, *Taita Boves* en Venezuela o *Porfirio Díaz* en México. Su conversión en unidades visuales debe partir de relatos pre-existentes, los cuales poseen incluso versiones visualizadas, algunas de ellas televisivas o cinematográficas. Otras circulan en los imaginarios provenientes de momentos erigidos subjetivamente en la historia narrada por los vencedores, como en el caso del ex-presidente mexicano *Porfirio Díaz*. Las visiones de las narraciones audiovisuales proponen nuevos aspectos o reconsideraciones sobre el valor de las figuras en la historia.

En *El Atentado*, la historia debe construir una idea específica: un grado de aprobación existente durante el gobierno del ex-presidente Díaz convertido en villano por la historia subsiguiente al periodo revolucionario que lo removió del cargo. La misma debe referir además la interacción del personaje histórico con los otros personajes históricos y, al mismo tiempo, situarse en línea de coherencia y cohesión del relato guía y la versión fílmica en cuestión.

La selección de los episodios debe obedecer, además de los criterios de producción que varían del pre-

supuesto a disposición hasta las posibilidades de contar con los lugares originales del transcurso de los hechos, convertidos en museos o lugares de la memoria oficial. Cada lugar, cada retrato, cada fotografía llevan consigo un pasado, además de los anecdóticos personales, reconocidos a partir de frases sintéticas como "salve usted a la patria", "la patria es primero", "mátalos en caliente", "si mis soldados tuvieran su puntería, ya habríamos ganado la guerra a España". La incorporación en las historias es indispensable para el reconocimiento por parte de las competencias en la historia del propio país pre-existente ya en los espectadores. Las formas de la narrativa audiovisual resultante se concatenan y convierten las versiones fílmicas en mosaicos unidos por una trama de base, como las historias de amor, necesarias en un film, una serie o una telenovela.

#### 4.4. La sustancia del contenido

Una de las partes componentes de los relatos de mayor importancia se sitúa en el plano ontológico de las narraciones del Bicentenario y organiza el plano correspondiente al de las fábulas en las narraciones literarias. Umberto Eco (1994[1997]) sitúa en este nivel la colocación de la historia, "la fábula es solo el contenido de la narración" (1994, [1997, p. 45]). Las fábulas, al ser estructuras con la capacidad de ser traducibles a otros sistemas semióticos poseen la capacidad de la adecuación plástica y figurativa requerida por el sistema semiótico hospedante; es decir, el sistema audiovisual del cine o de la televisión hacia el cual se realizan las adaptaciones. El problema de los contenidos se convierte de este modo en una serie de selecciones sobre la oferta proveniente del cúmulo de narraciones depositadas en la memoria colectiva.

En la serie televisiva mexicana *Gritos de muerte y libertad*<sup>5</sup> se observa un episodio referente a la vida de *Miguel Hidalgo*, el padre de la patria mexicana. Se trata de la controvertida toma de la ciudad de Guanajuato, el asedio militar al depósito de granos conocido como la Alhóndiga de Granaditas. Existen dos interpretaciones del hecho y por lo tanto dos versiones contrapuestas donde hablan de un suceso heroico, o bien una lucha sangrienta. Si se sigue un tipo de narración, en una construcción precisamente de tipo heroico, las estructuras del mismo cambian y el héroe consigue superar la prueba que lo califica

4 Fragmento del film *Francisco de Miranda* disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=1KwIZbiUJz4>.

5 Los capítulos en resumen se encuentra en la siguiente dirección web: <http://tvolucion.esmas.com/bicentenario/gritos-de-muerte-y-libertad/>



en tal calidad<sup>6</sup>. Mientras, en la opuesta, a partir de la visión de los vencidos se relata de una toma sangrienta con la muerte de gente inocente, vejaciones de la chusma enardecida (Alamán, 1884). La historia señalada incluye la segunda versión y hace caso omiso del episodio de la quema del portón de la Alhóndiga, durante décadas, fase culminante del relato histórico y signo con carácter de sínecdoque donde el momento sustituye a la totalidad del acontecimiento. La versión elegida para la serie televisiva fue la segunda, en contraposición a las representaciones audiovisuales anteriores.

Una duda ontológica aparece al momento de la elección por parte del equipo de producción de una serie, telenovela o película, pues existen selecciones de carácter subjetivo colocadas desde una perspectiva de interpretación de los hechos históricos. Las selecciones conforman el nuevo relato con la tarea de poblar de micro-historias la versión que se realiza en el nuevo producto audiovisual. La duda que surge permite plantear las siguientes preguntas: ¿Son las nuevas versiones relatos sobrepuestos a las anteriores? ¿Si existe una tal "sobreposición" cancela o redefine las versiones anteriores?

## 5. Conclusiones

Las observaciones de carácter analítico resultado de los relatos del Bicentenario han manifestado una serie de elementos coincidentes ya sea de carácter abstracto o bien resolutivo plástica y figurativamente en las producciones audiovisuales que circularon previamente y durante las conmemoraciones en Argentina, Colombia, México y Venezuela. Las valoraciones derivadas desde distintas perspectivas críticas han manifestado sus alcances y sus limitaciones. La evaluación del comportamiento de la ficción requiere de identificar los tipos utilizados en los productos realizados.

Es posible establecer una serie de tipos para narrar televisiva y cinematográficamente surgidos de la ficción y enfocados al logro de estos relatos en su carácter de documento divulgador de la historia. Los tipos han debido incluir la necesidad específica existente entre la institución patrocinadora y el productor del film, de la serie o de la telenovela y de los productos resultantes. Los

tiempos de la visión han determinado además las competencias puestas en marcha por parte de las audiencias y algunos productos han pasado casi desapercibidos, como sucedió en el caso de los dibujos animados mexicanos<sup>7</sup>. Otros han logrado impactar en sectores de la población convertida en audiencia específica delimitada por género o franja etaria, como sucede en el caso de las telenovelas.

Las adecuaciones de los relatos históricos a las historias narradas en las versiones audiovisuales de cine y televisión reportaron resultados observables en ambos planos como se ha intentado exponer en los incisos anteriores. Las necesidades de adaptación obligaron a trabajar estrechamente con el plano de la verosimilitud y el acecho continuo del cronotopo de la visión. Todas las versiones quedaron determinadas por los actores, los efectos especiales, los espacios elegidos para la filmación y llevan implícita una fecha de producción y una forma de visualización.

La adecuación se ha manifestado también interstémica e intersemiótica y lleva como resultado la estructuración de los relatos de acuerdo a las formas organizativas de las ficciones audiovisuales en televisión y cine (Cid Jurado, 2002; 2007; 2008). Por lo anterior, las formas de la narración predominan por sobre los contenidos provenientes de la Historia con el desafortunado recuento de hechos narrados y la no coincidencia total con aquellos realizados anteriormente y ampliamente conocidos por los espectadores que los conocieron en su momento de exhibición.

La traducción de los hechos realizada mediante el traslado de los significados profundos del hecho histórico propuesto en formato televisivo o cinematográfico ha generado pérdidas y ganancias con respecto a la versión en libros, pinturas, grabados, monumentos, donde se depositan los contenidos oficiales de las versiones de la Historia. El recurso audiovisual provee de imágenes (imagopoesis) no previstas y enriquece las posibilidades visuales que llegan a actuar de manera independiente a las intenciones del autor y a los contenidos semánticos de los hechos históricos narrados. Su presencia en las narraciones tiende a producir la sensación de lejanía filológica con respecto a las versiones pre-existentes de los relatos históricos.

6 La gesta de "El Pípila" forma parte culminante del relato en la misma batalla en la versión televisiva *La antorcha encendida* (1996). El episodio se encuentra disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=bKfi6DNcBGo>

7 Se trata de la película *Héroes verdaderos* que se encuentra en la siguiente dirección web: <http://www.youtube.com/watch?v=XRJDOfl3ki0>

La imagen histórica posee una dependencia de las estructuras de la visión las cuales contienen las normas y jerarquías que determinan la posibilidad narrativa audiovisual. Su adecuación es indispensable para poder acceder a los recursos narrativos ofrecidos por el sistema semiótico utilizado y pueden construir los relatos en armonía con las competencias de los receptores. De este modo se ponen en marcha tanto competencias como efectos de sentido de acuerdo a lo planeado por la producción de cada uno de los relatos (Cid Jurado, 2007).

Una de las faltas continuas en la mayoría de las historias tomadas para el análisis muestra la carencia de imágenes consolidadas por formas representacionales presentes en los sistemas semióticos. El caso de una Pola niña o el desconocimiento de la gesta de Leona Vicario ilustran la ausencia de relatos fijos en la memoria. La falta de imágenes provenientes del imaginario se nutre entonces de las propuestas contenidas en la representación audiovisual y construyen de ese modo "la imagen" del personaje o de la narración histórica específica. La riqueza es doble, pues la ausencia se presenta como una imagen conceptual sin representación y con las nuevas producciones se ofrece una versión capaz de saldar ese vacío.

Otro aspecto se refiere a la transformación de un relato ficcional de carácter pasajero y superficial en un texto histórico. En este caso se trata de un efecto de sentido posterior al mismo y se logra por la fuerza de incidencia del medio, la capacidad de introducirse en el imaginario creado por las condiciones de recepción del momento específico conmemorativo. Las fiestas del bicentenario crean la expectación, las ficciones históricas se presentan y se consumen y su trascendencia podrá ser evaluada con el paso del tiempo para diluir el efecto del primer cronotopo y observar su respuesta con el paso de la formación de nuevos otros nuevos cronotopos.

La suma de las representaciones audiovisuales analizadas muestra entonces una imagen histórica construida bajo una misma perspectiva conmemorativa en los distintos países que ofrecieron las muestras analizadas y manifestando intenciones comunicativas muy similares. La cercanía a la imagen histórica consolidada se observa así a través de los distintos planos que constituyen la visualidad ficcional del relato y permite idear pasajes, momentos pasionales y tensivos en la vida de los hombres y mujeres que hicieron la historia de las independencias. El Bicentenario ha sido entonces la oportunidad de renovar imágenes, de crearlas, re-proponerlas y en todos los casos transformarlas en relatos cuyo carácter, ficcional o no, trascienda en los imaginarios y en la memoria colectiva.

## Referencias

- Alamán, Lucas. (1884). *Historia de México*. México: Imprenta de V. Agüeros y Comp.
- Chatman, Seymour. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Cid Jurado, Alfredo Tenoch. (2002). "La competencia intersemiótica y la tradición guillenista: influencias negristas en la música de Juan Luis Guerra". En *Memorias del Congreso Internacional Homenaje a Nicolás Guillén* Universidad Veracruzana. 375-391.
- \_\_\_\_\_. (2007). De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica. *Revista Versión*, No. 18, Diciembre; 115-132.
- \_\_\_\_\_. (2008). La intersemiótica: de concepto teórico a campo de estudio y reflexión académicos. En: *Intersemiótica: la circulación del significado*, Jesús Octavio Elizondo (Comp.). *Memorias del II Coloquio de la Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio y la Universidad Iberoamericana*.
- Eco, Umberto. (1994). *Sei passeggiare nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani. (Tr. Esp. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Madrid: Lumen, 1997).
- Maldonado R. et al. (2011). *60 años de historia y estrellas. Personajes y programas que han dado vida a "El canal de las Estrellas"*. México: Editorial Televisa.
- Greimas, Algirdas Julien et al. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Grados (1990).
- Ricoeur, Paul. (1985). *Temps et récit. III: le temps raconté*. París: Seuil. (Tr. Esp. *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI).
- Scotto, Carolina et al. (2011). *El Bicentenario desde una mirada interdisciplinaria. Legados conflictos y desafíos*. Colección Bicentenario. Argentina: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Uspenski, Boris. (1966). *Istoria e semiotika*. Moscú. (Tr. It. *Storia e semiótica. La percezione del tempo come problema semiótico*. En Boris, Uspenskij, *Storia e semiótica*. Milán: Bompiani, 1988).
- \_\_\_\_\_. (1976). *Historia sub speciesemioticae*. Moscú. (Tr. It. *Historia sub speciesemioticae*. En Uspenskij, *Storia e semiótica*. Milán: Bompiani, 1988).