

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

**Representación heroica de la independencia. El pasado narrado
en la pantalla televisiva: el caso de *Gritos de muerte y libertad***

**Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Historiografía**

**Presenta
Adrien José Charlois Allende**

**Director de tesis
Dr. Álvaro Vázquez Mantecón**

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. La conmemoración: líneas para pensar el Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia y sus implicaciones mediáticas	20
1.1 Sobre el acto de conmemorar	20
1.2 El (Centenario y) Bicentenario	29
1.3 El debate sobre las conmemoraciones en México	33
1.3.1 El presente que significa	35
1.3.2 La pluralidad de voces	37
1.3.3 El gobierno ¿no sabe qué hacer con la historia?	40
1.4 Los medios, la memoria y las conmemoraciones	43
Capítulo 2. La televisión mexicana. Una brevísima historia de la toma de poder sobre el espacio simbólico nacional	50
2.1 El transcurrir de una industria en un plano-secuencia	52
2.2 Pensar la historia de la televisión como parte de un problema historiográfico	74
Capítulo 3. Melodrama, telenovela y serie. Elementos para pensar la condición narrativa de las representaciones del pasado en un agente de memoria privilegiado	78
3.1 El melodrama como género y como forma de narrar el mundo	80
3.2 La industrialización del género: el formato de la telenovela	88
3.2.1 Los inicios	90
3.2.2 Entre lo artesanal y lo industrial, la estandarización	92
3.2.3 La mercantilización del formato	94
3.2.4 El modelo mexicano de telenovela	97
3.3 ¿Una Segunda Edad Dorada de la televisión en México?	100
3.4 Los formatos en los que se trama la historia	107
Capítulo 4. <i>Gritos de muerte y libertad</i> . La conmemoración televisiva del heroísmo liberal mexicano. Análisis de caso	125
4.1 La construcción de los héroes	126
4.2 Nosotros, ustedes...los otros nosotros. Identidad y agencia en la narrativa de	

<i>Gritos de muerte y libertad</i>	137
4.2.1 El sujeto y la agencia	140
4.2.2 La identidad narrativa en la Independencia televisada: nosotros, ellos...	144
4.2.3 ...¿y los otros nosotros?	160
4.2.3.1 Las masas como carne de cañón	162
4.2.3.2 Las masas como portadoras del caos	169
4.2.4 Nosotras también	176
Capítulo 5. Hidalgo ¿el héroe? La desmitificación del Padre de la Patria en televisión	192
5.1 La imagen de Hidalgo	199
5.2 El Hidalgo televisado	206
5.2.1 La figura del Padre de la Patria	207
5.2.2 Recuperando la historiografía conservadora para desmitificar a Hidalgo: Alamán como testigo	210
5.2.3 El héroe desmitificado se resignifica	217
Capítulo 6. Morelos: un héroe de diversas identidades	226
6.1 La imagen de Morelos	237
6.2 La espada y la cruz. El Morelos bicentenario en televisión	245
6.2.1 La espada	246
6.2.2 La cruz	254
6.2.3 La estela del héroe	265
Capítulo 7. Guerrero e Iturbide, el consenso y la traición	270
7.1 La imagen de Guerrero e Iturbide	286
7.2 Tenacidad, traición y consenso en <i>Gritos de muerte y libertad</i>	303
7.2.1 Guerrero: el tenaz sucesor de Morelos	304
7.2.2 Consenso en Acatempan	311
7.2.3 La ambición y la traición: Iturbide	318
Conclusiones	329
Bibliografía	339

Introducción

Durante mi formación inicial como historiador, escuché diversas críticas a los materiales audiovisuales de ficción histórica que producía Televisa. Muchos de los historiadores con los que me formaba en ese momento no concebían la labor que implicaba producir historia para grandes públicos, desdeñaban el producto, la producción y, especialmente, la asesoría histórica requerida. Quizá cansado de la disciplina, después de cinco años de licenciatura, y tras una pausa obligada por el desempleo, me pareció una buena idea aventurarme en una maestría en comunicación. Francamente no sabía bien a bien en qué me metía, por ello decidí irme a lo seguro, sin abandonar del todo mi formación inicial, y encontrarme algún objeto posible de investigación que permitiera conjugar ambas disciplinas. En ese momento recordé las críticas, y decidí encontrarle a las telenovelas históricas algo que me permitiera realizar una tesis por dos años.

Mi sorpresa fue grande cuando me di cuenta que a algo que me parecía francamente banal se le pudieran hacer tan diversas preguntas. En ese momento, impulsado en parte por las obligaciones del campo disciplinar en el que incursionaba, y en parte por no saber qué hacer con mi objeto desde el punto de vista de la disciplina histórica, sólo atiné a plantearme observar la manera en que una telenovela, con larga tradición de producción en el país, se permitía hacer uso de ciertos recursos narrativos para “escribir” historia. Desde mi punto de vista, la mera descripción no bastaba. La tesis de maestría sólo me permitía sugerir algunas líneas de posible investigación que, en cierto modo, continué indagando por la libre. Me hacía falta profundizar en elementos conceptuales y líneas teóricas que no estaban en el campo de los estudios de comunicación.

En ese sentido fue que me pareció pertinente volver a trabajar el caso a través de un ejercicio formativo como historiógrafo, en el cual encontré métodos y perspectivas para observar a los que narraban un pasado. La tesis que aquí presento es, precisamente, el resultado de ese ejercicio de estudio sobre un producto de entretenimiento que a la vez se entiende como discurso histórico. Es el resultado de salirse de los lugares comunes sobre la ficción televisiva para comprender que en ella hay una propuesta de identidad nacional, que se articula a través del diálogo con diversas historiografías, que se materializa en una

narrativa que abreva de distintas matrices y que deviene en una propuesta de sentido sobre un pasado común de la sociedad mexicana.

La propuesta de proyecto con el que inicié todavía trataba de ver “lo comunicacional” en la historia, intentaba entender las agendas que se establecían desde y al interior una concepción televisiva del devenir histórico. Sin embargo, no fue sino hasta que realicé el ejercicio de establecer relaciones entre la propuesta y un estado de la cuestión que me llevaba hacia las representaciones audiovisuales de la historia, que comprendí que, en realidad, estaba entrando a dialogar con una tradición de estudios que me llevaba ya algunos años de ventaja. En realidad las discusiones sobre las relaciones entre los medios audiovisuales y la historia (como discurso y disciplina) son casi tan viejos como el surgimiento del cine. Desde 1898, el polaco Boleslas Matuzewski reconocía el valor histórico de los productos cinematográficos¹. A partir de ahí, el debate ha seguido un camino más o menos conocido, de lo cual pretendo evidenciar aquí sólo algunas líneas.

Cine e historia, un(os) debate(s).

En los múltiples recuentos sobre la historia de la relación entre cine e historia, el precursor de los estudios parece ser motivo de un debate que devela las distintas perspectivas respecto al tema. Aquí, por cuestiones estrictamente temporales, quiero partir de Kracauer. Este alemán exiliado en Estados Unidos estuvo en permanente relación con la obra (y los personajes) de la Escuela de Frankfurt. De esta situación contextual parece que surgen sus preocupaciones respecto a la relación entre el material fílmico y las sociedades que lo producen. La relevancia de Kracauer está en que con su obra, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German Film*², proponía una nueva forma de observar el cine. A partir de la necesidad de encontrar un método para catalogar los archivos fílmicos del cine alemán de la New York Film Library, el autor pensó en los elementos sociopsicológicos que ordenaban el contenido de los productos audiovisuales. La relación entre el cine y su contexto de producción se volvió una variable evidente de selección de categorías.

¹ Enric Pla Valls, “Historia en el cine, cine en la historia”, *CineHistoria. Com*, sin fecha, sin página, consultado el 9 de noviembre de 2013 en: http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf

² Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, EEUU, Princeton University Press, 2004 (1947).

Desde las posturas teóricas de Walter Benjamin, Kracauer pensó en la existencia de realidades estructurales de cada época que se hacían evidentes en la industria cultural³. Su obra comenzó a evidenciar un concepto de historicidad, no solo en la evolución lineal de las propuestas fílmicas, sino al interior mismo de cada producto. Éste se convirtió en material para observar las condiciones sociales de su producción. Con este autor aparece una primera propuesta de relación entre la dimensión histórico-estructural de las sociedades y las narrativas audiovisuales que de ella derivan. La idea de Kracauer perduraría y, aunada a la propuesta de Arthur Elton sobre las posibilidades del filme como fuente histórica⁴, darían pie a nuevas líneas de consideración. Sin embargo, habría que esperar a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta para ver otro salto en la consolidación del campo de investigación.

En 1968, en el marco de la disputa de la escuela de *Annales* por considerar nuevos tipos de fuentes históricas, Marc Ferro propuso, en un brevísimo artículo, posibilidades de recuperar el cine como tal⁵. Haciendo eco de las preocupaciones de Kracauer, el francés pone en relieve su interés por una socio-historia del cine, partiendo de la idea de que para estudiar los procesos históricos contemporáneos hay que analizar toda fuente producida en esos periodos, incluyendo la cinematografía.

Sin embargo, su artículo se quedó en el mero lanzamiento de ideas primordiales que trataban de justificar las posibilidades de uso del filme, en el contexto de una ciencia social que privilegiaba el documento escrito como el único válido. El mismo Ferro elaboraría propuestas a partir de este artículo que se cristalizarían en una obra que muchos, especialmente la corriente francesa, consideran el parteaguas en la reflexión sobre las relaciones entre productos audiovisuales e historia, *Cinéma et Histoire. Le cinéma agent et source de l'Histoire*⁶ de 1977. En este libro, Ferro argumenta la necesidad de reconsiderar la importancia del cine en la labor del historiador en dos ejes primordiales: el filme como

³ Leonardo Quaresima, "Introduction to the 2004 edition: rereading Kracauer", en Siegrfred Kracauer, *Op. Cit.*, pp. xv-xlix.

⁴ Enric Pla Valls, *Op. Cit.*

⁵ Marc Ferro, "Société du XXe siècle et histoire cinématographique", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 23e année, N. 3, 1968. pp. 581-585.

⁶ Marc Ferro, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

testimonio y el cine como agente histórico. De ahí su propuesta por hacer una “lectura histórica de la película, [y una] lectura cinematográfica de la historia”⁷.

La ruptura que Ferro provoca en la relación entre historia y cine está marcada en los dos sentidos propuestos por su obra. Por un lado, invita a pensar el cine como testimonio de su presente, lo cual permite una continuidad con las propuestas de Siegrfried Kracauer. Sin embargo, a diferencia de éste, Ferro profundiza en el debate con la disciplina histórica en una lucha por abrir los productos audiovisuales al panorama de documentos posibles. Por otro lado, la línea que se desprende de la obra de Ferro, se centra en la idea del discurso histórico presente en todo filme, sea o no de intención historiográfica. La oposición en las vertientes que propone el autor de *Annales* está en su consideración del filme como fuente primaria o como fuente secundaria⁸.

La línea de investigación abierta por ambos autores orientaría las investigaciones de varios académicos, tanto en Francia como en Inglaterra. Marcel Oms (impulsor del Instituto Jean Vigo en Perpignan), Joseph Daniel, René Prédal, Goldman, Short (fundador del *Historical Journal of Film, Radio and Television*), Aldegate, Smith, etcétera⁹, fueron algunos que, a través de sus estudios, dieron cuenta de las formas en que el filme (el de corte histórico y el que no lo era) reflejaban formas de pensar las sociedades que los producían. Sin embargo, el que mayor reconocimiento obtuvo por sus reflexiones fue Pierre Sorlin quien, como veremos más adelante, influyó en considerar a todos los productos audiovisuales como sujetos a los mismos ejes que proponía Ferro para el cine.

Sorlin¹⁰ propuso que el filme habla más de los tiempos de su producción que de los tiempos narrados en su contenido. Analizando materiales cinematográficos europeos, llegó a la conclusión de que estos productos estaban penetrados por las preocupaciones de la época de su producción. Desde ahí hacía un llamado de atención a la academia, especialmente a la disciplina histórica, a no simplificar el análisis y la catalogación de los filmes, según categorías externas al propio material. En el caso del filme propiamente

⁷ *Ibid.* p. 17.

⁸ Cristiane Nova, “O cinema e o conhecimento da História”, *Olho da História*, No. 3, Sin Fecha, (s/p), consultado el 10 de noviembre de 2013 en: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>

⁹ Santiago de Pablo, “Introducción. Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma”, *Historia contemporánea*, 22, 2001, pp. 13-14; y Enric Pla Valls, *Óp. Cit.*

¹⁰ Pierre Sorlin, *The film in history: Restaging the past*, Oxford, Blacwell, 1980. Recuperado en Marnie Hughes-Warrington (edit.), *The history on film reader*, New York, 2009, pp. 15-16.

histórico, habría que tomar en cuenta el “capital histórico” de las sociedades que producían y recibían las películas, ya que en él se encontraban las formas de entendimiento existentes entre productores y audiencias, lo cual posibilitaba identificar al filme como perteneciente a un género histórico específico.

Este llamado de un sociólogo a los historiadores, que veían en el filme una fuente, permitió comenzar a pensar en las particularidades, ya no de la filmografía en general, sino del cine histórico particularmente. Lo anterior abundó en la disputa teórica sobre la distinción entre la historia narrada en formatos audiovisuales frente a la historia escrita y académica, dotando a los que argumentaban a favor de la consideración de la primera como parte del discurso histórico de categorías de análisis que tenían que salir de la propia observación del discurso en su horizonte de enunciación. En Sorlin la idea de la ficción como variable determinante, a la hora de pensar el film, seguía presente. Sus reflexiones se prolongaron a la televisión, a la cual le incorporó una categoría de análisis que no tenía que ver ni con la realización ni con la recepción, sino que atravesaba a ambas. Para Sorlin, los conceptos de transmisión y difusión continuas permeaban la forma de producir discursos históricos en la televisión, ya que atravesaban tiempos y espacios distintos, lo le llevó a pensar en una especie de perpetuo presente¹¹.

La línea sociológica (socio-histórica) de Sorlin, será citada muchas veces por académicos de ambos lados del atlántico, que comenzarán a ver en la televisión un posible objeto de investigación desde una perspectiva histórica e historiográfica. En la Europa latina influirá en las investigaciones producidas desde la propia Francia, en España e Italia. Sin embargo, Sorlin mantendrá permanente contacto con la literatura anglosajona. Esta interlocución le permite ser ubicado como un puente entre ambas esferas de discusión. Se le reconoce ser parte de la escuela de Ferro, tanto como precursor de muchas de las discusiones en torno al tema que se darán en Inglaterra y Estados Unidos.

El universo de la academia inglesa y americana tendrá sus propios fundadores, pero el rompimiento primordial lo da un profesor del California Institute of Technology, Robert A. Rosenstone. Su búsqueda por asideros teóricos que permitieran justificar su labor como historiador y cineasta lo llevó a profundizar el debate entre historia escrita e historia visual.

¹¹ Pierre Sorlin, “Historians at the Crossroads: Cinema, Television...and after?”, en Graham Roberts y Philip M. Taylor, *The Historian, Television and Television History*, Luton, Inglaterra, University of Luton Press, pp. 25-31.

A partir de un breve artículo en el *American Historical Review*¹², el autor comenzó a pensar en el filme no como una forma derivada de la historia escrita, sino como una forma de hacer historia en plataformas audiovisuales, de ahí que su obra¹³ reitere en la necesidad de encontrar las formas que toma la narrativa histórica cinematográfica.

Su principal soporte teórico en esta aventura fue *Tropics of discourse* y *The content of the form* de Hayden White. Ahí, encontró los conceptos centrales para la posibilidad de argumentar sobre la justificación del discurso fílmico como historia. Para Rosenstone “la historia escrita y la historia representada en el cine son similares en dos maneras: 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”¹⁴.

Este llamado tuvo su eco en el propio Hayden White quien, en el mismo *American Historical Review*¹⁵, respondía al reto de Rosenstone argumentando a favor de la propuesta de tomar el discurso fílmico como una forma más de hacer historia. Hayden White reconocía que la ficcionalidad inherente a las narrativas fílmicas no eran una cuestión que demeritara su potencial historiográfico, de ahí que habría que analizarlo en sus propios términos de lo cual podría derivar un campo paralelo, llamado historiofotía.

Este espaldarazo teórico animó a Rosenstone a continuar su particular lucha por ver en el cine un discurso histórico válido. Aunque el autor se enfrasca en un debate por justificar la pertinencia de sus análisis, a contracorriente de lo que la academia de la historia validaba como discurso histórico, los mayores aportes de su obra se encuentran en algunos elementos de la argumentación, los cuales han acotado los límites teórico-metodológicos de la observación del cine histórico.

¹² Robert A. Rosenstone, “History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film”, *American Historical Review*, vol. 93, no. 4, 1988, pp. 1173 – 1185.

¹³ Los argumentos de Rosenstone se irán consolidando en *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Ideas of History*, Boston, MA, Harvard University Press, 1995; *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995 (un compilado de colaboraciones de investigación aplicada); y *History on Film/Film on History*, Harlow, Pearson Longman, 2006. Este último constituirá la condensación de todas sus propuestas teórico-metodológicas.

¹⁴ Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 2.

¹⁵ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988, pp. 1193-1199. Recuperado en Marnie Hughes-Warrington (edit.), *The history on film reader*, New York, 2009, pp. 53-59.

Estos límites se encuentran enmarcados en tres argumentos principales. En primer lugar, la contribución a la historia por parte del cine no está en los detalles presentados por una película sino el sentido total que otorgan al pasado narrado. Los filmes proveen formas de pensar históricamente. El segundo eje argumental va en el sentido de que las películas pueden ser vistas como formas diferentes de representación y discurso que no buscan proveer de verdades literales sino metafóricas, las cuales trabajan como un tipo de comentario sobre, y un reto hacia, la historia tradicional. Pero fundamentalmente, la idea de Rosenstone está en ver el filme en relación a un discurso histórico más amplio¹⁶. El trabajo del autor está en tomar secuencias fílmicas que ilustra una visión histórica general, y no tanto en comprobar la veracidad de lo narrado.

En ese sentido, para Rosenstone, la clave del análisis del discurso histórico está en el código del género, desde el cual el director crea un pasado “que encaja en las demandas, prácticas y tradiciones tanto del medio visual como de la forma (género) dramática”¹⁷. Lo cual implica ir más allá de los hechos para inventarlos desde algunos elementos esenciales: 1) comprender que el lenguaje fílmico condensa procesos y personajes históricos en sujetos arquetípicos; 2) los filmes desplazan eventos de un marco temporal a otro, en orden de cargarlo de significado; 3) el cine altera, en el sentido de que los personajes pueden hacer y decir cosas que no forzosamente hicieron o dijeron; 4) el entendimiento de motivaciones, situaciones, hechos y su desarrollo está primordialmente en el diálogo; 5) los personajes se basan en figuras históricas cuyo comportamiento real nos es desconocido y es inaccesible; y 6) la forma de contar privilegiada, en donde se condensan los elementos anteriores es el drama, o melodrama¹⁸.

Seguidora de las ideas de Rosenstone, Marcia Landy¹⁹ potencializa los principales preceptos del autor norteamericano. Para ella, las formas de la historia tienen una naturaleza múltiple en la que no se puede asumir la inocencia ni la objetividad. En este sentido, los discursos históricos son clave en la consolidación de nociones de identidad (nacional, de género, étnica, etc.), determinando las maneras en que los grupos e individuos entienden su medio social y cultural.

¹⁶ Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 8-9.

¹⁷ *Ibíd.* p. 38.

¹⁸ *Ibíd.* p. 39.

¹⁹ Marcia Landy (ed.), *The historical film. History and memory in media*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, Kindle Edition

La propuesta de Landy obvia el debate entre historia científica e historia fílmica, para dar un paso extra y pensar la relación entre la multiplicidad de discursos sobre el pasado y sus usos en función de la construcción de distintos tipos de memoria social. Rescatando los aportes teóricos de Nietzsche y Foucault, la autora entiende que las narrativas históricas son fundamentales en la creación, la legitimación y el ejercicio del poder a través de instituciones culturales. Estos supuestos le llevan a subrayar la importancia de los medios audiovisuales en la construcción de memorias que contribuyen a la consolidación de formas simbólicas de nación, Estado y ciudadanía.

El salto de Marcia Landy respecto a Rosenstone es evidente. Aunque sus ideas ya aparecían intuías desde Kracauer y Ferro, la centralidad que da a los discursos audiovisuales en la construcción de memoria abre todo un panorama sobre las posibles relaciones entre lo narrado y sus efectos, más allá de las cuestiones sobre veracidad o no del discurso, y de los elementos sociales reflejados en el producto. Este rompimiento, como ella misma reconoce, parte de la reconceptualización sobre los consumos culturales que proporcionan los estudios culturales desde los setenta. Con Landy, la primacía del análisis textual queda matizada por sus capacidades de incorporación al continuo comunicativo social, a través de las condiciones de las plataformas mediáticas en las que se traman discursos históricos.

Esta apuesta teórica se amplió, en el cambio de siglo, con la forma de ver la relación entre cine e historia de Marnie Hughes-Warrington²⁰. La autora propone hacer una pausa para mirar las contribuciones teóricas con otros ojos. En sus dos publicaciones hace el ensayo de poner en juego nuevos ejes que se derivan de una visión “más comunicativa” del discurso histórico como producto mediático de consumo cultural. En principio, para la autora, el debate entre historia seria e historia fílmica es un sinsentido, incluso desde el punto de vista compartido entre Hayden White y Rosenstone. Entendiendo que la historia en plataformas audiovisuales ejerce un mayor poder de conexión con las audiencias, volviéndose la forma principal de acceso al pasado en las sociedades modernas, el análisis

²⁰ Marnie Hughes-Warrington, *History goes to movies. Studying history on film*, New York, Routledge, 2007; y Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The history on film reader*, New York, Routledge, 2009.

debe partir de entender qué es historia, sin apellidos y sin cuestionamientos necesarios sobre la veracidad.

La idea principal de Hughes-Warrington es romper con la idea del filme como mundo cerrado, para entenderlo como lugar de negociación entre distintos actores (productores, críticos, académicos, promotores y espectadores), es decir otorgarle una dimensión mediática que hasta ahora se le ha negado. En general, su propuesta apuesta por incorporar la existencia audiovisual de la historia con el proceso comunicativo que toma en cuenta a productor, mensaje, receptor, instituciones (políticas, culturales, económicas), retroalimentaciones, etc. Como en el caso de Landy, las matrices teóricas de Marnie resumen los aportes de los que hasta ahora he venido dando cuenta con teorías derivadas de los estudios culturales y comunicativos. Esta perspectiva da cuenta de un movimiento que, desde mediados de los noventa, apuntaba hacia un rompimiento con la tradición de estudios fílmicos.

La emergencia de la televisión

Entre la última década del siglo XX y la primera del XXI, tres discusiones académicas retomaron la preocupación sobre la televisión como narradora de historia. En ciertos aspectos, esta emergencia del caso obligaba a replantear el añejo debate respecto al cine, pero la dimensión mediática de la industria televisiva permitía partir de otro tipo de ejes transdisciplinarios. El proyecto “Televising history, 1995-2010” coordinado por Erin Bell y Ann Gray, el simposio “Televising history: the past(s) en the small screen”²¹ en la Universidad de Lincoln en 2005 y la conferencia de la IAMHIST (International Association for Media and History) en 1999 en Leeds²², evidenciaron que para discutir el papel de la televisión en la producción de discursos históricos no podía hablarse desde posiciones dogmáticas. Historiadores, productores, sociólogos, comunicólogos, etcétera, fueron planteando ejes esenciales respecto a los que habría que discutir.

A partir de ahí, el campo de los estudios de historia y televisión se ha ido construyendo sobre la base de estudios empíricos que han puesto a prueba esos supuestos

²¹ Erin Bell y Ann Gray, *Televising history. Mediating the past in Postwar Europe*, Reino Unido, Palgrave MacMillan, 2010.

²² Graham Roberts y Philip M. Taylor (coord.) *The Historian, television and television history*. Reino Unido, University of Luton Press, 2001.

de partida. Es claro que el surgimiento de la preocupación por estudiar la historia en televisión tiene que ver con un incremento del interés de las audiencias por este tipo de productos y el correspondiente aumento de programaciones, nacionales y transnacionales, que han aprovechado este movimiento. Esto llevó a algunos a preguntarse por las implicaciones de considerar a la televisión como el mayor generador de representaciones históricas en las sociedades actuales, ¿qué afectaciones podría tener esto en términos de conformación de identidades, nacionalidades, etcétera, a través de su articulación con las memorias colectivas? De ahí que los estudios sobre historia en televisión tomaron un matiz transdisciplinar.

Para Gary Edgerton²³, este movimiento requiere comenzar a pensar en supuestos básicos respecto al fenómeno. Habría que partir de reconocer que la televisión es el principal medio por el cual la gente aprende sobre historia hoy. Sin embargo, hay que pensar que este medio de comunicación existe en una condición mercantil, en donde la historia es un gran negocio, más que una labor cultural. Los programas de historia se han vuelto tan populares que la industria ha encontrado un nicho de mercado importante. En parte, esta popularidad se ha derivado de la preocupación por la elaboración de un “pasado utilizable”, a través de cuyas narrativas no sólo se explique el pasado mismo sino se representen las preocupaciones y prioridades del presente, se entiendan mejor los asuntos públicos y se forme consenso en torno a ellos.

Los límites mercantiles y políticos se combinan con las posibilidades técnicas y estilísticas del medio para posibilitar ciertos tipos de narrativas no analíticas, de representaciones históricas en donde se subraya la tendencia a personalizar todos los asuntos sociales, culturales e históricos en la trama. Para Edgerton, esto limita las representaciones en dos sentidos: la intimidad (la preferencia por representaciones personalistas, dramas personales, etc.) y la inmediatez (la imposibilidad de representar con precisión las dimensiones temporales, amplificando el sentido de inmediatez). Estas características se ven atravesadas por una acentuación de lo emocional como eje de comprensión de lo narrado. Por lo mismo, y esto es casi obvio, la historia narrada en televisión privilegia ciertos tipos de personajes y acontecimientos con el objetivo de animar

²³ Gary R. Edgerton, “Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether” en Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins, *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2001, pp. 1-18.

el pasado para audiencias masivas, socio-culturalmente situadas. Estas estrategias de representación histórica privilegian la ficcionalización, evitando la discusión política, por lo cual también marginalizan aquello que no sea comercialmente viable e ideológicamente deseable²⁴.

En el mismo sentido Sobchack planteó que las nuevas tecnologías, han colapsado la distancia temporal entre pasado, presente y futuro, que tradicionalmente estructuraban nuestra noción de la dimensión temporal de lo histórico. Para ella “los eventos y su representación, la inmediatez y su mediación, se han movido hacia la simultaneidad...la historia parece ocurrir ahora...parece que podemos...‘ser’ en la historia”²⁵. La historia entonces se vuelve una mercancía que aprovecha esta nueva forma de consciencia histórica de las audiencia para resignificar eventos a través de la lógica del mercado. Entonces, desde estas perspectivas, se vinculan las narrativas posibles de lo histórico con las condiciones de producción institucional, las relaciones de hegemonía y las formas de organización política²⁶, privilegiando así ciertos géneros y formatos televisivos de articulación (drama, melodrama, documental, biografía, etc.).

De ahí que existan algunos conceptos recurrentes en los trabajos sobre historia en televisión como identidad, nación y memoria. Para muchos autores, las formas llamativas de narrar, estructuradas desde la dimensión del consumo, terminan por articularse con memorias colectivas. Éstas se vuelven lugares de negociación de significados sobre el pasado común enunciado a través del medio²⁷. En este sentido, la televisión se erige en el principal generador de lo que algunos llaman historia popular²⁸, aquella que surge de lugares no académicos y que privilegia lenguajes estilizados, elípticos, asociacionales y metafóricos, a través de los cuales se organiza y pone junto, a través del visionado, una red de relaciones entendibles que se definen por sus identidades diferidas y sus posiciones de

²⁴ Isabel Veyrat-Masson, “French television looks at the past”, en Graham Roberts y Philip M. Taylor (coord.), *Op. Cit.* pp. 157-160.

²⁵ Vivian Sobchack, *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York, Routledge, 1996, p. 5.

²⁶ Ann Gray y Erin Bell, “Introduction. History on television in Europe: the past two decades”, en Erin Bell y Ann Gray, *Op. Cit.* pp. 1-10.

²⁷ Antoni Defez i Martín, “Memoria, identidad y nación”, en Ángel Manuel Faerna y Mercedes Torrevejano (eds.), *Individuo, identidad e historia*, Valencia, Pre-Textos (SGE), 2003, pp. 287-300.

²⁸ Gary R. Edgerton, *Op. Cit.*; Ann Gray y Erin Bell, *History on television*, New York, Routledge, 2013, Kindle Edition.

poder. Este tipo de historia afirma los estándares, valores y creencias mayoritarios, y facilita la negociación social con el pasado, al presentar las partes de la memoria colectiva que son más relevantes para productores y audiencias²⁹.

De ahí que las estructuras narrativas privilegiadas, así como los hechos y acontecimientos tramados tengan dimensiones políticas y de hegemonía, que se evidencian a través de la propuesta de ciertos tipos de identidades, desde las cuales negocian las audiencias. La mayor parte de los académicos han propuesto que esas identidades propuestas se articulan en torno a ciertos conceptos de lo nacional³⁰, aunque también de conceptos de etnia, raza, género, etc. A decir de Guillermo Zermeño y Alfonso Mendiola “los medios de comunicación masiva, al tener como objetivo el dirigirse al hombre común – a las masas -, se han convertido en generadores de la identidad de las sociedades actuales”³¹. De ahí la importancia que cobran las representaciones históricas en televisión.

Sin embargo, metodológicamente hablando, todavía no parece haber propuestas sólidas y consensuadas en torno al estudio de estos fenómenos. El punto de coincidencia parece estar en la imposibilidad de esquematizar las relaciones propuestas entre televisión, historia, memoria e identidades, lo cual ha exigido acercamientos a casos específicos que permitan hacer estudios inductivos sobre las representaciones y el tipo de identidades propuestas. El reto ha estado, en los últimos años en conjuntar las perspectivas de distintas disciplinas (especialmente la comunicativa) en el análisis de la historiografía televisiva. Es en esta tradición, como una contribución al debate desde México, que me ha parecido pertinente trabajar con los últimos productos de ficción histórica televisada que se produjeron en Televisa. Para ello seleccioné la serie *Gritos de muerte y libertad* (2010), como caso que me permitió analizar las formas en que la televisora comercial vuelve a narrar un momento fundacional de la nación a sus audiencias.

²⁹ Gary R. Edgerton, *Op. Cit.* p. 8.

³⁰ Por ejemplo Enric Castelló, Alexander Dohest y Hugh O'Donnell, *The nation on the screen. Discourses of the national on global television*. Reino Unido, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

³¹ Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia”, en *Historia y Grafía*, No. 5, 1995, p. 222.

***Gritos de muerte y libertad* como problema historiográfico**

Como abundaré en el tercer capítulo, en 2010, tras quince años de ausencia de historia en formatos ficcionales en las pantallas de Televisa, el área de noticieros de la televisora lanzó *Gritos de muerte y libertad*, como parte de su campaña para celebrar el bicentenario de la guerra por la independencia nacional³². Alejándose del viejo *expertise* del área de telenovelas, la cual hasta el momento producía la mayor parte de la ficción en la empresa, los ejecutivos del área de noticias apostaron por contratar a directores, guionistas, asesores, actores, etcétera, que no siempre habían trabajado en las producciones de la televisora. Dados los costos tradicionales de producir ficción histórica de alta calidad cinematográfica, eligieron el formato de miniserie que, si bien ya había ensayado antes, no se había utilizado hasta el momento para narrar el pasado.

En trece capítulos de 22 minutos, lograron articular una narrativa que recorría procesos y personajes importantes de la gesta, seleccionados a partir de la sugerencia de un círculo de historiadores académicos que, de una manera u otra, habían trabajado el tema. Los ejecutivos Leopoldo y Bernardo Gómez llamaron a los directores Gerardo Tort y Mafer Suárez para armar un equipo que se permitiera retar el formato tradicional de la telenovela histórica, con el fin de presentar una propuesta de narrativa audiovisual sobre el periodo que va de 1808 a 1824. El producto resultante, *Gritos de muerte y libertad*, se transmitió a partir del 30 de agosto de ese año, culminando precisamente el 16 de septiembre, día en que se festejó el Bicentenario. Si bien la miniserie alcanzó altos niveles de *rating*, llegando a ser uno de los éxitos de venta en DVD para la televisora³³, no estuvo exenta de críticas de expertos y periodistas que veían en la emisión un intento más de Televisa de hacer una narración ideologizada del pasado.

La producción, la emisión y la crítica al producto me llevó a pensar en el potencial para hacer de ella un caso de estudio historiográfico. Si bien en maestría ya había descrito

³² La celebración televisiva se complementaría en 2011 con el lanzamiento de *El encanto del águila*, la cual se propone como un relato sobre la Revolución Mexicana. En mi caso, si bien la tenía contemplada en un principio, los propios productores y directores entrevistados me confirmaron que se trataba de otro tipo de producto, con otra lógica de producción, en la cual se habían mezclado otro tipo de intereses. Debido a ello y al gran trabajo que me hubiera costado en el marco de un periodo de tiempo limitado, la dejé de lado. Preferí, en ese sentido, quedarme con la miniserie que apareció justamente en el momento de celebración nacional y que hablaba de un periodo, quizá, simbólicamente más relevante.

³³ Entrevista personal con Mafer Suárez

la manera en que la tradición telenovelera comandada por Ernesto Alonso, había concretado un canon en las formas de relatar ciertos procesos históricos, la miniserie presentaba el reto del cambio total de equipo, de narrativas y, esperaba yo, de formas de articularlas como una propuesta de sentido particular a principios del siglo XXI. Todo ello lo reflexione a partir de la premisa repetida por diversos autores, según la cual, los medios masivos de comunicación se habían convertido, a lo largo del siglo XX, en los principales enunciadores de un discurso sobre el pasado que, en relación a su consumo, era una de las formas de recuerdo con mayor fuerza como propuestas de memoria sobre eventos clave, tanto a nivel nacional como internacional.

Una propuesta de sentido histórico, anclada en géneros y formatos televisivos, resultó motivo suficiente para preguntarse ¿de qué manera se estaba planteando un discurso sobre un proceso histórico considerado fundacional en la televisión comercial más importante, por penetración y recursos, en el país? Si los propios productores, asesores y directores decían que estaban presentando un nuevo modelo de hacer historia en televisión, a partir de la puesta en cuestión de los mitos principales de la historiografía nacional, ¿qué tipo de visión de la historia planteaban? ¿A qué recursos historiográficos apelaron para establecer esa narrativa nueva en televisión? ¿Cómo se engranaron con las formas de narrar en la pantalla chica?

Me pareció que responder a todas estas interrogantes abriría un espacio para hacer evidente el tipo de memoria que se proponía a través del audiovisual. Si bien la historiografía nacional ya tenía muchos casos, algunos de ellos analizados por ejemplo en el cine, me resultó pertinente partir de la propia televisión como un medio que, en sesenta años, había generado sus propios cánones representacionales, los cuales ponía en juego en un momento conmemorativo que los hacía doblemente trascendentes.

Para trabajar todo ello, regresé al estado de la cuestión que resumí más arriba para encontrar preguntas específicas, herramientas teóricas y, sobre todo, una estrategia metodológica que me permitiera dar cuenta del caso. La lógica que seguí es relativamente sencilla y está dividida en dos pasos principales que me parecieron evidentes luego de las lecturas hechas a lo largo del posgrado. El primer paso tenía que ver con establecer un horizonte de enunciación extendido. Debido a la lógica del análisis historiográfico ampliamente discutida en la formación doctoral, resolví que fuera ese horizonte el que me

proporcionara elementos conceptuales desde los cuales partir. Siendo así, realicé tres capítulos que trataban de dar cuenta del propósito.

El primero de ellos es una reflexión del momento conmemorativo en el que estaba inmersa la producción y difusión del producto, el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución. A través de una revisión desde los estudios de memoria, extraje elementos para pensar sobre la importancia que tienen los actos conmemorativos en las sociedades actuales, la propuesta de conmemoración evidenciada en los programas del festejo y el debate periodístico y académico que se generó sobre las conmemoraciones en México. De ahí me centré en cuatro elementos fundamentales respecto al año conmemorativo: el presente que significa las propuestas de memoria, la pluralidad de voces que enuncian pasado, el papel del gobierno en las conmemoraciones y, finalmente, el rol jugado por los medios en todo el asunto.

Ello me llevó a un segundo contexto que no sólo cobraba importancia a partir de lo discutido en el capítulo uno, sino que era una de las propuestas centrales en el estado de la cuestión: la toma de poder de los medios como agente privilegiado de enunciación de propuestas de memoria. El capítulo dos hace un breve recorrido por la historia de la televisión mexicana, tomando como eje la progresiva toma de poder de los agentes mediáticos sobre lo que John B. Thompson llama “espacio público mediado”³⁴. La lógica del capítulo, entonces, está en recorrer de manera diacrónica las relaciones entre los medios y el Estado, como una manera de hacer evidente la forma en que la televisión se convierte en un agente privilegiado de memoria. En ese capítulo planteo de manera evidente la idea de que la historia de un medio es parte esencial para problematizar sus discursos sobre el pasado, es decir para llevar un producto audiovisual al plano de problema historiográfico.

El tercer punto contextual tiene que ver precisamente con el fin de ese recorrido. Si aceptamos que un medio como la televisión es capaz de ser un enunciador central de memoria, ¿en qué manera articula sus historias? ¿bajo qué géneros y formatos nos habla de un pasado común? Responder a ello resultó, para mí, en una manera efectiva de evidenciar las marcas industriales que se plasman en el discurso resultante. Así pues, hice un recorrido que va del melodrama como género narrativo a la telenovela y la miniserie mexicana como

³⁴ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X, 1993; John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.

formatos industriales. En ellos dí cuenta de los formatos en los que la trama historiográfica de Televisa se ha planteado en sesenta años de historia de ficción televisiva nacional.

Estos tres contextos resultaron efectivos para el siguiente paso, el análisis del caso. Dadas las características que habían tenido los festejos del Bicentenario, dado el papel jugado por los medios en general y dadas las formas en que se articularon las narrativas históricas en la televisión nacional, seguí un camino que tiene que ver con la, digamos, heroización del proceso histórico. En parte por la idea de que los medios narran a través del individuo, pero también por la sugerencia de la producción de la serie de que la idea central fue la de “humanizar” a los personajes, hice un primer apartado que explica el rol de los héroes en la historiografía. El sentido fue el de evidenciar que normalmente, las historias nacionales, contaban con sujetos específicos a los cuales se dotaba de agencia e identidad narrativas con el fin de materializar en ellos guías para el futuro, “deberes ser” nacionales ejemplificados en el individuo. Ello me llevó a una pregunta central ¿a quién dota de agencia e identidad mi caso de estudio? Así, recorrí todos los 13 capítulos para revisar el papel de un nosotros, un ellos y algo que nombré como “otros-nosotros”, es decir agentes secundarios con un papel limitado en función del nosotros en la historia. Con ello resolví que, si bien la producción apostaba por nuevos formatos para hablar del pasado, las representaciones seguían haciéndose sobre la línea de una historiografía nacionalista, de corte liberal, a la cual se le sumaban otros relatos historiográficos que la retaban, con el único fin de cumplir con el objetivo de “humanizar” la historia, es decir, hacerla más cercana a los debates actuales sobre los propios héroes. El contraste entre tradiciones historiográficas ayudó, en ese sentido, a que la producción de la serie lograra una cierta aura de verosimilitud.

Con todos estos elementos a mano, escogí a los cuatro personajes principales de la serie (Hidalgo, Morelos, Guerrero e Iturbide) para hacer una revisión de los capítulos que dialogan con la forma en que la historiografía nacional los ha tratado en doscientos años como nación independiente. Es por ello que los capítulos se estructuran en dos órdenes: la revisión historiográfica (escrita y visual) de los héroes y su relación con las formas de presentarlos en la miniserie. Desde el principio mi intención no fue la de descubrir algo nuevo en las tradiciones historiográficas tradicionales. Debido a ello, estos apartados no tratan de dar cuenta de la totalidad de los escritos sobre los héroes, sino de estudios y casos

particulares que hacen evidentes las tendencias representacionales respecto a los individuos. Y no es que los personajes escogidos fueran los únicos presentes, pero sí los que se podrían considerar como una especie de genealogía heroica que lleva a la trama del inicio al final de la miniserie. En cierta manera, el análisis general de todos los personajes queda plasmada en el capítulo sobre la agencia y la identidad.

El análisis se hizo a través de la revisión de los elementos audiovisuales básicos (tomas, construcción visual de los personajes, articulación de las distintas secuencias, etc.), evidenciados en secuencias específicas. Debido a mi propia formación, es claro que el mayor peso del análisis recae en los diálogos, en la historia hablada, en los intertítulos. Debo de reconocer las carencias que he tenido en mi formación, por lo cual privilegié la idea de la imagen como respaldo de lo dicho. Sin embargo, no quiere decir que no haya un esfuerzo por desentrañar lo que la imagen misma narra. Del análisis sobre estos cuatro héroes (tres héroes y un villano podríamos decir en realidad), extraje conclusiones relevantes no sólo en torno a la relación de la miniserie con la historiografía precedente, sino respecto a la manera en que la ficción televisiva subsume en los personajes una serie de propuestas de sentido que se anclan en la narración sobre el pasado. Y que quedarán delineadas en los capítulos, pero también reiteradas en las conclusiones.

La conmemoración: líneas para pensar el Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia y sus implicaciones mediáticas.

El concepto de memoria ha resultado particularmente práctico para reflexionar en torno a cómo, desde diferentes grafías, se establecen conexiones con un pasado, en orden de dotarlas de significado para el presente y de hacerlas condición de posibilidad para un futuro. A partir de esta propuesta conceptual, me ha parecido que para hacer una revisión de la propuesta de pasado en *Gritos de muerte y libertad* había que contextualizar a partir de una especie del “espíritu de la época” cultural. Es por ello que me pareció que las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución en 2010, eran propicias como marco de referencia para repensar las posibilidades de análisis de las series de Televisa.

Al revisar los términos de memoria y conmemoración, así como los debates propuestos por algunos autores seminales, me pareció mucho más rico pensarlos en dos niveles. En una primera etapa resultó necesario revisar las posturas en torno al concepto de conmemoración, con el fin de comprender un acto social por medio del cual se materializa la memoria. En un segundo nivel, me pareció pertinente observar a los que observaban las conmemoraciones del Bicentenario en México. Es así como está propuesto este capítulo. A través de él sobrevolaré ambos niveles para comenzar a reflexionar el papel que los medios juegan en estos actos simbólicos.

Sobre el acto de conmemorar

Pensar la conmemoración como un concepto teórico puede ser riesgoso. De primera instancia lo que surge en la mente es la idea de fiesta, de celebración, en el sentido más carnavalesco. Sin embargo, el debate que muchos han puesto sobre la mesa revela un potencial reflexivo y analítico para observar los rituales mnemónicos de una sociedad, aquellos en los que la memoria se materializa, se hace presente y en los que es posible leer las posibles narrativas respecto a un pasado, más allá de aquellas de la academia. Yo he querido aprovechar el ejercicio para pensar las celebraciones del Centenario y Bicentenario

en México³⁵ como un marco de referencia en el que toma lugar mi caso de análisis, a partir del cual es posible otras lecturas en relación a variables contextuales planteadas ya por algunos. En este sentido, antes de observar dichas conmemoraciones me gustaría reflexionar un poco el concepto desde algunas posturas que me parecen centrales.

Para Pierre Nora³⁶, actualmente vivimos en la “era de las conmemoraciones”, una en la cual las sociedades modernas tienen una nueva obsesión con el pasado relacionada con la sensación de no haber más memoria espontánea, por lo cual hay que crear escenarios (lugares) que materialicen ese tiempo pretérito de manera no natural. De ahí que las celebraciones tomen tal relevancia. Para Nora Rabotnikof, esta hiperactividad conmemorativa tiene tres dimensiones: una presión del calendario por celebrar actos fundacionales, la construcción de un nuevo objeto de estudio llamado “conmemoración” a partir de la celebración del Bicentenario de la Revolución Francesa en 1989, con base en el cual se reconocen estos actos como otras formas de creación de la historia, y la idea, precisamente, de estos actos como formas específicas de relación con el pasado que contribuyen a la formación de memoria e identidad colectiva³⁷. A partir de esta relación con el pasado pero, sobretodo, de su existencia como objeto de estudio es que comenzó a conceptualizarse como herramienta reflexiva.

Parece que hay un principio básico para pensar las conmemoraciones: son actos que establecen una relación con un pasado desde el presente. A partir de ahí es posible pensar que son formas en que la colectividad genera lugares de sentido compartidos, y en las que se expresa una relación del aquí/ahora con el tiempo pasado. Son actos de recuerdo que establecen líneas de sentido con el presente y que proyectan perspectivas de futuro. En este sentido, se recuerda desde formas culturales definidas y a través de formas de interacción y comunicación de cada sociedad³⁸.

³⁵ Tanto en prensa como en la producción académica al respecto se utiliza el nombre genérico de Bicentenario o Fiestas del Bicentenario. Si bien refleja la opción de otorgarle una mayor importancia a un festejo (los 200 años de la lucha de independencia) sobre otro (los 100 años del comienzo de la Revolución Mexicana), también es evidencia del uso político que se le dio al conjunto de los festejos. En este texto continuaré el uso del término con el fin de hacer evidente esta costumbre.

³⁶ Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, en *Lieux de mémoire, I. La République*. Paris, Gallimard, 1989, pp. XVII- XLII.

³⁷ Nora Rabotnikof, “El Bicentenario en México: la historia desde la política”, *Revista de Sociología*, no. 24, 2010, pp. 223-224.

³⁸ Laura Moya y Margarita Olvera, “Conmemoraciones, historicidad y sociedad. Un panorama

Hasta aquí todo parece evidente, sin embargo hay posturas encontradas al respecto. Para Rabotnikof hay esencialmente dos en relación al uso del pasado en las conmemoraciones: a) la imperatividad del pasado y b) la construcción del pasado. En ambas el presente juega el papel de lugar de la conmemoración, es a partir de los intereses, las necesidades, los miedos y las ideas de la actualidad que se orientaría la visión hacia cierto pasado. Sin embargo, la primera postura “enfataría la continuidad o, mejor dicho, la necesidad de continuidad, en especial la continuidad identitaria de la comunidad o del grupo a través del tiempo”³⁹. Desde este emplazamiento el pasado sería revivido continuamente desde el presente, para actualizar el sentido de colectividad. Por otro lado, la segunda postura pone el acento en la función de las condiciones (político-culturales) actuales de la reconstrucción o invención del pasado, para subrayar las formas de construirlo temporalmente. Es decir, son posturas que ponen atención a la persistencia de ciertas memorias (y ciertos olvidos) en el mantenimiento de la continuidad de la colectividad en el tiempo, por un lado, o en las condiciones de los distintos presentes (los agentes de memoria y sus contextos) y su papel en la significación del pasado, por el otro.

Algunas lecturas permiten pensar que la postura “construccionista” es la prevalente a la hora de analizar las conmemoraciones. Si desde ahí pensamos en los actos, entonces parecen establecerse relaciones directas entre contexto y conmemoración. De ahí que las condiciones políticas y culturales (podríamos añadir otras como las económicas) serían fundamentales para entender lo que se pone en juego en el acto de conmemorar. Un ejemplo perfecto es el que proponen Laura Moya y Margarita Olvera, en el caso de las sociedades que habitan en la modernidad tardía, en las cuales contextos como la globalización, la masificación cultural, la democratización o la masificación cultural, provocan la democratización del recuerdo (la pluralización de memorias) y la mediatización de sus celebraciones⁴⁰.

sociológico para la investigación”, en Gustavo Leyva, Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, Nestor García Canclini y Carlos Iliades (Coord.), *Independencia y Revolución. Pasado, presente y futuro*, México, UAM/FCE, 2010, pp. 438.

³⁹ Nora Rabotnikof, *Op. Cit.* pp. 224-225.

⁴⁰ Laura Moya y Margarita Olvera, *Op. Cit.* p. 443.

Ankersmit plantea que en dicho acto el pasado se encuentra “indefenso” en las manos del conmemorador⁴¹, refiriéndose precisamente a esta estrecha relación existente entre las condiciones contextuales y las formas de traer el pasado al presente a través de su construcción narrativa. Pero, a la vez, evidenciando que, desde las dos posturas planteadas por Rabotnikof, se establece una evidente relación del acto de conmemorar con la política y con las formas de ejercer el poder, el cual se desplaza a distintos agentes enunciadore de memoria, dependiendo de los contextos de celebración. En este sentido, la conmemoración se torna un acto de descontextualización/ recontextualización⁴², es decir, un momento en que los hechos y personajes pierden simbólicamente su relación con el tiempo/espacio de su existir, para ser vueltos a dotar de identidad a través de un contexto que los ligue con el presente, desde el cual se generan posibilidades de futuro.

Este proceso logra vincular los macro-eventos pretéritos con los micro-eventos de la vida cotidiana en los que transcurre el acto de conmemorar, ello conlleva una dimensión política e ideológica, otorga poder de significación al conmemorante. Ejemplo de ello sería la manera en que, en el caso que me interesa, los medios adquieren el poder de contantemente recontextualizar los sucesos y personajes pasados (al mismo tiempo descontextualizados), a partir de sus propios intereses (políticos, económicos, etc.), de sus maneras de proceder, de sus formas preestablecidas de narrar, etc. Desde esta perspectiva, tanto el propio desarrollo del medio como sus formas de articular narrativas para dotar de sentido a la realidad son esenciales para comprender el poder enunciativo, la capacidad de relación con sus audiencias y, por lo mismo, las probables formas y los posibles efectos que tiene la conmemoración a través de ellos.

Es por ello que el acto de conmemorar es una forma de privatización de la relación con el pasado, por que articula el recuerdo con el individuo, y con el colectivo en el que se inserta ese mismo individuo⁴³. La función política (y normativa) de la memoria estaría entonces en que este acto genera identificación de los individuos para con la colectividad y, por lo tanto, identidad. En una lógica similar, aunque refiriéndose al sentido histórico (puedo asumir que comprendido en el acto de conmemorar), Jörn Rüsen plantea que es

⁴¹ F.R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2000, p. 166.

⁴² *Ibíd.* p. 165.

⁴³ *Ibíd.*

“tiempo interpretado, integrado en la orientación y motivación de las acciones humanas, y puesto en relieve en la manera y medida del sufrimiento humano”⁴⁴, por lo cual cumple con una función mediadora que sintetiza las experiencias pasadas y el horizonte de expectativas del futuro, relacionándolos con normas, intenciones y prácticas.

Cuando pasamos del plano individual al colectivo, estas relaciones entre la construcción del pasado y la dimensión política e identitaria que conlleva el acto de conmemorar evidencian aristas que hay que tomar en cuenta. Para Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles, estas relaciones, pensadas desde los contextos presentes (sociales, políticos, culturales o económicos) están sujetas a tensiones entre el ritual, evidenciado en el acto conmemorativo, y la discusión pública. Por lo cual, las conmemoraciones se vuelven, políticamente hablando, armas de doble filo, en el sentido de que las posibles significaciones son variables⁴⁵. Esto genera que las lecturas del pasado sean políticas y que su proyección en un espacio público las ponga en evidencia.

Hay un último punto respecto a las conmemoraciones me gustaría dejar planteado, desde la propuesta de Rabotnikof, que tiene que ver con las relaciones entre los actos y el concepto de nación⁴⁶. Me parece de suma importancia por que permite entender que la mencionada “era de las conmemoraciones” tiene matices en relación a otros procesos actuales, y por que establece una línea sobre la cual pensar precisamente las celebraciones del Bicentenario en México. Para la autora, a pesar de las pretensiones globales, las reflexiones sobre la memoria, la historia, el tiempo y la política mantienen una impronta nacional. Al parecer cada uno de los autores que reflexionan sobre estos temas, entre los que se enmarcan los actos conmemorativos, mantiene una estrecha relación con el lugar desde donde enuncian. Sin embargo, estas reflexiones tienen una línea común de pensamiento que parte de una fragmentación en tres ámbitos, que caracteriza las coordenadas políticas y culturales de esta era conmemorativa.

En el primer ámbito, Rabotnikof plantea una ruptura de “la continuidad dinámica entre pasado, presente y futuro”⁴⁷ lo cual, visto como presentismo, sugiere que algunos

⁴⁴ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, México, UAM-Azcapotzalco, 2013, en prensa, p. 44.

⁴⁵ Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, “Las vísperas de las fiestas del Bi/centenario en México” en María Luisa Rodríguez-Sala *et al.*, *Independencia y Revolución. Contribuciones en torno a su conmemoración*. México, UNAM-IIS, 2010, pp. 371-373.

⁴⁶ Nora Rabotnikof, *Op. Cit.* pp. 229-230.

⁴⁷ *Ibíd.* p. 229.

eventos del mundo actual, como la caída del socialismo real, serían signos de un presente inteligible por sí mismo, que no requiere de su pasado y que anticipa su propio futuro. Esto genera incertidumbres respecto al rumbo de las naciones y, por lo tanto, la necesidad de constantemente buscar explicaciones, normas, identidades, únicamente en el presente. Esta ruptura se evidencia en las múltiples lecturas que se hacen del momento actual, que conllevan una carga política (¿partidista?) y que, en relación al pasado, juzgan los hechos y personajes anteriores con categorías que surgen desde lo inmediato y, por lo tanto, le son ajenas al pasado. Esta primera ruptura se aproxima a lo que Nora apunta como obsesión con el pasado, mencionado más arriba, y es especialmente pertinente, como se verá más adelante, cuando son los medios de comunicación masiva los que intervienen en el acto conmemorativo. Medios que, a pesar de su cada día más acentuada característica global, continúan representando el pasado desde el presente nacional.

Este presentismo que afecta la forma de conmemorar, para la autora, está relacionado con una segunda ruptura: la “fragmentación de la historia como saber disciplinario”⁴⁸. La historia académica se vio limitada por el auge del interés público por el pasado, la pluralización de enfoques y el acceso al espacio público de grupos antes marginados, lo cual evidenció los límites de la disciplina para dar respuesta a demandas identitarias. Para Rabotnikof, esta fragmentación tuvo efectos en las conmemoraciones al poner en cuestión la idea de una nación. Las historias regionales, de grupo, de género, etcétera, limitaron la idea de un solo pasado y, por lo tanto, de una sola identidad. Por lo mismo, la historia nacional comenzó a dar cabida a más y más habitantes que implosionaron la narrativas únicas, generalmente construidas desde los Estados.

Relacionado con éstas, una tercera fragmentación opera al ser cuestionadas las narrativas nacionales, la de la crisis del Estado-Nación como “referente simbólico unitario o unificador”⁴⁹. Ese concepto, puesto en cuestión por múltiples factores más allá de la historia, ha perdido legitimidad para establecer “rituales conmemorativos en los cuales el Estado era el oficiante y gran ordenador”⁵⁰. Por lo mismo, se cuestiona no sólo su papel sino el de sus grandes narrativas orientadoras, en las cuales se promovía y garantizaba la unidad nacional, desde múltiples historias antes soterradas. Esta ruptura se vuelve esencial

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.* p. 231.

⁵⁰ *Ibidem*.

para comprender dos cosas que plantearé más adelante. En primer lugar la retirada del Estado como enunciador de discursos sobre el pasado, evidente especialmente en las conmemoraciones del Bicentenario. Por otro lado, la retirada del Estado, a partir de la crisis mencionada, permitió el ascenso de los medios como enunciadores privilegiados de distintas narrativas, entre ellas las que son sobre el pasado nacional.

Las tres fragmentaciones propuestas por Rabotnikof evidencian la poca utilidad de enfoques universalistas respecto a las conmemoraciones, obligando a repensarlas siempre desde sus propios contextos (sociales, políticos, económicos), en función de cómo operan las narrativas propuestas, desde qué medios son articuladas estas narrativas y cómo son permanentemente cuestionadas. Más adelante se podrá ver que estas rupturas se evidenciarán en la forma de interpretar los momentos históricos en conmemoración en 2010. Estas fragmentaciones fueron también evidenciadas por Moya y Olvera, quienes analizan el cambio de sentido de las conmemoraciones en lo que llaman modernidades tardías⁵¹. Para estas autoras, las modernidades actuales han manifestado signos de consecuencias no deseadas respecto a los planes que llevaron a la emergencia de la modernidad como ideal regulador. De ahí que vivamos en una época caracterizada por distintos nombres en donde abundan los afijos del tipo post-, neo-, trans-, etcétera, y en donde la crisis del liberalismo, el declive de las utopías y la erosión de ideas como la de progreso, han llevado a nuevas necesidades de orientación histórica⁵².

Esta nueva etapa que tanto Moya y Olvera, como Rabotnikof, identifican plenamente a partir de ciertas características, provoca repensar el tipo de experiencias temporales y marcos de interpretación (especialmente respecto a los pasados comunes y las formas en que nos insertamos en los tiempos que de sus construcciones narrativas se evidencian). Para las primeras, más allá de coincidir con algunos de los diagnósticos presentados más arriba, las transformaciones sociales han recrudecido “la pulsión hacia lo nuevo, lo efímero, lo rápido”⁵³, lo cual ha desvinculado el pasado del futuro, volviendo a la idea del presentismo. Esta pérdida de asideros, tal como sucedió con los cambios de sociedades tradicionales a modernas en los siglos XVIII y XIX, ha producido “efectos compensatorios en lo simbólico, como el apego discursivo y declarativo a una comunidad

⁵² Laura Moya y Margarita Olvera, *Op. Cit.*, p. 447.

⁵³ *Ibíd.*, p. 451.

que ya no lo es, o lo es en todo caso, en una versión atenuada”⁵⁴, de ahí que más allá del desorden celebratorio se recuperen narrativas que evocan el carácter fundacional y mítico de ciertos acontecimientos, ya que

se trata de refrendar simbólicamente vínculos colectivos, momentos imaginarios considerados ‘sagrados’, redes adscriptivas, pertenencias imaginarias y, en suma, de reexperimentar el sentimiento de que se forma parte de algo que, por ir más allá de las individualidades y de los propios tiempos presentes, otorga un sentido difuso de continuidad temporal⁵⁵

Más allá de lo que los actos conmemorativos del Bicentenario propusieron como narrativas respecto al pasado, el punto destacado por las tres autoras invita a pensar en la importancia que tuvo la recuperación, en algunos espacios, de clásicas historiografías nacionalistas que, a partir de una reinterpretación anclada en la idea de “humanizar” como plantearé más adelante, permitieron esa oportunidad de “reexperimentar” el sentimiento de comunidad en un momento en que ésta se ha “quebrado”. Ello es especialmente relevante en el caso de estudio motivo de esta tesis, de lo cual sólo dejo aquí los indicios teóricos para revisar más adelante en el análisis.

Antes de observar el caso de las celebraciones del Bicentenario en México, me gustaría resumir los puntos importantes que, creo, permiten entender la forma en que se desarrollaron los eventos conmemorativos particulares, pero también las maneras en que, desde la academia y la prensa, fueron vistos los festejos por distintos autores.

De acuerdo a lo establecido más arriba, las conmemoraciones son actos que “construyen pasado” desde el presente. Son mecanismos por los cuales se ponen en práctica, se corporizan, concepciones de tiempo y espacio que permiten ligar el presente con el pasado, e incluso establecer futuros posibles en función de dicha relación. Distintos ejemplos de discursos en torno a conmemoraciones puntuales evidencian esta relación dinámica.

⁵⁴ *Ibíd.* p. 452.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 453.

Los actos conmemorativos no pueden ser anónimos, se logran a través de agentes de memoria que establecen las narrativas maestras, por medio de las cuales se logra esta vinculación de tiempos y espacios. Por lo general, estos agentes son también sujetos que detentan el poder en distintos ámbitos, pero especialmente en el simbólico, por lo cual se privilegian ciertos canales de transmisión de memoria por sobre otros (actos en espacios públicos, museografías, ciertos tipos performativos, pero especialmente, medios de comunicación masiva), aunque por lo general los distintos agentes de poder trabajan en conjunto.

Estos agentes no son estáticos, ni ahistóricos, están siempre situados. Por lo tanto, las situaciones en las que se encuentran se transforman en tensiones discursivas que tienden a evidenciarse en los actos conmemorativos. Las distintas posiciones revelan posturas de poder que son ejercidas discursivamente a través de la relación pasado-presente-futuro que se pone en juego en los actos conmemorativos. Por medio de éstos se genera identidad a través de las narrativas históricas, al vincular los eventos del pasado con el cotidiano habitar de los individuos, que lo leen de manera colectiva pasando las identidades a ser sociales. Las conmemoraciones entonces son actos de memoria colectiva que reconcilian el pasado con el presente, ejerciendo poder a través de la conformación de la suma de identificaciones del individuo con la colectividad.

A pesar de lo lineal que parece el la relación entre acto conmemorativo, las lecturas desde el presente hacia el pasado y la conformación de identidad colectiva, tres rupturas ponen en cuestión la unidad de sentido en la conmemoración actual: el presentismo como proyección de variables actuales hacia el pasado, la fragmentación de la disciplina histórica que hace surgir otros objetos de estudio, otras metodologías y otros posibles discursos conmemorativos que ponen en cuestión los nacionales y unitarios; y la crisis de Estado-Nación que, ante el surgimiento de esas otras identidades, pierde legitimidad como enunciador, como coordinador del acto conmemorativo, permitiendo que esos otros discursos tengan cabida en el espacio público.

En momentos en que estas fragmentaciones se hacen cada día más evidentes, la pérdida de coordenadas identitarias ancladas en un pasado cada día menos unitario provocan que se amplíe el vacío de narrativas totalizadoras y esencialistas, lo que lleva a una especie de desazón colectiva. Aunado a los problemas sociales, económicos y políticos

actuales, esta situación también lleva a una especie de regreso de los discursos míticos, activados a través de la figura individual, lo cual encaja muy bien en plataformas en las que este tipo de narrativas son prevalentes, como en el caso de la televisión. En posteriores capítulos plantearé cómo este medio toma un lugar central en la misma pérdida de peso del Estado, recupera sus propias matrices narrativas de éxito (pensadas también como forma de contarse la realidad en la modernidad), y potencializa discursos historiográficos que permiten ese retorno al mito.

Las características marcadas en las páginas anteriores se revelarán en los actos conmemorativos del Bicentenario, abriendo la puerta no sólo a una multiplicidad de interpretaciones a partir del desdibujamiento del papel del Estado como agente de memoria, sino a nuevos agentes igual de poderosos, con otras agendas e intereses, como los son los medios de comunicación masiva, en especial la industria televisiva comercial. Pero antes de pasar a ello, quiero establecer diferentes apreciaciones sobre el Bicentenario en México.

El (Centenario y) Bicentenario

A través de un decreto del 16 de junio de 2006 la Presidencia de la República, en ese momento encabezada por Vicente Fox Quezada, declaraba el 2010 como “Año del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana”⁵⁶. Al mismo tiempo, en el documento se asentaba la creación de una comisión organizadora para dichos festejos encabezada por el presidente y compuesta por miembros de la Suprema Corte de Justicia, presidentes de las cámaras de diputados y senadores, el Jefe de Gobierno del Distrito Federal y un “Consejo Asesor Internacional”.

Las responsabilidades de la Comisión serían establecer calendarios de actos y conmemoraciones, definir los grupos de población “tomando en cuenta la integración pluricultural de la nación para que la organización y realización de los festejos sean incluyentes de toda la sociedad mexicana y los mexicanos en el exterior”, definir también los estudios e investigaciones históricas, artísticas, científicas, etcétera, que se consideren

⁵⁶ Presidencia de la República, “DECRETO por el que se declara al año 2010 como Año del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana y se crea la Comisión Organizadora de dicha Conmemoración”, *Diario Oficial de la Federación*, 16 de junio de 2006. Consultado el 23 de junio de 2014 en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4911734&fecha=16/06/2006

pertinentes y que ayuden en “la toma de decisiones públicas, sociales y privadas, con fundamento en principios democráticos, de justicia y solidaridad”. Además debía coordinar los festejos en los tres órdenes de gobierno, sugerir líneas de trabajo, precisar metodologías y “reflejar la opinión y sentir de los distintos sectores de la sociedad”.

El decreto evidenciaba algunas cosas: que a tres años y medio del festejo “la agenda estaba en blanco”⁵⁷, la invocación constante de la pluralidad (diversidad) como marca de los festejos (el establecimiento mismo de una comisión plural era signo de ello), la invocación de la democracia como guía de una revisión del pasado y, por lo mismo, el “ánimo presentista”⁵⁸ en la interpretación de las gestas históricas.

En el mismo acto en el que se decretaba, el presidente hacía una lectura de las gestas en función de la lección de unidad, consenso, la gobernabilidad, la democracia, la inclusión, etcétera, contenida en las luchas de Hidalgo, Morelos y el Plan de San Luis de Madero. Como muestra de su disposición democrática, en un año de encarnizada lucha electoral, y quizá como gesto a la historia, nombraba al Cuauhtémoc Cárdenas como presidente de la Comisión. Éste aprovechó el nombramiento para proponer una nueva Constitución y, ante la ausencia de trabajo práctico y tras el resultado controvertido en las elecciones presidenciales que evidenciaron el poco sustento real del discurso democrático, renunció a unos meses de tomar el cargo.

A su renuncia asumió el cargo el nuevo Presidente, Felipe Calderón, hasta marzo de 2007 en que designó a Sergio Vela, presidente del CONACULTA, como nuevo comisionado. En todo este tiempo surgieron distintas comisiones en diversos niveles de gobierno, haciendo notoria la fragmentación en los actos, y dejando abierto el “Programa Base”, lo que generó incertidumbre y apertura a todo tipo de iniciativas⁵⁹. Lo cierto es que al ocupar la burocracia cultural los lugares clave de gestión de los eventos, se dejó de lado el supuesto de la pluralidad en los festejos.

Los cambios en ese sentido continuaron en septiembre del mismo 2007, en que la presidencia de la Comisión pasó a Rafael Tovar y de Teresa, quién insistió en la necesidad de despolitizar los festejos; a José Manuel Villalpando, director del INHERM y profesor de historia en la Escuela Libre de Derecho de la cual se graduó Felipe Calderón, en octubre de

⁵⁷ Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, *Op. Cit.*, p. 378.

⁵⁸ *Ibídem.*

⁵⁹ *Ibíd.* pp. 381-382.

2008 y, finalmente, al Secretario de Educación Pública, Alonso Lujambio. Los constantes cambios estuvieron marcados por la continuación de la inactividad, la incertidumbre, el discurso de la apertura, la pluralidad despolitizada y, más grave, con denuncias de gasto presupuestario descontrolado, ejemplificado perfectamente por el encarecimiento de la “Estela de la Luz”, “magna” obra con la que el Gobierno quería dejar plasmada su aportación a la conmemoración⁶⁰.

Las tensiones al interior de las diferentes comisiones, y entre éstas y diferentes actores sociales, especialmente los historiadores académicos a los cuales poco se les tomaba en cuenta, fueron creciendo. Un ejemplo de ello fue el hecho que, desde el encono surgido desde las elecciones de 2006, el gobierno perredista del Distrito Federal decidiera en 2008 arrancar las celebraciones con la conmemoración (con una escultura) de la conjura de 1808, encabezada en la capital del Virreinato por Francisco Primo de Verdad y Ramos⁶¹. Este tipo de situaciones incrementaron la incertidumbre y la sensación pública de que no había un rumbo claro en torno a los festejos.

Al final, las conmemoraciones acabaron con una multiplicidad de actos, fiestas, publicaciones, etcétera, que parecieron confirmar la idea de que el gobierno estaba más preocupado por gastar el presupuesto asignado a los festejos que en establecer líneas claras respecto a una forma de mirar el pasado. El apuro por organizar algo al vapor (en 3 años y medio) pudo más que la necesidad de fundar una visión nueva respecto a la historia nacional, que generara alguna forma de identidad en la ciudadanía. A este fenómeno el historiador Javier Garciadiego lo denominó “conmemoraciones polifónicas”⁶².

No es la intención de este texto dar una versión pormenorizada de los festejos, ya que no compete a mi caso de estudio específico, pero sí podría dar algunas cifras que demuestran la variedad de formas de conmemorar, centradas casi exclusivamente en el Bicentenario de la Independencia, por sobre el Centenario de la Revolución. De acuerdo al

⁶⁰ Carlos Ferreyra, “Bicentenario, negocio privado”, *La Crónica de Hoy*, 19 de mayo de 2013. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/754244.html>

⁶¹ Javier Garciadiego, “La política de la historia: las conmemoraciones de 2010”, en Érika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 354.

⁶² *Ibíd.* p. 353.

propio informe final de la Comisión para las Conmemoraciones⁶³, se realizaron 2435 acciones ejecutadas por la Comisión, el Gobierno Federal, el Congreso, el Poder Judicial, los Gobiernos de los Estados y los Órganos Constitucionales Autónomos, que van desde las obras de infraestructura hasta creaciones artísticas, con presupuestos dependientes de diversas instituciones. En el informe solamente se reportan 94 de ellas, pero son una muestra de la pluralidad y la ausencia de discursos claros.

Las acciones reportadas se dividen en cuatro grandes rubros de los que trataré de dar cuenta someramente. En el primero, “Difusión del conocimiento histórico y reflexión”, se enumeran todas aquellas acciones en medios y publicaciones en las que el Gobierno Federal aportó presupuesto: el programa *Discutamos México*, los libros *Viaje por la Historia de México*, *Historia de México*, *Arma la Historia*, *Arquitectura parlamentaria de México*, *Historia crítica de las modernizaciones en México*, *Los grandes problemas de México*, *La Constitución mexicana* y el *Himno Nacional* en lenguas indígenas; programas de televisión, como la miniserie *Los Minondo*, *Noticieros del Bicentenario* y del *Centenario* y otros documentales históricos; portales de internet, radio por internet, concursos de tesis, audiolibros, etc.

En el segundo rubro, “Exposiciones”, se enlistan todas aquellas que tuvieron lugar tanto en la capital como en los estados: *México en tus sentidos*, *México, un paseo por la Historia* (controvertida exhibición calificada por algunos como un Disneylandia histórico en Silao, Guanajuato), *Moctezuma II*, *Imágenes de la Patria*, *Estaciones ferroviarias, monumentos históricos*, la adquisición de la colección Windsor, *México 200 años: la patria en construcción*, *Primeros pueblos de Canadá*, etc. Las cuales dan muestra de los saltos simbólicos en la interpretación del pasado mexicano y de la variedad de perspectivas asumidas por una misma comisión.

En tercer lugar se encuentran propiamente los actos de celebración pública que comprenden: *Fuego Bicentenario*, *México en el corazón 2009*, desfile militar 2009, festivales infantiles, el espectáculo *200 años de ser orgullosamente mexicanos*, el controvertido (por no encontrársele sentido y por ser ejemplo perfecto de los desatinos del gobierno) *Homenaje a los restos de los Héroes*, la ceremonia de recepción de banderas

⁶³ Comisión Organizadora de las Conmemoraciones de 2010, *Reporte de las principales actividades conmemorativas con motivo del Bicentenario del inicio de la Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana*, México, SEP, 2010.

históricas, una regata en Veracruz, loterías, programas como el de *Una bandera para cada hogar mexicano*, el Grito de Dolores, *Los gigantes* de Guadalajara, la ya mencionada “Estela de la Luz”, el desfile del 16 de septiembre de 2010, la ceremonia del aniversario del Acta de Independencia, el espectáculo de luces *Yo, México*, la inauguración del monumento a Madero, la visita de jefes de Estado, entre otros. Esta variedad de celebraciones transitaba desde los actos cívicos y las actividades estrictamente políticas a los espectáculos mediáticos, rayanos en el sentimentalismo nacionalista.

Finalmente en el rubro “Las bellas artes en el Bicentenario y el Centenario”, se enumeran concursos mediáticos como *Ópera prima, las voces del Bicentenario* o el concurso Bicentenario-FONCA; producciones cinematográficas como cineminutos *Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución, Revolución, La cámara Casasola*; obra plástica como el mural-escultura *Ecuación en acero* de Manuel Felguérez; obras de teatro, rescates patrimoniales, festivales como el Cervantino, ciclos literarios, colecciones de libros, etcétera.

Como decía, en total se enumeran 2435 divididos en ocho ejes (calidad de vida, obras de infraestructura, celebraciones y actos cívicos, creaciones artísticas y patrimonio cultural, actividades académicas, editorial y materiales electrónicos, difusión de las conmemoraciones y concursos y estímulos); pagadas por la Coordinación Ejecutiva, las entidades federativas (1862 de los 2435), órganos autónomos, organismos públicos descentralizados, organismos públicos desconcentrados, el Poder Ejecutivo, el Poder Judicial y el Poder Legislativo. La variedad de proyectos y contenidos, así como la diversidad de fuentes de financiamiento público reiteraron la idea de una visión desconcentrada y difusa de lo que se quería conmemorar. Sin embargo los números por sí mismos dicen poco, es por ello que me gustaría dar paso al debate que generó la conmemoración en distintos círculos para evidenciar la impresión que dejó y el marco contextual en el que se sitúa mi propio caso de estudio.

El debate sobre las conmemoraciones en México

Desde 2006, en que se estableció la Comisión, muchos periodistas y académicos comenzaron a pensar en las implicaciones de una conmemoración como la que se proponía, de dos hechos históricos que, si bien hasta los años ochenta habían mantenido coherencia

en el discurso oficial, con el cambio político de los noventa y el cambio de partido en el gobierno en el 2000 su unidad simbólica y su importancia como hechos fundadores estaba siendo cuestionada. La poca simpatía que para esa fecha tenían ambos colectivos para con el Gobierno Federal, encabezado por Vicente Fox, ayudaba a alimentar la crítica.

El estado de ánimo en el que llegaban las celebraciones era el del cuestionamiento constante. Como menciona Nora Rabotnikof, parecía que el calendario imponía la necesidad de festejar a una sociedad para la que lo conmemorado no tenía mucho sentido en función de la situación presente. En el mismo talante Enrique Krauze se preguntaba si debíamos festejar, celebrar o “únicamente conmemorar”, indicando si debíamos echar fuegos artificiales o simplemente recordar a través del acto. Su respuesta estaba en el contexto: “es tal el cúmulo de problemas antiguos y nuevos (la pobreza, la desigualdad, la criminalidad, el tráfico de drogas, el deterioro ambiental) que celebrar o festejar se antoja casi inmoral”⁶⁴. Con esta lógica, la crítica iría aumentando desde 2006 estableciéndose, al parecer, un discurso respecto a las conmemoraciones asentado en ciertos ejes para su lectura.

En primer lugar, la mayoría de los autores coinciden en preguntarse cómo leer los acontecimientos a conmemorarse en el marco de los problemas actuales de la sociedad mexicana. En cierto sentido coinciden en cuestionar el clima presentista que menciona Rabotnikoff. En un segundo nivel está el asunto de la pluralidad. El marco democrático exige abrir las conmemoraciones a una diversidad creciente de voces, eso fue detectado por los críticos que observaron un panorama de “muchos bicentenarios”. En relación a ello está la cuestión de los actores autorizados para conmemorar, entre ellos un rol fundamental lo juegan los medios de comunicación, por lo que su papel en el festejo será leído como una manera de imponer una agenda que ayudaría en la despolitización de los actos. Finalmente se plantea una cuestión de orden central: ¿tiene el gobierno una idea de qué hacer con los hechos históricos motivo de la conmemoración? Como respuesta, la mayoría de los involucrados responde que no, y ello deja abierta la puerta a regresar a los ejes anteriores.

⁶⁴ Enrique Krauze, “Bicentenario: la cuenta regresiva”, *Reforma*, 25 de julio de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=374:bicentenario-cuenta-regresiva&catid=95&Itemid=423

A continuación me gustaría abordar el asunto eje por eje para dar cuenta del panorama presentado por algunos de los periodistas y académicos en cuestión. Este sobrevuelo sobre las argumentaciones centrales es, para mi, un viaje por los indicios de lo que fue el contexto de la celebración y por las formas en que, finalmente, se concretaron los actos conmemorativos. Me gustaría dejar al final la cuestión del papel de los medios para pensarlo, desde sus implicaciones teóricas, en función de mis casos de estudio.

El presente que significa

Al parece a algunos, como ya comentaba, les ha parecido que el calendario le jugó una mala pasada al país. Para Soledad Loaeza, las conmemoraciones caen “en una de las peores coyunturas que hayamos enfrentado en los últimos 30 años”⁶⁵. La crisis económica, la posibilidad de un regreso del PRI al poder, la debilidad del Estado, el crimen organizado y su combate, hicieron difícil pensar en la posibilidad de festejar, de ordenar el pasado en pos de un futuro luminoso. En cambio, la autora detectó en esas fechas un pesimismo celebratorio aunado a la incapacidad del gobierno por ofrecer conmemoraciones “creativas e inteligentes”. Este desánimo enmarcaba las fiestas del Bicentenario.

Por otro lado Javier Garciadiego planteaba que el marco económico, político y social, acompañados del “clima espiritual”⁶⁶ de la población, eran elementos fundamentales para comprender una conmemoración. En este sentido la crisis económica limitó las conmemoraciones, especialmente en el rubro de las obras públicas, mientras que la situación política (hay que recordar que las celebraciones quedaron enmarcadas entre dos procesos electorales federales especialmente controvertidos) trajo una serie de descalificaciones y obstrucciones que, a la vez que impedían establecer agendas claras, obstaculizaban la imposición de versiones de la historia monolíticas. En cierto sentido, las tensiones partidistas se terminaron por proyectar en las comisiones para la organización de los festejos⁶⁷. En lugar de aprovechar las conmemoraciones como un momento de unidad, “fueron utilizados por las fuerzas políticas para subrayar sus diferencias”⁶⁸

⁶⁵ Soledad Loaeza, “Propuesta para las conmemoraciones”, *La Jornada*, 10 de junio de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/opinion/023a2pol>

⁶⁶ Javier Garciadiego, *Op. Cit.* p. 334.

⁶⁷ Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, *Op. Cit.* p. 371.

⁶⁸ Soledad Loaeza, “La historia, la historia patria y la formación de un nuevo consenso nacional” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (Coords.), *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*,

Para Garciadiego, a ello se suman el nivel de desarrollo tecnológico y el auge de la sociedades de masas urbanas, que exigieron un abordaje mediático y lúdico de la conmemoración. A lo anterior habría que añadir una nueva estructura social que impedía el establecimiento jerárquico de lecturas específicas del pasado, lo cual se reflejó en iniciativas que intentaban apropiarse héroes alternos, o incursiones, como la de la Iglesia Católica, por resignificar su propio papel en ambas gestas⁶⁹.

En cierto sentido, las conmemoraciones del Bicentenario cayeron en un momento de debilitamiento continuo de la autoridad estatal, de agudización de la pluralidad social, de poca capacidad para establecer objetivos comunes y de ausencia de consenso⁷⁰, aunado a una continua crisis económica que impedía imprimir un ánimo festivo a la sociedad. Al parecer, esta situación contextual afectó las posibles lecturas del pasado en función del establecimiento de líneas claras para el futuro. La multiplicación de interpretaciones y representaciones fragmentaba la antigua conmemoración ordenadora de las sociedades para abrir paso a tensiones continuas en las lecturas del pasado.

En este contexto, la pregunta de Krauze sobre la pertinencia de festejar resultaba evidente. La conmemoración solemne era la vía que parecía indicada, la multiplicidad de actos (baste recordar las 2435 mencionadas) parecía el camino para dar cuenta de todas esas voces. Por parte del Estado parecía que, en relación a la violencia, lo necesario eran lecturas del pasado de orden conservador en las cuales la fuerza era mostrada a través de un ejército que intervenía en el espacio público, muy en sintonía con la historiografía nacionalista que desde el XIX había conformado una canon en la interpretación de ese pasado. Así pues, el ambiente presente, al parecer caótico y desesperanzador, comenzó a minarse en la forma de recordar el pasado a través de los distintos eventos y las múltiples lecturas. El desorden en la organización, el desánimo en la población, la desinformación, etcétera, hacía ver en el Bicentenario una especie de “vacío celebratorio”⁷¹.

El siguiente eje interpretativo profundizará en la relación que este presente tendrá con las celebraciones en términos de la multiplicidad de visiones, lo cual llevará a Garciadiego a hablar de polifonía.

México, El Colegio de México, 2012, p. 382.

⁶⁹ Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, *Op. Cit.* pp. 364-365.

⁷⁰ Soledad Loaeza, “la historia...”, p. 383.

⁷¹ Soledad Loaeza, “Propuesta...”.

La pluralidad de voces

Con el avance democrático en México, con el surgimiento de luchas por el reconocimiento de otras voces, como la del Zapatismo en los noventa, con la pérdida de legitimidad de antiguas instituciones ordenadoras como los sindicatos y, en general, con el incremento de la presencia de la sociedad civil, si no en las decisiones de gobierno, sí en la opinión pública, se ha perdido unanimidad en los discursos oficiales, pero se ha ganado pluralidad. Para Enrique Krauze eso explica que no existiera un Bicentenario, sino múltiples celebraciones⁷².

Aunque en principio pareciera una realidad deseable en la normalidad democrática, desde la Comisión se evidenció una dificultad para lidiar con esta “polifonía”, reflejado en la multiplicidad de actos. Para Loaeza⁷³, esto parece deberse al hecho de que la fragmentación social, reflejada en tensiones y conflictos a distintos niveles, no había sido correspondida por un Estado fuerte, capaz de establecer líneas claras o, en el caso de la conmemoración, capaz de generar narrativas coherentes en torno a un pasado que planteen algún tipo de identidad con potencial unificador. Dice Garciadiego, en ese sentido, que la ausencia de dominio presidencial sobre otros poderes y gobiernos locales, además de la presencia de distintos partidos en las instituciones, con distintas bases y diversas posturas ideológicas e historiográficas, impidió que el Gobierno Federal definiera el valor, la significación, de los personajes y procesos históricos⁷⁴. En este sentido fue ejemplar la distancia entre el PRD y el PAN tras las elecciones de 2006 que involucraron, en términos conmemorativos, a los Estados gobernados por ambos partidos y que, en el caso del Distrito Federal, dejó un cierto grado de incertidumbre en torno a la ocupación del Zócalo por parte de los gobiernos federal y local. En términos historiográficos, las distancias simbólicas de cada uno de los partidos en pugna con los hechos, o partes de ellos, generaba todo tipo de discusiones que se verán más adelante como falta de un sentido claro de la historia y que terminarían imprimir sus propias dinámicas a los festejos en cada región.

⁷² Enrique Krauze, *Op. Cit.*

⁷³ Soledad Loaeza, “Propuesta...”.

⁷⁴ Javier Garciadiego, *Op. Cit.* p. 353-354.

Como dice Rabotnikof, la conmemoración saca a la luz la relación entre política y tiempo⁷⁵. En el caso del Bicentenario en México, la relación ayudó a poner en cuestión la unicidad de las historias nacionales a través de la pluralidad de convocatorias a conmemorar. La amplitud conmemorativa abrió la puerta a que distintas narrativas sobre el pasado, ancladas en dimensiones partidistas, regionales, culturales, etcétera, afloraran provocando una especie de caos de sentido. Para la misma autora la pregunta está en saber si esta proliferación de narrativas es símbolo de una democratización historiográfica o si la crisis del Estado y el debilitamiento de lo colectivo hacen del pasado un territorio extraño⁷⁶.

En el caso de las conmemoraciones pareció más el segundo caso que el primero, y eso se revela en que el discurso gubernamental no dejaba ver interpretaciones claras. Villalpando planteaba en 2011⁷⁷ que la instrucción del Presidente era “mostrar un País libre, de gente pensante y creadora, con posibilidad de expresar sus puntos de vista [...] (ya que hace 50 años) [...] No había disidencia, hoy sí”, por lo mismo argüía que el panismo quería dar una visión de país “de pluralidad, tolerancia, libertad de creación, de pensamiento y de crítica”. Con ello, el presente plural de México se traslucía en las interpretaciones gubernamentales de lo que podía ser entendido como digno de conmemorarse, y así lo entendió la comisión que, ya en manos de Rafael Tovar y de Teresa, planteaba no tener “visiones concluyentes, nuestro papel será llevar la información a la mesa, y los estudiosos, los actores de estos temas, serán quienes tomen estos elementos para encauzarlos hacia donde ellos consideren adecuado”⁷⁸.

En términos prácticos, la postura del Gobierno Federal alimentó la posibilidad que cada espacio regional, en función de sus colores partidistas y de los sentidos del pasado locales, produjeran “tradiciones inventadas”⁷⁹, convirtiendo las fiestas, como planteaba más arriba, en armas de doble filo, que mientras para unos eran motivos de celebración, para otros fueron ocasiones para protestar⁸⁰. La dimensión política de las conmemoraciones se evidenció entonces al usarlas como mecanismos de posicionamiento para distintos agentes

⁷⁵ Nora Rabotnikof, *Op. Cit.* p. 222.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 240.

⁷⁷ Silvia Isabel Gámez, “Muestra Villalpando exitoso Bicentenario”, *Reforma*, 18 de enero de 2011. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=40677

⁷⁸ Citado en Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, *Op. Cit.* p. 384

⁷⁹ *Ibíd.* p. 376.

⁸⁰ *Ibíd.* p. 377.

“públicos y privados”⁸¹. En el mismo sentido, la apertura pudo significar que otros actores sociales tomaran lugares preponderantes como enunciadore de sus propias visiones de pasado, a partir de su propios intereses, entre ellos, evidentemente, los medios masivos de comunicación que, como enunciaré en el siguiente capítulo, tomaron poco a poco un lugar especial, por encima del Estado mexicano, como controlador del espacio simbólico mexicano.

Pareciera, en ese sentido, que las transformaciones del tiempo presente (económicas, políticas, sociales o culturales) permitieron un cuestionamiento de la gran narrativa nacional. Estas transformaciones se aunaban a los cambios en la historiografía académica que, desde finales del siglo XX, ya cuestionaba asuntos como la unidad entre Independencia y Revolución, o la coherencia al interior de ambos procesos, por mencionar sólo algo. En cierto sentido el trabajo de los historiadores profesionales sobre “los grandes procesos nacionales derribó los presupuestos de continuidad y unicidad oficiales”⁸². Los debates al interior de la academia se minaron a los campos de la política, reflejando la pluralidad de interpretaciones de la historia, contribuyendo a renovar las identidades de múltiples colectividades. Este movimiento se dio a pesar de las distancias normales entre la política partidista y otros actores, como los académicos y culturales.

Las pluralidades planteadas hasta el momento terminaron por evidenciarse en la plaza pública. Para la mayoría de los autores los actos conmemorativos evitaron proponer una visión clara de la historia, rayando en generar confusiones interpretativas, como en el 16 de septiembre de 2010 en el Zócalo capitalino o los *Gigantes* en Guadalajara. A eso se sumó una visión sentimentalista del pasado que permitió acciones que aproximaban su forma de narrar al de la televisión comercial. El hecho incluso de sacar a pasear los huesos de los héroes fue criticado como una forma de necrofilia que no proponía objetivos claros en términos conmemorativos. Es decir, la pluralidad, más que un valor positivo en términos democráticos, terminó por provocar un caos narrativo, de sentido, que dejó insatisfecho a muchos. Esto fue interpretado como una evidencia de que el PAN no tenía interpretaciones claras del pasado.

⁸¹ *Ibíd.* p. 389.

⁸² Soledad Loaeza, “La historia...”, p. 400.

El gobierno ¿no sabe qué hacer con la historia?

La situación presente, aunada a una pluralidad casi paralizante en términos conmemorativos, llevó a la mayoría de quienes observaron y analizaron los eventos de 2010 a detectar una suerte de pesimismo. El desorden, el desánimo y una especie de vacío celebratorio se trasluce de las opiniones de diversos académicos, historiadores o no. A esto se sumó un tercer factor, la sensación de que el gobierno surgido del PAN no tenía una idea clara de qué hacer con la historia e, incluso, de que las lecturas tradicionales de ésta le molestaban en función de sus filiaciones ideológicas.

Pareciera que hubiera una doble lectura de la relación del gobierno panista con el pasado. En un primer momento se plantea que existe un panismo que sí tiene clara su postura como partido dentro de la historia, una relacionada precisamente con el conservadurismo decimonónico, a la cual molestarían las interpretaciones que el liberalismo ha hecho del acontecer nacional. La otra es la de un panismo a la deriva que, ante otras preocupaciones presentes de orden económico y político, no tiene una postura clara respecto al pasado, de ahí el caos conmemorativo. En cualquiera de las dos lecturas que nos situemos es posible observar una dura crítica que materializa las celebraciones en el accionar de un partido político.

Soledad Loaeza deja clara sus suscripción a la primer postura. Para ella fue desafortunada la coincidencia temporal del Bicentenario con el gobierno panista, cuya incomodidad “con la historia es evidente en el caso de la Revolución”⁸³. Este malestar se manifestó claramente con la primacía que en los festejos se dio a la Independencia por sobre la Revolución, tanto en términos conmemorativos como de análisis académico. Para Pedro Salmerón, esta preferencia tuvo que ver con razones ideológicas tanto del partido como de José Manuel Villalpando, quien parecía sentir un repudio hacia el proceso revolucionario, prefiriendo la Independencia y, dentro de ella a los personajes conservadores como Calleja e Iturbide⁸⁴.

Estas idas y venidas entre el caos organizativo y la postura ideológica del gobierno parecieron reflejarse en lecturas bastante pobres y planas del pasado. Precisamente se le

⁸³ Soledad Loaeza, “Propuesta...”.

⁸⁴ Arturo García Hernández, “los panistas no entienden ni les gusta la Revolución Mexicana”, *La Jornada*, 27 de septiembre de 2010. Consultado el 17 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/27/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>

reclama en este sentido al PAN el no comprender su propia relación con la gesta de principios del XX, de la cual el mismo panismo podría sentirse heredera, sin embargo parece haber privado en el gobierno una relación simbólica entre la Revolución y el priísmo, de ahí su poca importancia.

Para otros autores, la lectura no puede ser tan lineal. Allier Montaña y Hesler Bernal plantean que no es sólo el PAN el que ha privilegiado la Independencia sobre la Revolución, sino que es una postura que, en cierta manera se refleja en el sistema partidista. Mientras que con el PAN es clara la distancia, parece que en el PRI, con el viraje hacia la tecnocracia, el discurso revolucionario perdió eficacia. Mientras tanto, el PRD hace una lectura selectiva que justifica su posición como partido opositor al retomar sólo ciertos aspectos de la lucha popular de principios del siglo XX⁸⁵. Parecería entonces que el conservadurismo reivindicaría sólo la lucha maderista y la guerra cristera, mientras que el priísmo la institucionalización de la Revolución y el perredismo las luchas zapatistas, floresmagonistas, el agrarismo, etc. Estos olvidos selectivos serían una de las razones para explicar la preferencia por la Independencia, más distante, más “clara”, menos problemática en términos ideológicos.

En un análisis de la relación del PAN con la historia, José Antonio Aguilar⁸⁶ difiere con Loaeza al plantear que el discurso histórico nacionalista proveniente del PRI se mantuvo a pesar de diez años de gobiernos panistas. Si bien el partido en el gobierno tenía en sus orígenes una lectura propia del pasado, al alcanzar el poder la habría reprimido por no tener que polemizar con una nación con la que se encuentra en una constante “disonancia cognitiva”. Para Garciadiego esta lectura es válida. Si bien la historiografía panista conservadora habría preferido conmemorar héroes que habían estado en franca oposición al movimiento revolucionario (cristeros, por ejemplo) y, en el caso de la Independencia, otros elementos cohesionadores “menos violentos” como la religión católica y el mestizaje, al gobierno no le convenía imponer su visión⁸⁷. Como estrategia prefirieron dar mayor realce, incluso presupuestario, a un momento “menos controvertido”

⁸⁵ Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesler Bernal, *Op. Cit.* pp. 374-375.

⁸⁶ José Antonio Aguilar Rivera, “¿1821 o 1810?”, *Revista Nexos*, 1 de septiembre de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.nexos.com.mx/?p=13900>

⁸⁷ Javier Garciadiego, *Op. Cit.* p. 361.

como la Independencia, con lecturas superfluas, difusas y, en cierta manera, confusas, es decir, sin comprometerse.

Pero otra lectura es evidente en ambos autores, los actores actuales del partido, en el poder durante la conmemoración, distantes ideológicamente de sus fundadores no habrían impulsado la historia conservadora por su desconocimiento de ella, así sus únicos alegatos con la narrativa del pasado existente (como retirar el retrato de Juárez de las oficinas presidenciales durante el mandato de Fox) serían sólo reflejos. Como en el caso anterior, las lecturas superficiales, emotivas y espectaculares favorecerían a las nueva élites gobernantes al no generar polémicas en torno a pasados que en nada parecían aportar en sus búsquedas políticas y económicas, fundadas en el neoliberalismo. Para Verónica Zárate, en el mismo sentido planteado por Allier Montaña, el “mensaje ambiguo, amorfo, con protagonistas que igual podían haber participado en una gesta heroica que en otra”⁸⁸ permitió, a través del olvido selectivo de hechos y personajes, pensar en una estrategia de adoctrinamiento para evitar que las masas tuvieran una posición crítica ante los grupos gobernantes.

Otra postura tiende a plantear que el distanciamiento simbólico con el pasado, el cambio en las memorias y olvidos en los actos conmemorativos estaría muy ligada al periodo de pérdida de relevancia del Estado nacional moderno. En este sentido, el cambio al neoliberalismo desde finales de los ochenta habría estado acompañado de una pérdida de importancia de los discursos nacionalistas, en función de la necesidad de incorporarse a un mundo globalizado. La dislocación cultural que el cambio implicaría, en términos conmemorativos, se vería reflejado en ese “no saber qué hacer con el pasado”. Ariel Rodríguez Kuri lo plantea en las siguientes palabras: “en realidad, no es que no sepamos qué hacer con el centenario y el bicentenario; no sabemos qué hacer aquí y ahora”⁸⁹. Pareciera entonces que la selección de una narrativa por sobre de otra se relacionara más con un presente en que el Estado se encuentra erosionado por los cambios políticos y por el desencanto social, ésta elección se hace en un momento en que no existe una lógica particular para darle una función específica al discurso sobre el pasado. Las diversidades de

⁸⁸ Verónica Zárate Toscano, “Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (Coords.), *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 94.

⁸⁹ Citado en Eugenia Allier Montaña y José Carlos Hesles Bernal, *Op. Cit.* p. 385.

las que daba cuenta en el apartado anterior estallaron las historias nacionales sin permitir una nueva narrativa.

Para Aguilar, en todo caso, la polémica sobre las conmemoraciones no ha tenido que ver con las lecturas del pasado (al parecer no hubo nuevas) sino con la mala planeación, lo que nos regresa a la postura del caos conmemorativo. En su tradicional tono irónico, Paco Ignacio Taibo II concuerda al decir que los funcionarios se toparon con la necesidad de festejar algo de lo que parecían no estar seguros apelando “a sus escasos recuerdos de la educación primaria” mezclándolos “con los viajes que habían hecho con sus papás a Disneylandia”⁹⁰.

Lo que parece cierto es que las propuestas historiográficas que revisaran ese pasado común estuvieron en parte ausentes en las conmemoraciones. La presencia del panismo en el Gobierno Federal levantó inmediatamente sospechas que, en mucho, parecen tener relación con una idea preexistente respecto a los miembros de dicho órgano político. A decir verdad, es de suponer que la crítica no habría sido muy diferente si otro partido hubiera detentado el poder. Lo que es evidente es que la combinación de los tres factores hasta ahora planteados dejaron la sensación de unas conmemoraciones empobrecidas en las que cada agente podía crear sus propias narrativas. Entre ellos los medios de comunicación.

Para hablar de ellos me gustaría detenerme un poco en plantear algunos elementos teóricos respecto a la relación de los medios con la memoria. Creo que éstos permitirían establecer algunas claves de lectura importantes en el caso del Bicentenario nacional.

Los medios, la memoria y las conmemoraciones

Parte importante de las críticas y las revisiones sobre las celebraciones del Bicentenario en México, ponen de manifiesto una especie de extrañamiento sobre el papel que jugaron los medios de comunicación en los festejos. Éste tiene dos vertientes importantes de las cuales le pretendo dar prioridad a una. La primera, y relativamente menos importante en mi caso, tiene que ver con el uso de formas mediáticas de relatar, utilizadas en los propios festejos. Haciendo alusión a la banalización y espectacularización de las narrativas propuestas, gran parte de los críticos parecen descalificar formas de relato que los medios han enseñado a

⁹⁰ Paco Ignacio Taibo II, “De celebraciones, restos y oropeles”, *La Jornada*, 18 de agosto de 2010. Consultado el 17 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/18/opinion/018a1pol>

una población que los consume con avidez. Algunos parecen lamentar que los gobiernos recurrieran a estrategias mediáticas y lo relacionaron con una posible intención de despolitización del recuerdo. El argumento recurrente tiene que ver con la “mediatización” propia de los festejos⁹¹. En este sentido la ceremonia del 16 de septiembre, centrada en emociones y sensaciones visuales y auditivas, o el uso de edificios como pantallas durante el 20 de noviembre, sería evidencia de síntomas de la apropiación de lenguajes mediáticos. Desde mi punto de vista, el entrecruzamiento entre las narrativas políticas e historiográficas, y el lenguaje propio de los medios que “simplifica” los procesos históricos, fue visto como una forma de hacer más efectivos los mensajes en una audiencia “alfabetizada” en los medios.

El segundo eje de reflexión tiene que ver entonces con la emergencia de los medios como un agente preponderante en la enunciación de un pasado. En el Bicentenario, a diferencia de otras celebraciones previas, especialmente la de 1910, los medios masivos jugaron un papel central no sólo como notificadores de la realidad conmemorativa, sino como agentes especiales, en cierto sentido separados del Estado, que propusieron su propia visión de los hechos conmemorados. Aunque la discusión sobre la relación entre medios y memoria no es nueva, me parece trascendente acotar algunas líneas que permiten entender este suceso.

En el caso mexicano, el papel que ha jugado la televisión comercial en el entramado de la realidad nacional no es menor, y en el caso de las “realidades” históricas es especialmente relevante. La importancia de ello parte de que las memorias colectivas no pueden existir en la abstracción pura, ya que sólo se evidencian en su uso diario. Así pues, no puede haber memoria sin articulación pública en expresiones como rituales, ceremonias o textos mediáticos. La memoria parece entonces como inherentemente mediada. Es por ello que los medios de comunicación masiva juegan un rol importante como agentes de memoria, debido a que su omnipresencia en la vida social, los vuelve un pilar fundamental en la construcción de memoria colectiva⁹². De ahí la necesidad de explorar sistemáticamente los pasados narrados por y a través de estos agentes sociales, ya que el

⁹¹ Verónica Zárate Toscano, *Op. Cit.* pp. 91-92.

⁹² Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg, “On Media Memory: Editors’ Introduction”, en *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, Inglaterra, Palgrave Macmillan, 2011, p. 3.

proceso de reconstrucción del pasado requiere de sitios que operen como agentes de memoria, mediando ideas y versiones de un origen con audiencias más amplias y sensibles a sus narrativas. Ese rol de agentes es a la vez el de ser plataformas de disputa, a la vez que autoridades narradoras. En este sentido, Rigney⁹³ plantea que si entendemos a la memoria como producto de representaciones compartidas, entonces es indudable que el papel de las entidades que median esas representaciones, las textualizan y las comunican, es central en su construcción. La pausada pero constante toma de poder sobre el espacio público simbólico, aunada a la retirada del Estado como enunciador de memoria, posibilita que los medios establezcan modos específicos de experimentar el pasado, ligados a sus intereses, sus formas de proceder, los géneros y formatos en los que trabajan.

Si situamos estas premisas en el caso del estado actual, en el que se celebraron las conmemoraciones del Bicentenario, nos podemos dar cuenta de que el derecho de narrar el pasado en México ya no es exclusivo de la academia o de las élites políticas. Para Neiger, Meyers y Zandberg, el crecimiento de la cultura y la política de masas, aunado al desarrollo de las tecnologías de la comunicación, centraron a los medios como agentes de memoria privilegiados, disputando la autoridad de otros⁹⁴. Éstos se convirtieron en el puente que conecta a los individuos con la colectividad a través de fórmulas previamente probadas como exitosas. En este sentido, es indudable que formatos como los de ficción televisiva, de probado uso para atraer y consolidar audiencias son algunas de esas formas privilegiadas de construir memoria.

Que productos de memoria en medios aparezcan en un momento conmemorativo como el Bicentenario, sólo aumenta su potencial generador de narrativas respecto al pasado, que engranan muy bien con las lógicas de lectura mediática de sus audiencias. En ritos como el visionado de televisión, la lectura de la prensa o la navegación en internet, los individuos establecen relaciones entre el cotidiano y las formas de significación social. En este sentido, los medios logran de manera más efectiva lo que ya Ricoeur y Ankersmit proponían, establecer relaciones entre narrativas sobre el pasado e identidades individuales,

⁹³ Ann Rigney, "The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing", en Astrid Erll y Ansgar Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin/New York, Gruyter, 2008, pp. 345-356.

⁹⁴ *Op. Cit.* p. 10

concretizando formas mediadas de recuerdo. Se convierten pues en “meta-agentes” que concentran discursos de otros para hacerlos aprehensibles para las colectividades⁹⁵.

Respecto a la desazón que provoca en los académicos y periodistas la notoria incursión de los medios en los actos conmemorativos, habría entonces que comprender la justa dimensión de su capacidad como constructores de memoria colectiva, siempre entendiéndolos desde su complejidad. El análisis fragmentario de las incursiones mediáticas en la memoria no lleva a nada si no los comprendemos en relación a la política, la tecnología, la economía y sus relaciones con la sociedad. De ahí se desprenden cuestionamientos relativos a sus implicaciones en las formas de recordar, sus usos sociales en función de la memoria, los factores comerciales o tecnológicos de las narrativas sobre el pasado o la política del recuerdo en las industrias mediáticas⁹⁶. Todas estos niveles, entonces, deben de partir de considerar que estamos ante otra forma de hacer historia que no tiene que ver exclusivamente con la agenda académica o el debate político⁹⁷, sino que los incluye en función de su propio papel como enunciador privilegiado, y en relación a sus propios intereses. Esta forma de historia ya no se dirige al ciudadano, sino al espectador, a la audiencia, por lo tanto las variables en su consideración en actos como las conmemoraciones cambian.

Me parece de particular importancia abordar desde este eje conmemorativo el asunto de la relación entre la televisión y la memoria. Como planteaba más arriba, y lo veremos en el tercer capítulo, la televisión nacional ha sido bastante efectiva en crear sus propios modelos narrativos, anclados en el melodrama, a partir de la constante experimentación y adaptación sobre formas anteriores de crear sentido. Desde la perspectiva de Erll⁹⁸, esto permite entender la manera en que a través del reuso de formas de circular representaciones (premediación lo llama ella), los medios comerciales se

⁹⁵ *Ibíd.* p. 11.

⁹⁶ Martin Zierold "Memory and media cultures", en Astrid Erll y Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, No. 8: *Media and cultural memory*, Berlín/NY, Walter de Gruyter, 2008, pp. 404-405.

⁹⁷ Francesca Anania, “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania (Coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Zamora, España, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2010, pp. 19-20.

⁹⁸ Astrid Erll, “Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the ‘Indian Mutiny’”, en Astrid Erll y Ann Rigney (Eds.), *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*, Berlin/New York, Gruyter, 2009, pp. 109-138.

permitieron el momento celebratorio para crear narrativas sobre el pasado, a la vez basadas en discursos tradicionales de la política y la academia, y a la vez experimentando en incursiones tecnológicas, narrativas e historiográficas.

La experimentación en formatos de corte histórico, por ejemplo con las miniserias de Televisa, reavivó toda una tradición de contar el pasado en televisión, a la vez que amplificó los rangos temporales y, sobretudo, espaciales del recuerdo. Como propone Erll⁹⁹, estas maneras de elaborar propuestas para el recuerdo se caracterizan por su poder para dar forma a la imaginación colectiva del pasado, no a partir de exactitudes históricas, sino de ilusiones de verosimilitud. Son imágenes del pasado que resuenan con la memoria cultural, que generan modos de recuerdo en la audiencia, que vinculan (remedian) con otras redes de representación (como la educación pública). De ahí que, en un momento conmemorativo, los medios como la televisión hagan el esfuerzo de vincular a sus audiencias con otras experiencias de recuerdo sobre los hechos narrados.

Este fenómeno, se hará evidente en los análisis que propongo en esta tesis, los cuales ejemplifican la manera en que un producto específico recupera tradiciones de representación sobre la independencia que, en cierta manera, parecieron estar ausentes de los festejos públicos y masivos, como quedó patente más arriba. El papel jugado por Televisa al producir ficción histórica en el momento mismo en que se conmemoraban las gestas insurgentes, parece central para amplificar la disponibilidad de ciertas formas de recuerdo, ancladas en gran manera en tradiciones historiográficas construidas a lo largo de doscientos años. Sin tratar de centrarme en el concepto, puede ser útil pensar lo que hizo la televisión en el Bicentenario, como una suerte de memoria protésica, que crea marcos compartidos para pensar el pasado en audiencias que, aunque pertenecientes a una misma nación, habitan, real y simbólicamente, diferentes espacios sociales, prácticas o creencias¹⁰⁰, en un ejercicio mediático por regresar a esas “comunidades imaginadas”, bien estructuradas, propias de la modernidad.

⁹⁹ Astrid Erll, “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (Eds.), en Astrid Erll y Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, No. 8: *Media and cultural memory*, Berlín/NY, Walter de Gruyter, 2008, pp. 389-398.

¹⁰⁰ Alison Landsberg, *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York, Columbia University Press, 2004.

Si, como decía más arriba a propósito de las hipótesis de Laura Moya y Margarita Olvera, las conmemoraciones del Bicentenario cayeron en un momento (modernidad tardía, dicen ellas) de dislocación simbólica, social y cultural, en la que las interpretaciones del pasado propuestas para celebrar ya no tenían el carácter unitario de antaño, y requerían entonces de “efectos compensatorios en lo simbólico” que permitieran cierta seguridad respecto a la relación entre el presente y un cierto pasado común, sin duda los medios, y en especial la televisión, cumplieron de sobra ese rol compensador a través de sus narrativas. Como se verá más adelante en el análisis, Televisa fabricó una “nueva” visión de la gesta de principios del XIX, apoyada en la lógica historiográfica del héroe, como una forma amplificada de propuesta de memoria cultural. Para llegar a ese lugar, la televisión tuvo que hacer dos recorridos que se intuyen a lo largo de este capítulo: tomar un lugar central como agente de memoria, por encima del propio Estado, y establecer una lógica narrativa, una forma clara de tramar el pasado, que permitiera no sólo el éxito comercial, sino una buena vinculación emocional y, en cierta manera, cognitiva con sus audiencias. Ambos temas presuponen los dos siguientes capítulos, suerte de contextos teórico-descriptivos que tratan de delinear la historia de la televisión, en su camino hacia la plena agencia de memoria, y de sus maneras de tramar el pasado a través de los formatos más exitosos.

Hasta aquí, comenzar a reflexionar en torno a la serie de *Gritos de Muerte y Libertad* desde el contexto conmemorativo me permite explorar algunos ejes que se verán reflejados a lo largo de lo que resta de la tesis. El primero de ellos tiene que ver con el ambiente festivo como contexto inmediato, pero también como lugar desde donde una serie de reflexiones hechas desde la academia invitan a ver el momento a través de marcas que tienen que ver con formas de pensar desde el presente marcadas por la inmediatez de un contexto de dislocación social en muchos sentidos. Ello se refleja en narrativas históricas en un clima presentista, de pluralidad de voces e interpretaciones y en las que el Estado está cada día más ausente como agente enunciador de representaciones sobre el pasado. En este marco, la incursión mediática surge como evidencia de la toma de poder de grandes industrias culturales por sobre el Estado, que aprovechan toda una tradición de formas de narrar para realizar un producto específico que se asume como una interpretación de los hechos conmemorados. Todos estos elementos llevan a pensar en la existencia de un problema historiográfico que obliga a repensar las relaciones entre el estado de la televisión

como agente de memoria y los productos historiográficos que la misma plantea como propuestas conmemorativas. Los siguientes capítulos intentarán explorar estos ejes, para poder entender el lugar desde donde he decidido analizar capítulos específicos de la serie.

La televisión mexicana. Una brevísima historia de la toma de poder sobre el espacio simbólico nacional

Terminaba el capítulo anterior planteando que la existencia de productos historiográficos en la pantalla televisiva, como parte de las conmemoraciones del centenario, evidenciaba que, como parte de la existencia de diversas voces conmemorativas, los medios habían asumido un rol central como enunciadore de propuestas de pasado. En este sentido, me parecía importante evidenciar que esa toma de poder como agente de memoria, por parte de la televisión, no es un hecho aislado, sino consecuencia de una historia de relaciones entre el medio de comunicación y el Estado, en la cual éste último había quedado, sino subordinado a los intereses de la industria mediática, por lo menos empatado por un agente de producción de significados que disputaba el espacio público simbólico, resultado de lo cual había establecido su propia narrativa mnemónica. Es por ello que este capítulo trata de contar esa historia de manera breve.

Relatar la historia de la televisión mexicana puede parecer tarea fácil en un primer momento, principalmente por que a lo largo de más de sesenta años, ésta ha estado prácticamente guiada por el dominio de una sola empresa, sin embargo no lo es tanto. Algunos investigadores del fenómeno televisivo reconocen que no existen muchas historias del medio, debido a que, en parte, algunas de ellas han estado escritas por los mismos protagonistas, restándole la seriedad que otorga una visión crítica, una visión problematizada. No es sino hasta que se institucionaliza el estudio de la comunicación en México, que en tesis, artículos y publicaciones se comienza a tratar esta historia con una visión disciplinar. Sin embargo, siguen siendo pocas las historias, y muchas están difuminadas en textos cuyo enfoque principal no es el histórico. En este capítulo sólo quiero aprovechar algunos de los trabajos para recuperar puntos que se han visto como esenciales en el desarrollo televisivo nacional. Lo hago con el fin de dar una idea de cómo se evidencia en dicho proceso la relación existente entre el Estado y la televisión, lo cual me parece fundamental a la hora de pensar en la manera en que ésta se refleja en un producto televisivo particular, en mi caso la serie conmemorativa de *Gritos de muerte y libertad* (2010). En un país en el que una industria comunicativa ha quedado, en muchos momentos como el actual, por encima de los dictados del Estado nacional, me parece

evidente que los productos historiográficos que de ella surjan tienen especial peso como formadores de memoria colectiva. Es en este sentido que planteaba que la memoria no puede estar desligada de los elementos que caracterizan los lugares donde se materializan, en ello, la televisión es un caso ejemplar.

Para reflexionar la historia de la televisión nacional me ha sido muy útil observar el desarrollo en términos del modelo reflejado en la obra de Francisco Hernández y Guillermo Orozco¹⁰¹. Según la narrativa propia del texto, la historia de la televisión se construyó a partir de una serie de factores entre los cuales estaban las relaciones con el poder político, la estructura organizacional del medio, los cambios tecnológicos y el modelo comercial de los medios nacionales. En este sentido, una imagen que podría reflejar bien este juego de relaciones es el de un péndulo que pasa por etapas de competencia y etapas de monopolio, de acuerdo al movimiento de los diversos factores. Por lo mismo, pensar en que la historia televisiva es única y unidireccional, en función de una mirada contaminada por la televisión que tenemos ahora, no reflejaría las tensiones reales.

Mi intención es conjuntar esta forma de pensar la historia televisiva, con la idea planteada por otros que da cuenta de la manera en que, de manera paulatina, las relaciones entre el Estado y la industria televisiva se fueron haciendo cada día más desiguales, en detrimento del poder de las estructuras gubernamentales. A partir de ahí es que me parece fructífero pensar en la relación entre la estructura televisiva y su propuesta para conmemorar en pantalla los procesos de Independencia y Revolución mexicanas, en función de lo planteado en mi apartado sobre las propias conmemoraciones y la forma en que éstas se llevaron en un ambiente marcado por el presentismo, la pluralidad de voces, el desdibujamiento del Estado y el consecuente crecimiento de otros agentes de memoria, en este caso los medios electrónicos.

Para lograrlo, trataré de plantear esta historia en un “plano-secuencia”. Aunque parece imprudente desestimar los múltiples niveles posibles en los cuales analizar el desarrollo del medio de comunicación más importantes del país, creo que una narrativa continua proporciona un efecto ilusorio de desarrollo de un “estado de las cosas” que ya he resumido más arriba: la existencia de una relación desigual entre industria y Estado, que ha

¹⁰¹ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Televisiones en México. Un recuento histórico*, México, Universidad de Guadalajara, 2007.

permitido la existencia de un “meta-agente” de memoria.

El transcurrir de una industria en un plano-secuencia

En el discurso generalizado se plantea 1950, en que se otorgan y se ponen en funcionamiento las primeras concesiones, como fecha de inicio de la televisión en México. La realidad es que hay una historia anterior que merece la pena ser planteada aquí, debido a que pone en evidencia el comienzo de la relación de este medio con el Estado mexicano.

Si bien no se puede hablar propiamente de sistemas televisivos previos a esa fecha, si es posible observar que desde los primeros ensayos de la tecnología televisiva hubo una relación particular con el gobierno. Conociendo ya los alcances que un medio electrónico de difusión como el radio podía tener, los presidentes en turno no podían dejar a la libre el desarrollo de su descendiente mediática directa. Desde 1934, Guillermo González Camarena, ingeniero e inventor, había hecho ensayos de programas experimentales con la nueva tecnología, pero es hasta el año siguiente que Lázaro Cárdenas decidió apoyarlo, facilitándole los estudios de la radiodifusora del PNR (XEFO) y trayendo a México el primer equipo de televisión¹⁰². Entre esos años y 1949, el propio González Camarena aprovecha el apoyo para realizar los experimentos que tanta fama le traerían: un sistema tricromático de televisión a color, patentado tanto en el país como en los Estados Unidos, y las primeras transmisiones, tanto en circuito cerrado (una clase en el Instituto Politécnico Nacional), como por señal aérea.

Estos primeros años de arranque estarían centrados en el desarrollo tecnológico y sentarían las bases técnicas para la primer etapa de crecimiento de la televisión. En cierto sentido, fueron años productivos que permitieron, tanto al empresariado como al gobierno, conocer las vías posibles de establecer y controlar el nuevo medio. Sin embargo su importancia no radicaría exclusivamente en ello, sino en poder observar que, a diferencia de lo que había sucedido con la radio unos años antes, el Estado comprendía la necesidad de incorporar este tipo de tecnologías en el proyecto de nación posrevolucionario. La intromisión del presidente por medio de apoyos y a través del partido, no dejaban lugar a dudas de ello. Pero faltaba comenzar a pensar en lo que la televisión significaba en, como

¹⁰² Fernando Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984)/Cronología”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Televisa. El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985, p. 20.

lo menciona Francisco Hernández, el paso de la tecnología al medio, a la conceptualización de éste para la generación de un modelo de sistema propiamente nacional.

En 1947 se da el primer paso. Ante la presión de empresarios de América Latina, entre los que se encontraban varios nacionales, agrupados un año antes bajo la organización Televisión Asociada¹⁰³, que servía para presionar por hacer del nuevo medio un uso comercial, el presidente Miguel Alemán Valdés, a través del director del INBA, nombra una comisión integrada por el escritor Salvador Novo y el ingeniero González Camarena, para que se encargue, a partir de los sistemas ya existentes en Europa y Estados Unidos, de analizar las formas posibles de operación de uno propiamente mexicano. El resultado de esta comisión fue el llamado Informe Novo-Camarena¹⁰⁴.

La observación de ambos personajes implicaba revisar la oposición entre un modelo de medios de Estado (por ejemplo la BBC inglesa) y un modelo comercial, regulado por los principios del mercado. Aunque el informe no contenía un pronunciamiento claro respecto a cuál de los sistemas elegir, se notaba que, a pesar de reconocer las bondades del sistema Europeo, se privilegió el criterio tecnológico para apuntar hacia el modelo de mercado libre. La cercanía al acceso de tecnología estadounidense fue considerado como un motivo esencial para repetir el esquema.

Para Jenaro Villamil¹⁰⁵, la comisión y el informe revelaron el interés presidencial por encontrar una fórmula televisiva que ayudara en la consolidación del régimen priísta, que ya había dado muestras de apoyarse en los anteriores medios de comunicación. La presión de los empresarios de radio, cine y prensa por entrar en el mercado del nuevo medio, sirvió para que se unificaran los criterios de gobierno e industria, en un contexto político en el que el presidente quería alejarse de la visión estatizadora de sus predecesores. En este sentido, para Villamil, el Informe Novo-Camarena sentó un precedente para legitimar la decisión por el sistema comercial, apoyado inicialmente por el Estado en tecnología y legislación, para ser dejado en manos privadas. Esto establecería un modelo que privilegiaba la lealtad al régimen a cambio de protección jurídica. En este sentido, la

¹⁰³ *Ibíd.* p. 21.

¹⁰⁴ Sarah Corona Berkin, “La televisión: informe de Salvador Novo y Guillermo González Camarena. Entre melón y sandía”, en *Comunicación y Sociedad*, no. 16-17, septiembre 1992-abril 1993, pp. 195-239.

¹⁰⁵ Jenaro Villamil, *La televisión que nos gobierna. Modelo y estructura desde sus orígenes*, México, Grijalbo, 2005, pp. 17-21.

mayor herramienta de presión que mantendría el gobierno sería el sistema de concesiones entregadas a particulares por el presidente en turno a través de su Secretaría de Comunicaciones y Transportes, sin pasar por la aprobación de los poderes legislativo y judicial.

Independientemente de la interpretación que se pueda dar a esta etapa de desarrollo tecnológico y conceptual del modelo mexicano de televisión, lo cierto es que sentó las bases para el crecimiento posterior y la consolidación de una particular relación de los concesionarios de los medios con el Estado. Muchos caracterizarían la relación como de constante indefinición. Una forma de continuar la idea del péndulo que maneja a los medios hacia un lado u otro según las conveniencias del régimen. Sin embargo, en la conceptualización original, nunca se midió el alcance que podrían tener los industriales a partir del ejercicio continuo del poder simbólico, tanto para con sus audiencias como para con el gobierno.

Este primer arranque, acompañado de intensas relaciones entre empresarios y presidente, además de una preparación simbólica del terreno por parte de la prensa, se materializa en 1950, cuando Alemán Valdés otorga al ya propietario del diario Novedades, Rómulo O'Farrill, la concesión del Canal 4 (XHTV) para su explotación comercial. En 1951 le otorga la del Canal 2 (XEWTV) a Emilio Azcárraga Vidaurreta, dueño de la XEW y XEQ, así como de la productora de contenidos Radio Programas de México, y en 1952 la del Canal 5 (XHGC) al propio Guillermo González Camarena. Con ello, se fomentó el modelo de negocio de la televisión al otorgarle dichas concesiones a empresarios que ya venían de los medios de comunicación, del entretenimiento y de la experimentación tecnológica. Ello marcaría el desarrollo del medio, al coincidir los tres en verlo como negocio, generando una breve (la primer) etapa de competencia.

Con este arranque, marcado por una cercanía evidente con el presidente¹⁰⁶, se comenzó a consolidar la relación jurídica con el Estado. El 11 de febrero de 1950 se publica en el Diario Oficial de la Federación el “Decreto que fija las normas a que se sujetarán en su instalación y funcionamiento las estaciones radiodifusoras de televisión”¹⁰⁷. En éste se

¹⁰⁶ Habría que anotar el hecho de que las primeras transmisiones de las nuevas concesiones se da el 1º de septiembre de 1950, justamente con el IV Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán

¹⁰⁷ Fernando Mejía Barquera, *Op. Cit.* p. 24.

concesionaba a los empresarios la explotación del espacio radioeléctrico nacional, sin mayor control (por ejemplo, sobre contenidos) que el que se establecía ahí y el que se entendía por la alianza con el gobierno.

El arranque de transmisiones regulares significó una etapa de experimentación en contenidos comerciales, mayormente subarrendados a compañías publicitarias, y un primer momento de expansión del alcance de la señal, principalmente a la ciudad de Puebla y al Valle de México. Esto significó un arma de doble filo para el Estado. Por un lado, el hecho de subarrendar el tiempo de transmisión a empresas de publicidad o a informativos provenientes de compañías de prensa establecidas, limitaba el control que se podía ejercer sobre los contenidos, poniendo el riesgo el pacto no escrito de mantener un espacio simbólico que legitimara el régimen. Por el otro, la poca cobertura de las señales, aunada a la pobre adquisición de equipos receptores por parte de las potenciales audiencias, limitaba el alcance y la posible ampliación de dicho espacio, que podía ser utilizado con fines propagandísticos.

Esta situación se agravó con el hecho de que la existencia de tres concesionarios, con visión comercial, obligaba a una lucha encarnizada por las audiencias. Consecuentemente, los pocos grupos que tenían acceso a la tecnología se vieron fragmentados en tres opciones que, con el afán de conquistar al público, podían poner en riesgo su papel como legitimadores.

Es por ello que en 1955, los tres concesionarios deciden poner fin a la competencia, constituyendo una empresa para administrar y operar los canales. Aunque las concesiones se mantuvieron en manos de sus propietarios originales, para no incurrir en un falta al artículo 28 de la Constitución que regula las prácticas monopólicas, son administradas por la nueva empresa, Telesistema Mexicano S.A. Por otro lado, la unión permitió juntar los capitales de O’Farrill y Azcárraga con la capacidad técnica de González Camarena. La fuerza económica de la nueva empresa hizo posible ampliar el rango de transmisiones, pero en ello fue fundamental el apoyo del Estado quien, a través de la SCTOP, comienza la construcción del Sistema Nacional de Microondas, para ampliar la cobertura del medio.¹⁰⁸

La eliminación de la competencia y la creación de la red nacional, aunado a las propias ambiciones del presidente por entrar en el nuevo negocio, permitió consolidar un

¹⁰⁸ *Ibíd.* pp. 26-27.

modelo similar al de los Estados Unidos, en detrimento de otros, distanciándose de los postulados populistas de la Revolución¹⁰⁹. A partir de ello es fácil plantear la hipótesis de que esta primera etapa de competencia permitió la ampliación del espacio de acción simbólica del Estado a través del control y el apoyo del mercado televisivo. Esto fue esencial para dotar a los empresarios de todas las herramientas jurídicas y tecnológicas para consolidar su monopolio, el cual a su vez resultaba más fácil de controlar por parte de un Estado que, en términos políticos parecía concebirse sobre el mismo principio monopolístico. Es por ello que algunos caracterizan el modelo mexicano como privado-gobiernista, regido por la marca de la concentración¹¹⁰. En este sentido, parece que el monopolio fue el modelo más eficiente para controlar el disenso político en pos de la competencia de mercado¹¹¹.

La expansión se dio en los 50 a través de la creación de repetidoras y la donación de mayores concesiones por parte del gobierno, lo cual permitió que, para el final de la década Telesistema Mexicano cubriera 20 estados de la República y continuara invirtiendo para llegar a la totalidad de las entidades para la década siguiente¹¹².

Diez años de televisión fueron suficientes para que se repensara el modelo de televisión que se quería para el país y la región. La organización que conjuntaba a concesionarios de América Latina, la Asociación Interamericana de Radiodifusión, había publicado doce puntos que habían de ser tomados en cuenta para legislar la actividad. Prácticamente el contenido de esa lista se vería vertido en la Ley Federal de Radio y Televisión (LFRT), aprobada a principios de 1960. Los concesionarios, apoyados por varios legisladores plasmaron sus intereses en dicha legislación, lo cual evidenció su activo papel en los procesos jurídicos que afectaban sus intereses. Tras una década de ejercicio, habían comprendido la necesidad de conjuntarse como grupo de presión para obligar al gobierno a legislar a su favor.

Si en un principio ya habían impulsado el lanzamiento del nuevo medio masivo, con la aprobación de la LFRT demostraron el poder de presión que habían adquirido, incluso llegando a imponer algunos diputados que fueron de gran ayuda (práctica que se repetiría a lo largo del tiempo). El Estado generó otros mecanismos que le permitieron mantener cierto

¹⁰⁹ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Op. Cit.* p. 31.

¹¹⁰ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* p. 23.

¹¹¹ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Op. Cit.* pp. 34-35.

¹¹² Fernando Mejía Barquera, *Op. Cit.* p. 27.

control. En 1963, se aprobaría la Ley de Impuestos para las Empresas que Explotan Estaciones de Radio y Televisión, según la cual deberían de pagar el 1.25% de sus ingresos brutos¹¹³. La laxitud de la LFRT se hizo notar en 10 puntos resumidos por Jenaro Villamil, incluyendo algunas de sus reformas posteriores,¹¹⁴: 1) la práctica inexistencia de un ente regulador autónomo, por lo que se deja cualquier cuestión a cargo de las secretarías de Comunicaciones y Transportes, de Gobernación, de Educación Pública y de Salud, todo lo demás quedaba al libre arbitrio de las fuerzas del mercado; 2) falta de candados para la concentración de concesiones, facilitando la generación de monopolios; 3) falta de control sobre los contenidos, lo que dejó a las audiencias a merced de las decisiones de las empresas que, al ser nombradas como empresas de interés público, dejaron que los concesionarios decidieran sobre los contenidos adecuados en función del rating; 4) falta de límites a la publicidad televisiva que, al no establecer sanciones explícitas y sólo recomendar equilibrio, dejó a libre criterio el establecimiento de fronteras en detrimento de los derechos de la audiencia; 5) falta de control sobre el derecho de réplica que estaba consignado en la Ley de Imprenta, dejándolo en la práctica en una concesión por parte de los empresarios; 6) falta de personalidad jurídica para la televisión pública, lo cual la ha dejado en estado de indefensión y de precariedad al limitar los usos posibles de un permiso; 7) falta de fomento a la producción independiente, desincentivando la participación de otras voces en pantalla; 8) falta de regulación en torno a la publicidad electoral (sucesivas reformas fueron limitando su uso, sin embargo gran parte de las futuras campañas se jugarían en la pantalla); 9) descontrol y poca reglamentación en el uso de tiempos fiscales del Estado, que permitió a los concesionarios manejarlos según sus decisiones y 10) no existió legislación para la televisión restringida y convergente, por lo que la LFRT sólo fue pensada en términos de televisión abierta y generalista. Estos puntos evidencian las facilidades que el poder del Estado otorgó a los concesionarios para manejar a su discreción este bien público.

Se puede decir que los sesenta fue una década de relativa calma para los concesionarios. Lograron ampliar la cobertura a la totalidad de la nación a partir de la conclusión en 1968, especialmente para las Olimpiadas, de la Red Nacional de

¹¹³ *Ibíd.* p. 28.

¹¹⁴ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* pp. 73-123.

Telecomunicaciones que incluía la Red Federal de Microondas y la Estación Terrestre para Comunicaciones Espaciales de Tulancingo, comunicada con el nuevo sistema de satélites INTELSAT III y IV, que comunicarían a México con el resto del mundo. En esta misma década se concretó el ingreso de la familia Alemán al negocio de Telesistema a través de la creación por parte de Miguel Alemán Velasco de Teleprogramas Acapulco, encargada de producir contenido para el país y para exportación. El ingreso de la tecnología del videotape desde 1958, permitió ir ampliando la fabricación de programas y su exportación, lo que consolidaría el liderazgo mexicano en la región como productor¹¹⁵.

A pesar del apoyo estatal para la ampliación de la red y la consolidación del monopolio, se intuyen algunos vientos de distanciamiento entre el Estado y la industria. Se dice que el descontento de Díaz Ordaz con la forma en que habían sido cubiertos los hechos de 1968 provocó que para finales de ese año promulgara disposiciones fiscales especiales para la industria. Pretendió cobrar el 25% sobre las ganancias de publicidad, asestando un golpe casi mortal a la industria. A lo anterior se sumaba la propuesta de derogar ese pago si se ponía el 49% de las acciones en instituciones nacionales de crédito, con el fin de que pudieran ser adquiridas por el público¹¹⁶. Sin embargo todo parece haber quedado en un susto. Seis meses de negociaciones entre el gobierno y la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión bastaron para que Díaz Ordaz cediera en sus pretensiones, bajando el impuesto a un 12.5%, que podía ser cubierto en especie.¹¹⁷ A partir del primero de julio de 1969 los concesionarios debían dejar ese porcentaje del tiempo de pantalla al Estado para que hiciera de él el uso que mejor conviniera a sus intereses. Ese tiempo de pantalla fue conocido como tiempo fiscal y, a pesar de la imposición, se dejó a criterio de los concesionarios la decisión sobre los horarios en los que se podía cumplir el mismo. Para resarcir el daño hecho, el gobierno refrendó las concesiones existentes por hasta 20 años y aumentó algunas para las empresas existentes. Además de que otorgó otras para sistemas de televisión de paga, de las cuales resultó beneficiaria Cablevisión S.A., filial de Telesistema Mexicano¹¹⁸.

Otro indicio de un quiebre en las relaciones entre el Estado y los empresarios está en

¹¹⁵ Fernando Mejía Barquera, *Op. Cit.* p. 28.

¹¹⁶ *Ibíd.* p. 30.

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 31.

¹¹⁸ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* p. 26.

el hecho de que en 1968 nacieron dos nuevos canales de televisión. Díaz Ordaz decide otorgar al poderoso grupo Alfa de Monterrey, a través de Televisión Independiente de México, el canal 8 basado en la Ciudad de México. El cual, a partir de un cambio en el tipo de contenidos (de este canal surgirían programas como *Siempre en Domingo* o el famoso *Chavo del 8*), logra constituirse en una formidable competencia al monopolio de Telesistema. Por otro lado, otorgó la concesión para operar el canal 13 a Radio Centro, de Francisco Aguirre¹¹⁹. Ambas concesiones ejemplificaron el tipo de lucha que se estableció a finales de los años sesenta entre el gobierno y los empresarios.

Esta imposición de un segundo periodo de competencia por parte del gobierno, a través de grupos empresariales opuestos, fue enfrentada por los anteriores concesionarios por dos vías. En primer lugar, después de nunca haber tenido un control sobre los noticiarios, debido a que adquirían los servicios de empresas como Excelsior o vendían su tiempo aire a la prensa para que plasmara su información, Telesistema Mexicano decide fundar su propia Dirección General de Información y Noticieros. A partir de principios del 1970 comienza a producir sus propias secciones informativas, proyecto que terminará por formar el programa *24 Horas*, el noticiario más importante del país¹²⁰. Con ello, la empresa tomó el control del criterio informativo, lo que le permitirá obtener una palanca de negociación con el Estado. Por otro lado los concesionarios de televisión, con Emilio Azcárraga a la cabeza, se insertaron en la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión para convertirla, en 1970, en Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, tomando el poder sobre ella. Con esta transformación los concesionarios, agrupados tras el principal accionista de Telesistema Mexicano, se convirtieron en interlocutores privilegiados ante el gobierno¹²¹, formando un *lobby* con gran poder.

El segundo periodo de competencia no duraría mucho. El canal 13 de Aguirre nunca generaría los recursos necesarios para volverse una competencia seria, en parte debido a su limitado alcance, circunscrito al Valle de México. El gobierno de Luis Echeverría Álvarez, acatando las sugerencias vertidas por la UNESCO en la New World Information and Communication Order había creado su propia red rural de televisión educativa y aprovechó

¹¹⁹ John Sinclair y Joseph Straubhaar, *Latin American Television Industries*, Reino Unido, BFI/Palgrave Macmillan, 2013, p. 38.

¹²⁰ Fernando Mejía Barquera, *Op. Cit.* p. 33.

¹²¹ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* p. 28.

la quiebra del canal 13 para comprar en 1973 la mayor parte de las acciones y comenzar a operar su propia televisora de gobierno¹²².

Este acto de confrontación ponía una abierta presión a los concesionarios que, hasta entonces, sólo tenían la competencia de una televisora pública, Canal 11 del IPN, que nunca llegó a alcanzar niveles de rating preocupantes. A ello se sumó el hecho de que en el mismo año decidiera publicar en el Diario Oficial de la Federación el reglamento a la LFRT en el que otorgaba a la Secretaría de Gobernación la facultad para vigilar los contenidos, además de limitar el tiempo de transmisión en pantalla de publicidad. Ambos actos serían leídos como amenazas al sistema establecido hasta esos años y como limitantes al desarrollo comercial del medio.

Finalmente, Echeverría se había distanciado con el grupo Monterrey al imponer políticas que fueron leídas como una ruptura de las relaciones entre Estado e industriales, en las cuales, la tradición no escrita planteaba que “la gestión y las grandes definiciones de la política nacional quedaban en manos del gobierno, en tanto que la administración y desarrollo de la economía, a excepción de las áreas reservadas por el Estado y que eran intocables, correspondían a la iniciativa privada”¹²³. Este distanciamiento se agravó con el asesinato de Eugenio Garza Sada, patriarca del grupo de industriales del norte, leído en aquella entidad como un acto del gobierno echeverrista.

El hecho de que el canal 8 se hubiera consolidado, constituyendo una amenaza a la lógica de la relación del Estado con un solo concesionario¹²⁴, fue motivo suficiente para que Echeverría apoyara la venta de la Televisora Independiente de México a Telesistema Mexicano. De dicha fusión, bendecida por el gobierno, surgió la nueva etapa de la televisora. Aunado a un cambio generacional en el mando de Telesistema, tras la muerte de Emilio Azcárraga Vidaurreta, nace a finales de 1972 Televisión Vía Satélite S.A., Televisa.

La fusión de ambas empresas significó la piedra de toque para dos décadas de crecimiento sostenido de la televisión privada y comercial. La consolidación de formatos espectaculares y fiables, así como la alianza con el gobierno, a pesar de ciertas desavenencias, permitieron que Televisa llegara a ser considerada la mayor empresa de

¹²² John Sinclair y Joseph Straubhaar, *Op. Cit.* p. 38.

¹²³ Raúl Trejo Delarbre, “La nueva política de masas de la derecha mexicana/Un vistazo a Televisa”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.) *Televisa. El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985, pp. 180.

¹²⁴ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Op. Cit.* p. 43.

comunicaciones en la región, y una de las más grandes del mundo (baste recordar su incursión en el mercado hispano de los Estados Unidos a través Univisión o en Europa por sistema Galavisión y la creación de la agencia de noticias en español *ECO*). Ahora administrada por los hijos del primer clan de empresarios, la televisora consolidó un exitoso modelo de segmentación de audiencias por canal, alimentado por el control casi total de la producción y distribución de sus contenidos.

Según Sinclair y Straubhaar, la reconfiguración administrativa, aunada al control de una gran cantidad de concesiones otorgadas por el gobierno, posibilitó que entre el 60% y el 80% de la programación transmitida fuera producida por la misma empresa, la cual llegaba a un 93% de la audiencia potencial del país. Obviamente, esto les posibilitaba controlar un porcentaje similar de la inversión publicitaria nacional¹²⁵. Este control del espacio simbólico se vio fortalecido por las estrategias de concentración mediática que habían venido marcando el rumbo del negocio desde sus inicios. A las cuales se sumó el control del uso de la tecnología, como en el caso de la transmisión vía satélite¹²⁶. Lo anterior puso en evidencia el poder no sólo de autopublicidad que tenía la nueva empresa, sino la posibilidad de ofrecerlo para legitimar las acciones del gobierno.

Aunque los gobiernos de Echeverría, López Portillo y De la Madrid tuvieron sus enfrentamientos y roces con la televisora, principalmente haciendo uso de su contraparte pública (la red creada a partir de los canales 13, 7 y 22) y de pequeños recursos jurídicos, así como la desavenencia ideológica por políticas como la de la nacionalización de la banca, Televisa se mantuvo leal al pacto entendiendo que, a pesar del incremento sustantivo de su poder simbólico y económico, debía mantener cierto nivel de relaciones que le favorecieran como industria, a las cuales Trejo denominó “juego de presiones y reacciones cordiales”¹²⁷. Hay que recordar que el sistema de concesiones, por medio de las cuales el gobierno permitía el uso sobre el espacio radioeléctrico de la nación, se mantuvo como la gran amenaza sobre la cual se controlaba el poder mediático.

Para Florence Toussaint, la relación fraguada desde los cincuenta, pero consolidada en los 70 y 80, se evidenció como estructural, a partir del desarrollo del Estado capitalista, a

¹²⁵ John Sinclair y Joseph Straubhaar, *Op. Cit.* p. 40.

¹²⁶ Raúl Trejo Delarbre, *Op. Cit.* p. 186.

¹²⁷ Raúl Trejo Delarbre, “La primavera de Televisa”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Las redes de Televisa*, México, Claves Latinoamericanas, 1988, p. 43.

través de la cual Televisa se volvió parte indispensable para consolidar el proyecto de nación¹²⁸. Esta situación se mantuvo a través la asignación de concesiones, la protección frente a competidores, la compra de publicidad y el control de la información oficial¹²⁹, lo que es devuelto a través de propaganda, uniformidad y consenso. Sin embargo, el crecimiento y la relación con el gobierno comenzó a traer consecuencias, que aunadas a las constantes crisis económicas y políticas de los años ochenta, empezaron a poner en cuestión el modelo bajo el que se había desarrollado la televisión nacional.

Hasta el momento, la expansión del negocio había permitido ganar la lealtad de las audiencias, privadas de cualquier otra oferta cultural y de entretenimiento, para Televisa. El proyecto de una televisión de Estado, materializado en la red que Miguel de la Madrid terminaría por refundar como IMEVISION en 1983, nunca fraguó como opción real de televisión. Sin personalidad jurídica como medio público, sin sustento real en la LFRT de 1960, sin una propuesta de contenidos que no fuera imitar las prácticas de Televisa y sin un proyecto sólido de política comunicativa, la televisión del Estado fracasó¹³⁰.

Por otra parte, una masa crítica de clase media, más informada y con mayor acceso a otras ofertas culturales, comenzó a oponerse al dominio casi total de Televisa en el espacio público mediático, reclamando la falta de cumplimiento de su misión informativa, la impunidad con la que se manejaba y los abusos en que incurría. Ejemplos claros se derivaron de su cobertura de cierta información.

En 1986, las elecciones estatales en Chihuahua parecen haber sido ganadas por un partido de oposición, el PAN, sin embargo el gobierno se negó a reconocer los resultados, lo cual generó una molestia en las clases medias nortañas que se manifestó en movilizaciones ciudadanas. Televisa se negó a darles cobertura, lo cual derivó en un gran descontento y la disminución de la ya de por sí cuestionada credibilidad de sus noticieros¹³¹.

Por otro lado, Televisa decidió darle una cobertura negativa a los movimientos revolucionarios de Centroamérica, lo cual se oponía no sólo con la postura tradicional

¹²⁸ Florence Toussaint, *Televisión sin fronteras*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 108.

¹²⁹ Este modelo se aplicó a todos los medios de comunicación. Ver el caso de la radio en Enrique E. Sánchez Ruíz, *Orígenes de la radiodifusión en México. Desarrollo capitalista y el Estado*, México, ITESO/Huella. Cuadernos de divulgación académica, no. 9, 1984.

¹³⁰ Jenaro Villamil, *Op. Cit.*

¹³¹ *Ibíd.* p. 35.

priísta, derivada de la Doctrina Estrada, sino con la forma en que los propios canales de Estado habían estado cubriendo los hechos. Esto generó molestias incluso al interior del propio partido en el poder, que veían la intromisión de la empresa televisiva en los asuntos exteriores del país como una afrenta. El asunto llegó a tal nivel que Raúl Velasco se negó a dejar que la nombrada Señorita Nicaragua, Diana Traebecke, se presentara en su famoso programa *Siempre en Domingo*, lo cual levantó toda suerte de críticas entre diputados priístas¹³².

En 1986, Televisa, aliada con la FIFA, había logrado obtener el Mundial de Fútbol para México, ante la imposibilidad de Colombia para organizarlo. Sin embargo, trató en todo momento de dejar de lado al gobierno en su administración, gestión y comercialización, además de casi monopolizar los derechos de transmisión que debían ser compartidos con IMEVISION, ya que el Estado había invertido en la infraestructura requerida. La justificación para ello fue su capacidad tecnológica y administrativa, que permitiría proporcionar una buena imagen de México al exterior. El fracaso en las gestiones llegó a tal nivel, que el descrédito que ya tenía en el país se vio reflejado hacia el resto del mundo. Malas transmisiones, despotismo en el trato a corresponsales y una descarada cobertura positiva hacia un gobierno deslegitimado por las crisis, generó un mal ambiente para la televisora fuera del país¹³³.

Para fines de los 80, la alianza entre Televisa y el Estado no era vista con buenos ojos, ni en México, ni en el extranjero, lo que afectaba su credibilidad. Cuando los negocios que Azcárraga había emprendido en los Estados Unidos comenzaron a manifestar problemas derivados de algunas demandas por usar prestanombres para violar las leyes sobre propiedad de los medios en aquel país, uno de los argumentos que algunos personajes de los medios utilizaron para repudiar su incursión en el negocio informativo fue su falta de credibilidad por la alianza con el PRI.

Por otro lado, y debido en parte a las desavenencias y encuentros que Televisa tuvo con los gobiernos de Echeverría y López Portillo, las amenazas del gobierno de reformas jurídicas se mantuvieron. La constante amenaza de revocación de concesiones si no se alineaban con las políticas del gobierno nunca se materializaron, sin embargo José López

¹³² Raúl Trejo Delarbre, “La primavera de Televisa”, *Op. Cit.* pp. 34-35.

¹³³ *Ibíd.* pp. 46-50.

Portillo creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), un órgano regulador dependiente de la Secretaría de Gobernación, que en la práctica serviría como un instrumento de presión a través del control de contenidos y del uso de los tiempos fiscales (el 12.5%) y del Estado¹³⁴.

El aumento de las críticas y las tambaleantes relaciones con el Estado, impulsaron a tratar de subsanar algunos problemas. En primer lugar, Emilio Azcárraga Milmo, salió temporalmente en 1986 de la presidencia de la televisora con el pretexto de arreglar los problemas de sus negocios en los Estados Unidos, pero también para no afectar la empresa gracias a sus posturas poco negociadoras con el Estado. Al quite entró Miguel Alemán Velasco, con una trayectoria propia en el PRI que le permitía funcionar como negociador, pero también con una idea de mejorar la imagen de Televisa a través de producciones que subsanaran los vacíos en la difusión cultural, por los que tanto habían sido criticados. El nuevo presidente del consorcio prometió mayor pluralidad, amplitud de información, acercamiento al público y apertura a la izquierda¹³⁵. Aunque hubo algunos resultados que rayaron más en lo moralino que en lo cultural, la cantada apertura no duró mucho, al poco tiempo regresó Azcárraga al mando con su estilo impositivo y cerrado. Aunque en términos formales, este pequeño periodo de transición duró diez meses, es significativo ver que las relaciones con el Estado estaban cambiando.

El poder que Televisa había adquirido en esta época dorada, que terminaba a principios de los noventa, fue suficiente para, poco a poco, ir revirtiendo la superioridad que el gobierno todavía mantenía sobre la televisión. La transición hacia el neoliberalismo a finales de la década de los ochenta, las amenazas nunca cumplidas por el gobierno, la fuerza del medio, que hacía parecer que funcionaba como secretaría de Estado, permitieron un aumento significativo del poder del medio frente a las audiencias y frente al Estado que debía controlarlo. Javier Esteinou Madrid planteó respecto a lo sucedido en los ochenta que fue la década en la que el Estado perdió su capacidad de conducción moral de la sociedad al renunciar a su obligación de planificar el uso de los medios de comunicación electrónicos para el desarrollo del país y permitir su funcionamiento en base a las leyes de la acumulación de capital, el Estado abdicó de su principal recurso

¹³⁴ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* p. 66.

¹³⁵ Raúl Trejo Delarbre, “La primavera de Televisa”, *Op. Cit.* p. 24.

educativo, a través de los canales de información colectivos, y delegó la dirección de esta a la dinámica de acumulación de capital¹³⁶

Una nueva etapa comenzaba a finales de la década con la entrada en pleno de los gobiernos neoliberales de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari. A ello se sumaría una crisis financiera provocada por la expansión comercial de la empresa a nuevos mercados en un entorno de constante inflación y devaluación características de la “década perdida”. Los movimientos al interior de la empresa permitieron las sucesivas salidas de los O’Farrill y los Alemán en 1991 del negocio para consolidar el poder de la familia Azcárraga. Esta situación obligó a que en 1992, la empresa saliera al mercado de valores, tanto en México como en Estados Unidos, con el fin de recapitalizarse en función de las necesidades de continuar con la expansión en el mercado internacional, especialmente el latinoamericano.

Para este momento, los Azcárraga controlaban el 75% de las acciones de la empresa. Estableciendo la televisión como el centro de sus inversiones, aumentaron su participación en el mercado norteamericano, recuperando los negocios que había perdido con la demanda interpuesta en los ochenta, entrando su vez, en compañía de otras transnacionales de los medios, al negocio de la televisión de paga satelital a través de SKY¹³⁷. El terreno para una nueva expansión comercial se estaba preparando a principios de los noventa, hasta que el gobierno de Salinas le reservó una nueva sorpresa.

Como parte de la agenda neoliberal, en consonancia con las exigencias impuestas por las financieras internacionales, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari decidió liberalizar los canales propiedad del Estado, concentrados desde 1983 en IMEVISION. Tras un cuestionado proceso de venta, en el cual terminó por dejarse de lado el canal 22 que quedó como canal cultural a manos de CONACULTA, los canales 13 y 7 quedaron en manos de Ricardo Salinas Pliego, tras lo cual nace Televisión Azteca. Hay que notar que era la primera vez que el Estado pedía dinero por otorgar concesiones, cuestión no regulada en la LFRT, lo que obligó al gobierno a maniobrar legislativamente para legalizar el proceso.

La apertura del sector a un nuevo periodo de competencia comercial rompió con las

¹³⁶ Javier Esteinou Madrid, *La televisión mexicana ante el modelo de desarrollo neoliberal*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, pp. 39-40.

¹³⁷ Florence Toussaint, *Op. Cit.*

tradicionales relaciones de la industria con el poder y con las audiencias, afectando los intereses de Televisa. Sin embargo, esto no fue suficiente para romper con la forma de operar del modelo mexicano de televisión. Para compensar a Azcárraga, el gobierno decidió otorgarle nuevas concesiones, facilitando el camino a distintas formas de expansión comercial a través de la experimentación con las nuevas tecnologías digitales.

Sin embargo, Televisa tuvo que afrontar una relativamente dura etapa de competencia no sólo a través de los contenidos (llamada por algunos “La Guerra de los Ratings”), sino a través de un restablecimiento de precios para lograr mantenerse en el mercado publicitario. Aunque con intentos fallidos, TvAzteca logró posicionarse en pocos años en un nivel de penetración en el gusto de las audiencias, hartas del monopolio mantenido por Televisa, suficiente para competir en el mercado. Siguiendo en gran manera el modelo espectacular de entretenimiento de su predecesora, TvAzteca lograría arrebatarle casi el 40% de las audiencias para 1997, y alrededor de un 25% del pastel publicitario en televisión¹³⁸. A través de programación importada, producción de telenovelas e incursión en *talkshows* y *realitys*, la empresa de Salinas Pliego logró mantener esos niveles de penetración hasta llegar a una especie de acuerdo no escrito con Televisa con el fin de mantener el estado de las cosas. Esta relación entre las televisoras en competencia sería de gran utilidad para, unidas, continuar con la presión hacia el gobierno con el fin de resguardar sus intereses.

Este periodo de competencia se juntó con las crisis del final del sexenio salinista. Los planes de expansión en la última parte de la vida de Azcárraga Milmo se verían truncados no sólo por la entrada de una propuesta televisiva capaz de robarle audiencias, sino por un periodo de crisis económica marcada por la devaluación e inflación de 1994. La expansión a otros mercados a principios de la década había dejado a la televisora con una gran cantidad de deuda en dólares. Mientras sus gastos en esa moneda aumentaban, sus ganancias en pesos, en un mercado estancado y con competencia, disminuían. Televisa debió vender gran parte de sus empresas contrarrestando las ganancias que había tenido en este segundo periodo de expansión¹³⁹.

A ello se sumó el hecho de que en 1997 se retirara Azcárraga Milmo, quien

¹³⁸ John Sinclair y Joseph Straubhaar, *Op. Cit.* p. 49.

¹³⁹ *Ibíd.* p.47.

fallecería meses después, dejando un vacío de poder que obligó a una reestructuración administrativa. Una trama de telenovela entre los accionistas, algunos de la tercer generación de empresarios, llevó al hijo, Emilio Azcárraga Jean, a tomar las riendas de la empresa para sortear la crisis. Una reingeniería de la forma de administración, acompañada del ingreso de nuevos capitales, entre ellos los de Carlos Slim, otro beneficiado de la liberalización neoliberal, además de la venta de empresas y la suspensión de proyectos de producción costosos, ayudaron a mantener la empresa a flote. Estas idas y vueltas entre crisis y bonanza pondrían a prueba la estabilidad del pacto entre medios y gobierno. Según Hernández y Orozco, la crisis al interior de la administración de Televisa, permitió a Azcárraga Jean deshacerse de los emisarios del pasado al interior de la empresa, acabando con la influencia priísta dentro de la televisora, lo que a la larga le permitiría movimientos más libres, con vistas a las elecciones del 2000¹⁴⁰.

Las políticas de liberalización y de competencia, probarían ser el ambiente propicio para resurgir, y tomar el control sobre un Estado debilitado. En 1995, durante el gobierno de Ernesto Zedillo, una propuesta de la oposición política sugeriría modificar tanto la Ley de Imprenta como la propia LFRT de 1960, proponiendo que se transparentara el otorgamiento de concesiones. Una fuerte campaña de las televisoras, tachando la propuesta de “Ley Mordaza”, logró que se pospusieran las discusiones, mostrando una vez más su poder sobre los políticos que integraban las legislaturas.

Por otro lado, casos como el del asesinato del actor Francisco Stanley y el involucramiento en éste del nuevo gobierno capitalino de izquierda, comandado por Cuauhtémoc Cárdenas. Pondrían en evidencia la nueva capacidad de las televisoras para involucrarse en la arena pública en función de sus propios intereses a través de los distintos géneros de sus pantallas. Los nuevos formatos derivados de la “Guerra de Ratings”, aunados a una creciente deslegitimación del priísmo, permitieron a las televisoras nuevos tratamientos basados en la espectacularidad, la humanización de los sujetos noticiables y la dramatización de los hechos. Al desechar los viejos formatos que no se adaptaban a la nueva realidad comercial y a las nuevas relaciones políticas¹⁴¹, permitieron un rejuego en el abordaje de lo público que puso en evidencia las posibilidades de acotar el poder político

¹⁴⁰ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Op. Cit.* p. 61.

¹⁴¹ *Ibíd.* pp. 64-67.

por parte de las televisoras.

Quizá el ejemplo más claro de este nuevo poder, derivado de la recomposición de relaciones políticas, estuvo en la difusión, en los noticieros de Televisa, del video de la famosa matanza en Aguas Blancas, Guerrero, la cual provocó la renuncia del gobernador Rubén Figueroa Alcocer y puso en evidencia los procedimientos represores de los gobiernos priístas. A diferencia de la Televisa de los 70 y 80, la de fines de la década de los noventa, se permitió poner en jaque al gobierno a través de su herramienta más poderosa. Con ello se demostraba que la recomposición al interior de la empresa, en un contexto de competencia comercial, permitía establecer una nueva estructura jerárquica entre los medios y el poder. Lo cual derivaría en un casi total dominio con el cambio de partido en el gobierno, obteniendo mayor autonomía de acción y una nueva capacidad de negociación con los distintos partidos políticos en el poder.

La irrupción del neoliberalismo en México, guiado por políticas de privatización, desregulación y el uso de nuevas tecnologías, permitió el rompimiento del monopolio de Televisa, a la vez que la recomposición de las relaciones políticas ante la retirada del Estado de ciertas actividades económicas. Esto funcionó a partir de la escusa discursiva de devolver a la sociedad un bien manejado por el Estado para obtener mayor libertad. Para Delia Crovi, el proceso generó una mayor identidad entre empresarios y camarillas en el poder, fortaleciendo a los grupos mediáticos existentes que, de la mano de las nuevas tecnologías, aumentaron la posibilidad de concentración multimedia. El control de los tiempos de publicidad, la vigilancia de los contenidos, los espacios de expresión pública, los porcentajes de producción nacional, etcétera, dejaron de ser prioridad para el Estado¹⁴².

En este ambiente llegaron las elecciones del 2000, el cansancio y el hartazgo hacia el sistema político inclinaron la balanza hacia el candidato del PAN, Vicente Fox Quezada, quien, a punta del uso de plataformas mediáticas, había logrado convocar a buena parte del electorado. Precisamente esa cercanía con los medios como plataformas de campaña, serían el centro no sólo de su candidatura, sino de todo su periodo presidencial. La televisión ahora jugaba un papel central en el manejo de informaciones que permitían aumentar o reducir la popularidad de los distintos sectores de la clase política. Para Esteinou,

¹⁴² Delia Crovi Druetta, "A partir de los ajustes neoliberales. La televisión mexicana", en *Comunicación*, vol. 110, 2000, pp.28-29.

[los medios electrónicos] incrementaron sustantivamente su eficacia de transmisión informativa y de persuasión extensa y se convirtieron en el centro del poder ideológico y político contemporáneo de nuestra nación. En este sentido, de haber sido instrumentos de difusión relevantes en 1960 en México, de transformarse en instituciones importantes de socialización en 1970 y de convertirse en el cuarto poder político a partir de 1980; desde principios del 2000 se transformaron en el vértice del poder actual¹⁴³

Esta nueva posición en la escala jerárquica del poder, denominado por el propio autor como “telecracia”, abriría las puertas a la creación de nuevos espacios públicos simbólicos mediados constantemente por los intereses de las industrias convergentes de medios. En ese sentido, los distintos grupos sociales, incluida la clase política, tendrían en las grandes televisoras oligopólicas al *gatekeeper* que permitiría su existencia en el espacio público mediado.

Entendiéndolo perfectamente, Vicente Fox trataría de cumplir los mejores deseos de las empresas, en la búsqueda de legitimar no ya al Estado, sino exclusivamente a su gobierno. La posibilidad de evidenciar nuevas cosas en pantalla daría a Televisa y TvAzteca la palanca suficiente para exigir condiciones preferentes para su desarrollo económico.

El año de 2002 sería un momento propicio para evidenciar esta nueva relación. En marzo de ese año se celebraría en la ciudad de Monterrey la Cumbre Iberoamericana de presidentes. Se había filtrado en la prensa que George Bush, presidente de los Estados Unidos, había presionado a Fox para evitar que éste y Fidel Castro, mandatario cubano, se encontrasen en dicha cumbre. La presidencia desmintió la información, sin embargo, en abril Televisa transmitió en su noticiero estelar una grabación de la llamada telefónica entre Fox y Castro, en la cual el primero solicitaba al cubano asistir a la comida e irse de regreso a la isla. Así, la televisora ventaneó al presidente, dejándolo en ridículo¹⁴⁴.

Por otro lado, a finales de ese año, TvAzteca demostró que también podía jugar un papel retador frente al Estado. Desde 1994 había surgido una tercera opción en la capital del

¹⁴³ Javier Esteinou, “La telecracia y el cambio político en México”, *Razón y Palabra*, No. 42, año 9, diciembre 2004-enero 2005, consultado el 22 de noviembre de 2014 en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n42/jesteinou.html>

¹⁴⁴ Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Op. Cit.* p. 70.

país, CNI Canal 40. Funcionó en un principio como un servicio de noticias, pero poco a poco fue incursionando en otros formatos que le permitieron establecerse en el rango de las preferencias del público de clase media alta, ampliando su espacio de acción a través de la televisión de paga. Por esos años estableció un convenio de colaboración con la televisora de Salinas Pliego para obtener contenidos de ella, el cual desconoció unilateralmente en 2001. Este acto desató un pleito judicial en el cual TvAzteca reclamaba la posesión de parte del canal. Por otro lado, CNI había logrado obtener en exclusiva las transmisiones del Mundial de Fútbol Corea-Japón 2002, entrando en el terreno exclusivo de las grandes compañías. Esto terminó por enfurecer a ambas, lo que arreció el conflicto.

Una hipótesis sugiere que el acto de ventanear a Fox en 2002, en parte, estaba relacionado con la necesidad de desaparecer esta incómoda competencia, además de la necesidad de eliminar el impuesto de 12.5%, que existía desde la presidencia de Díaz Ordaz¹⁴⁵. Para finales de 2002, aprovechando el periodo vacacional de diciembre y un fallo favorable de la Corte Permanente de Arbitraje, TvAzteca asaltó con un comando armado las instalaciones de transmisión de CNI en el Cerro del Chiquihuite, lo que las dejó prácticamente destrozadas e inhabilitadas. Cuando reporteros preguntaron a Fox el por qué de no intervenir, conociendo la facultad presidencial en materia de medios, éste contestó “¿y yo por qué?”, confirmando así la sospecha de que tanto él como su Secretario de Comunicaciones y Transportes, Pedro Cerisola, evitarían aclarar el asunto. Con ello, la televisora fue muriendo paulatinamente. En 2003 volvió a transmitir de manera limitada, pero una huelga laboral en 2005 la obligó a suspender transmisiones, tras varios fallos favorables, TvAzteca logró hacerse del canal.

En octubre del mismo 2002, finalmente las televisoras ganaron la partida al gobierno de Fox. Tras una serie de consultas ciudadanas en la Secretaría de Gobernación y propuestas para reformar la LFRT de 1960, el presidente expidió, sin tomar en cuenta el proceso consultivo en marcha, ni las atribuciones del poder legislativo, y haciendo caso a las negociaciones lideradas por la Cámara de la Industria de la Radio y Televisión, comandada por Bernardo Gómez, Vicepresidente de Televisa, un decreto por el cual eliminaba de tajo el impuesto fiscal del 12.5%¹⁴⁶, perdiendo uno de los controles que el Estado tenía sobre las

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Jenaro Villamil, *Op. Cit.* pp. 69-70.

televisoras y haciendo caso de las demandas de autorregulación por parte de la industria. Curiosamente, a partir de estos hechos, la información positiva respecto al primer gobierno panista comenzó a fluir.

Los presidentes de los partidos asumieron la imprudencia que significaba regular las actividades de los medios electrónicos, por lo cual desistieron de los trabajos de consulta que se habían hecho hasta el momento. Los actos de intimidación se sucederían a lo largo del sexenio para poner en jaque a las autoridades y los proyectos que tenían la posibilidad de limitar la consecución de sus intereses. Ejemplo de ello está en el caso de las “ligas de Bejarano”, con el cual pretendieron afectar la imagen del que sería candidato por el PRD para las elecciones de 2006, Andrés Manuel López Obrador. Las elecciones de 2006, las más mediáticas después de las de 2000, establecieron una nueva lógica en la cual, a través del *spot* y la publicidad inserta en los formatos de televisión, las televisoras jugaron un papel central en el proceso electoral.

El periodo que va de mediados de los noventa a mediados de los 2000, significaría la transición de un sistema televisivo que operaba como vocero de los intereses del gobierno y el partido único, hacia la toma de poder sobre el ámbito político y el espacio simbólico, tal como lo afirmó Esteinou. Los hechos sucedidos en el periodo de Fox funcionan como un indicio de ello.

Para Villamil¹⁴⁷, este periodo se pudo resumir en tres transformaciones. La primera consistiría en un paso del poder del PRI en las televisoras al poder del rating. Coincidente con la decadencia del régimen, la televisión adquirió una nueva centralidad haciendo que los gobiernos dependieran de ellas, bajo una lógica estrictamente mercantil. En segundo lugar una transformación hacia la concentración en la que la consolidación del poder fáctico de las televisoras estaría impulsado por la falta de regulación. Esto llevó a la tercer transformación, la concentración de la producción de contenidos, eliminando la pluralidad en las pantallas.

Después del año 2000, en el ánimo del cambio democrático y presionados por el contexto global se iniciaron mesas de diálogo para intentar transformar las leyes que regulaban a los medios desde 1960, sin embargo, como mencioné más arriba, el esfuerzo se vería truncado por el decreto de Vicente Fox que marginó las propuestas de las mesas de diálogo. Las discusiones siguieron otro camino en la sociedad civil y fueron, de nuevo,

¹⁴⁷ *Ibíd.* pp. 48-56.

incluidas en la discusión en las cámaras legislativas, hasta que en 2005 se entreveraron proyectos más conservadores provenientes de las televisoras, materializados en el “Dictamen sobre la iniciativa con proyecto de decreto de reforma de la Ley Federal de Radio y Televisión”¹⁴⁸, que se oponía a la propuesta ciudadana.

De manera acelerada, previniendo la cercanía de las elecciones presidenciales de 2006, el primero de diciembre de 2005 se aprobaron por unanimidad, en 7 minutos, las reformas que fortalecían los intereses de las televisoras, conjuntadas bajo lo que se conocería como “Ley Televisa”. En marzo del siguiente año serían aprobadas por el Senado sin mayor discusión, pero con la oposición de algunos senadores que pidieron al Ejecutivo que la vetara. La petición no fue escuchada por lo que fue publicada en abril de 2006¹⁴⁹.

Las reformas planteadas coincidían con la agenda de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, estableciendo un marco jurídico regido por la lógica mercantil, haciendo todavía más profundas las desigualdades existentes en la original LFRT. Se trató a la comunicación como cualquier otra rama del comercio, dejando la construcción del espacio público simbólico a la lógica del mercado. El Estado quedó como un simple gerente de los intereses de los monopolios, restándole todo poder en las decisiones estratégicas que se venían encima con la introducción de la tecnología digital convergente y en el otorgamiento de concesiones, que desde ese momento serían entregadas al mejor postor¹⁵⁰. Para Esteinou y Alva de la Selva, en la lógica neoliberal de las reformas, el Estado renunció a ejercer la soberanía sobre el patrimonio de la nación, en beneficio de los consorcios televisivos, dejando de lado las aspiraciones ciudadanas de un mayor equilibrio en el dominio del espacio radioeléctrico. Fue una prueba más del incremento de poder de las empresas por sobre el gobierno.

Sin embargo, en 2007, la Suprema Corte de Justicia de la Nación, anuló algunos aspectos centrales de la nueva ley, intentando regresar al Estado a su lugar rector en el proceso comunicativo. Aún con ello fue imposible cambiar la estructura de los medios y el

¹⁴⁸ Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva, “El espíritu de la ‘Ley Televisa’ no ha muerto”, en Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva (coords.), *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*, México, UAM/Fundación Friederich Ebert, Red de Radiodifusoras y Televisoras Educativas y Culturales de México/Senado de la República/CONEICC/CENCOS/AMIC/AMEDI/Fundación Manuel Buendía, p. 13.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 16.

modelo de relación con el Estado bajo el cual habían crecido y sobre el que estaban tomando control. Este proyecto truncado, que evidenció la voracidad de los empresarios, esperaba mejores tiempos para volver a resurgir.

Si bien el fallo de la Suprema Corte cerró el proceso de discusión y reforma que había empezado en 2005, quedaba abierta la puerta a nuevas negociaciones que permitieran subsanar los faltantes que dejó la anulación de ciertos artículos. Para Ley Arellano¹⁵¹, sin embargo, la premura de los momentos políticos obligó a discutir primero asuntos tangenciales que tenían que ver con los medios, entre ellos la Reforma Electoral de 2007. La propuesta de reforma presentada en el Congreso de la Unión, pretendía medidas para regular las campañas electorales, la fiscalización de recursos, prohibir la promoción de funcionarios y permitir al Instituto Federal Electoral la sanción de las violaciones a estos mandamientos¹⁵². Los medios, totalmente inconformes con una propuesta que disminuiría uno de sus principales ingresos en años electorales, armaron toda una parafernalia que incluía la comparecencia de abogados y presentadores de la televisión, abogando por desestimar la propuesta que, a su ver, limitaría la libertad de expresión. La Cámara de Diputados, el Senado y los congresos locales desestimaron estos reclamos, la Reforma Electoral fue aprobada en uno de las pocas muestras de poder por sobre los intereses mercantiles.

Entre 2007 y 2011, “se presentaron 32 iniciativas de reforma a la LFRT en la Cámara de Diputados y 25 en la de Senadores. En cuanto a la LFT [Ley Federal de Telecomunicaciones], se presentaron 35 iniciativas en la Cámara baja, mientras que en la alta fueron 24”¹⁵³, ninguna fue aprobada. Dentro de todo el universo destacaron dos posturas. La primera sostenida por Manlio Fabio Beltrones del PRI, con el beneplácito de las televisoras, pretendía la posibilidad de prorrogar las concesiones hasta varias veces y de otorgar combos de frecuencias radiofónicas en FM a concesionarios de AM. La segunda, presentada por Javier Corral y Gustavo Madero, del PAN, con el apoyo de su partido y de otros de oposición, además de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información (AMEDI), la cual propiciaba una mayor competencia entre concesionarios, otorgaba

¹⁵¹ Israel Tonatihu Lay Arellano, *Legislación de medios y poderes fácticos. 2000-2012*, México, Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual, 2012.

¹⁵² *Ibíd*, pp. 89-92.

¹⁵³ *Ibíd*, p. 25.

derechos a las audiencias y mejoraba el derecho a la información¹⁵⁴. Si bien en este periodo previo a la producción de las series motivo de mi tesis, no tuvo mayores cambios, se hizo patente que existía un ambiente en el que el tema de la reforma a las leyes en la materia estaba en el aire. Por motivos de corte temporal, me parece importante dejar aquí el tema, sin embargo la lucha entre las televisoras y el Estado mexicano por ocupar un lugar privilegiado como controlador del espacio público simbólico continuó. Como los principales interesados, Televisa y TVAzteca moverían sus piezas en vistas al año electoral de 2012, con el fin de ayudar a obtener el poder a un grupo amistoso con sus intereses. La presidencia alcanzada por Enrique Peña Nieto, traía consigo la marca de ese camino seguido por las televisoras.

Pensar la historia de la televisión como parte de un problema historiográfico

Destacaba en el capítulo anterior, el hecho de que las conmemoraciones del Bicentenario, en 2010, habían estado marcadas por la centralidad que adquirieron los medios, en tanto enunciadores privilegiados de un discurso sobre el pasado, pero también a través de la concatenación de sus formas de narrar el mundo en los festejos que se dieron en espacios públicos. En un ambiente habitado por la pluralidad de interpretaciones sobre el pasado mexicano, los medios habían funcionado no sólo como un agente más, sino como concentradores de esa diversidad de discursos, políticos y académicos, sobre los eventos motivo de conmemoración. Funcionaron como articuladores, materializando una propuesta de discurso de memoria sobre los procesos a festejar, pero, dada su omnipresencia en la vida cotidiana, les fue posible volverse enunciadores centrales.

Desde este punto de partida, era preciso revisar a los propios medios en función de su complejidad como industrias culturales. Es por ello que rescatar la fragmentaria historia del medio, a partir del eje de la relación de la industria televisiva con el Estado, me pareció fundamental para pensar la forma en que la televisión mexicana llegó a convertirse en un agente central en la construcción de un discurso de memoria, más visible incluso que el del propio Estado. Esta historia me pareció relevante en relación a las características principales de los festejos patrios: el clima presentista, la pluralidad de narrativas históricas y el desdibujamiento del Estado en la interpretación del pasado.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

Tratar de hacer este recorrido por el devenir de la industria es riesgoso, principalmente por que obliga a dejar de lado muchas de las aristas que la misma puede presentar. La asumo como una narrativa parcial, que sólo busca dejar en evidencia la manera en que distintos momentos dentro de casi un siglo de evolución de la televisión nacional, posibilitaron una especie de asalto de la industria sobre el espacio simbólico nacional, dentro del cual, la enunciación de narrativas en torno al pasado común es central como forma de construir identidad.

La historia narrada en el presente texto trató de dar cuenta de la forma en que la propia evolución del medio estuvo marcada por la constante de la desregulación, la privatización y el uso de la tecnología, en un contexto de permanente recomposición de las relaciones entre los poderes políticos y mediáticos. Todo ello parece haberse agudizado con la entrada y puesta en práctica en México de las directrices del neoliberalismo, para el cual los medios parecieron volverse imprescindibles como sostén ideológico; “una especie de lubricante que facilita el acoplamiento de engranajes (las contradicciones propias del sistema) a veces difíciles de encajar”¹⁵⁵. Ello buscó resolver una duda central que deviene del capítulo anterior: si el Estado se había retirado como agente enunciator de memoria, ¿cómo es que las televisoras pudieron ocupar ese espacio parcialmente vacío?, entendiendo las implicaciones políticas e industriales que ello conlleva.

La historia aquí planteada me da una primer respuesta que surge de entender el rol que juega la industria mediática, y sus formas de representar el mundo, en el plano nacional: las conmemoraciones del Bicentenario se articularon a través de las características mencionadas, en parte debido a ese rol asumido por los medios, el cual establece un discurso identitario marcado por, según la propia Crovi, tres elementos¹⁵⁶, de los cuales retomaré sólo dos. En primer lugar, la propuesta de que el individuo es el centro del nuevo orden social y en ello la televisión es, en su rol legitimador, el vínculo entre ese individuo, entendido como sujeto económico soberano, y el colectivo social. Por lo cual las narrativas sobre el pasado se dan a partir de la necesidad de establecer ese vínculo, por medio de la humanización de hechos y personajes. De ahí la importancia de las representaciones del tiempo y el espacio ancladas en el individuo, así como la poca

¹⁵⁵ Delia Crovi Druetta, *Op. Cit.* p. 27.

¹⁵⁶ *Ibíd.* pp. 30-31.

relevancia de la presencia del Estado como intérprete colectivo del pasado.

El segundo elemento tiene que ver con la idea de que en el marco del neoliberalismo, la televisión establece discursos en los que se da una apariencia de vivir en un presente continuo. Si bien los géneros de ficción televisiva parecerían los únicos que rompen con esa dinámica a través de la sucesión de hechos en los que cobra dinamismo la trama, las interpretaciones de pasados en la ficción siempre parecen partir de un contexto actual que, articulado con la acción propia de la narrativa, ligan constantemente los pasados creados con el presente del público través del acto de ser audiencia del medio. Como ya lo había intuido en el trabajo anterior, el acto del visionado se convierte en el vínculo entre la audiencia y el pasado colectivo, mediado por el interés y la forma de ser del medio de comunicación.

En el contexto en el que Televisa produjo *Gritos de muerte y libertad*, ésta, junto con TvAzteca, se había convertido no sólo en el enunciador hegemónico, sino en un actor político central en el sistema de Estado nacional. Desde mi punto de vista, la idea de enunciar pasado a partir de los elementos mencionados arriba, hizo evidente la manera en que sus discursos se convirtieron en hegemónicos. El hecho de que, a diferencia de lo que había sucedido con las telenovelas históricas desde los años sesenta, el Estado estuviera ausente, ya como patrocinador, ya como regulador del pasado narrado, evidenció que lo que sucedía en la propia historia del medio se traspasaba a sus formatos. En este sentido, las lógicas de enunciación, como agente de memoria, tenían mucho de político en función de la posición destacada que el medio tiene en el ámbito de las relaciones sociales, más que de su propio lugar en el juego de posturas partidistas, y de su búsqueda por unificar algunos significados para generar consenso respecto a un pasado más “humano”, más individual, menos dependiente de los contextos en los que sucedió.

Si ya Esteinou¹⁵⁷ planteaba que las acciones de los medios, así como su propia historia, eran evidencia del establecimiento de una especie de telepolítica, no habría por qué no pensar en que sus propuestas de pasado no son formas de ejercer una especie de hegemonía sobre la memoria. En un contexto en que el poder de lo mediático parece superar a cualquier otro, la puerta para relacionar una idea de pasado con el presente de su posición primordial en la sociedad nacional, quedó ampliamente abierta. En este sentido, la

¹⁵⁷ Javier Esteinou, “La telecracia y el cambio político en México”, *Op. Cit.*

historia del medio me permite pensar que el proyecto de nación televisivo, entonces, también incluye un proyecto de memoria, fragmentada, desregulada, privatizada e individualizada. En el cual las formas narrativas propias de sus formatos, como lo haré notar en el siguiente capítulo, empatan muy bien el proyecto de memoria con la forma de ser y actuar en su propio entorno, es decir, a través de individuos, materializados como héroes que internalizan la representación de los procesos a través de su propio sufrimiento, sus propias dudas, su existencia en el mundo.

Jörn Rüsen plantea que los rompimientos en las experiencias del tiempo, como la que parecen vivir las sociedades actuales (podemos volver al concepto de modernidades tardías expuesto en el capítulo anterior), derivados de los cambios de épocas del pensamiento histórico, exigen el desarrollo de nuevas formas de pensamiento y nuevos esquemas de interpretación respecto al pasado¹⁵⁸. En este caso, no estaría de más pensar si la pérdida de poder del Estado frente a los medios, no provocó distintas estructuras narrativas respecto al pasado mexicano, por ejemplo en el paso de narrativas ancladas en formatos como la telenovela a la lógica de la stampa humanizada en las miniseries. Narrativas que, si bien parecieran nuevas, asumen muchas de las ideas historiográficas predominantes respecto a un hecho fundacional como es la Independencia, renovándolas a través de formatos que en pantalla retornan a esencialidades de la historia nacionalista, con el ánimo de regresar al individuo como motor del transcurso temporal, y a las emociones como formas de anclaje de esa visión de pasado en los individuos que componen el complejo social.

Dejando esto como una hipótesis, y antes de pasar propiamente al análisis de la serie, me gustaría adentrarme en otra historia, la de esas formas narrativas que surgen mucho antes que la televisión, pero es en ella en donde toman todo su potencial para enunciar el pasado nacional desde un agente privilegiado. El siguiente capítulo, entonces, busca convertirse en una especie de tercer contexto desde el cual me fue posible revisar el discurso historiográfico de *Gritos de muerte y libertad*.

¹⁵⁸ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, Op. Cit., p. 134.

Melodrama, telenovela y serie. Elementos para pensar la condición narrativa de las representaciones del pasado en un agente de memoria privilegiado.

La reflexión en torno a la forma narrativa del discurso histórico, ha sido un espacio propicio para pensar en las formas en que se cuenta el pasado de acuerdo a variables y categorías conceptuales múltiples. En mi caso, la idea de pensar los problemas de investigación desde las distintas configuraciones del sentido histórico, entendidas como elementos de coherencia en las construcciones discursivas sobre el pasado, como formas de ordenar la contingencia pretérita desde lo contingente en el relato y como forma de armonización de la crisis a través de la interpretación, orientación, percepción y motivación del ahora¹⁵⁹, me llevó a entablar una relación entre las formas del narrar y los límites posibles del sentido, materializado en las series televisivas.

La propuesta está pensada no en función de las estructuras lingüísticas de la posibles narrativas, sino de las relaciones que éstas tienen con sus contextos de gestación, desarrollo y producción actual. Entender las estructuras narrativas de esta manera tiene la ventaja de pensarlas como matrices culturales que tienen constituciones múltiples en función de los horizontes simbólicos desde donde se han estructurado y, por otro lado, la de comprender que, si bien tienen características comunes, sus cambios y variaciones se evidencian en los casos puntuales.

En mi investigación, he preferido retomar dos formas de conceptualizar las estructuras narrativas. En primer lugar apelando a la noción de género, partiendo de la idea de Gumbrecht de que éste puede ser entendido como institución funcional que sirve no sólo para construir, sino para leer las narrativas sobre el pasado, que permiten internalizar las experiencias y, a la vez, dotarlas de sentido¹⁶⁰. Los géneros se pueden ver como estrategias textuales que devienen de procesos culturales de mayor temporalidad que los productos mismos y, por lo tanto, son efectivos en tanto permiten anticiparse a las acciones respecto a lo esperado de los otros y de uno mismo. El género así entendido estructura, pero

¹⁵⁹ Reflexiones provocadas por la lectura de Jörn Rüsen en *Tiempo en ruptura*, Op. Cit., y en “How to make sense of the past – Salient Issues of Metahistory”, *The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, Vol. 3, July 2007, pp. 175-176.

¹⁶⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, “El papel de la narración en los géneros narrativos”, *Historia y Grafía*, año 16, núm. 32, 2009, pp. 61-89.

también promete, ligando los sentidos posibles sobre el pasado de un productor dado, con las expectativas de sus públicos.

Dadas las características de mi caso de estudio, me pareció pertinente pensar en el melodrama, género pero también forma de representar, como el lugar adecuado para adelantar sentidos posibles sobre el discurso de mis casos. La decisión no fue tan difícil, dado que ha sido el género mediático por excelencia y el que mejor se ha adaptado a la televisión comercial nacional. Comúnmente relacionado con la telenovela, ha traspasado a otros tipos de formatos que basan en él sus fórmulas de éxito.

El segundo paso lógico en la propuesta ha sido hablar de formato, debido a que, como lo mencionaré más adelante, es en él en que el género se encuentra con los imperativos de la industria televisiva. Entiendo en el formato la materialización del género y, a la vez, la plataforma desde donde el género se hibrida permanentemente con otras formas de narrar y comprender, con imperativos industriales y tecnológicos, pero también con decisiones de orden político y cultural que afectan las representaciones posibles de la realidad.

Estableciendo la relación con el género, reviso el caso de la evolución de la telenovela mexicana, como forma ficcional en que el melodrama se materializa en México y América Latina, pero también como lugar de permanente recomposición del mismo. La telenovela no es una. Aunque con características básicas, la historia de su desarrollo revela los límites y las condiciones de posibilidad de lo representado y lo representable. La telenovela ha sido una forma dominante de estructurar el sentido de lo real, incluido el pasado, que ha permeado (hibridado) en otros tipos de formatos nacionales. A partir de la primera década del siglo XXI, uno de éstos fue el de la miniserie, del cual hago un breve recorrido.

Finalmente, enfoco la última parte del capítulo en describir la manera en que la telenovela, y posteriormente la serie, fueron los lugares en que la industria de la televisión narró el pasado nacional. Si bien, la lógica del género y el formato permitió distintas experimentaciones en las estrategias de narrar los orígenes de la nación, a la distancia pueden notarse características esenciales en el tratamiento de hechos y personajes, fuertemente ligadas a las estructuras del melodrama, pero también a las lógicas narrativas de la historiografía nacionalista sobre los hechos planteados en los distintos formatos.

En general, la idea del capítulo parte de hacer útiles y evidentes en mi caso categorías derivadas del debate sobre la narratividad en la historia. Sin centrarme en su discusión, traté de establecer líneas para dar cuenta de cuestiones como el propio sentido de la historia, las formas de representación y las implicaciones que ambas tienen en la forma en que los productores y las audiencias dan coherencia al recuerdo.

El melodrama como género y como forma de narrar el mundo

A partir de la segunda mitad del XX, el tema del melodrama ha estado presente como un debate esencial que, más allá del mundo de la literatura, ha traspasado las fronteras disciplinarias. Esto ha permitido posibilidades de observarlo como una categoría de consideración a la hora de hablar de las relaciones entre cultura (productos culturales) y sociedad tras el fin del Antiguo Régimen, la llegada de la modernidad en el mundo occidental y sus márgenes, y las disparejas formaciones del Estado-nación.

En parte, este auge de la discusión, que tiene sus lecturas clave pero que se ha reflejado en una buena cantidad de estudios de caso en el mundo anglosajón, tiene más que ver con pensar lo melodramático no sólo desde su concepción como género, sino desde las relaciones que como tal tiene con los contextos de su nacimiento, su evolución y su amplificado uso en esferas diversas de lo social, lo político y, claramente, lo cultural. De hecho, gran parte de dicha separación de espacios se vuelve francamente ficticia cuando consideramos que el melodrama ha empatado con diversas matrices de sentido. En mi caso, sólo quiero dar un breve recorrido por algunas lecturas clave de la discusión, para pensarla desde México y, específicamente, desde las relaciones obvias entre el melodrama, los productos mediáticos, especialmente los televisivos y, en particular, la producción de ficción.

En el debate el melodrama ha sido considerado un género, un modo de imaginar¹⁶¹, una serie de subgéneros¹⁶², un concepto racimo¹⁶³, una matriz cultural¹⁶⁴ y, en una postura bastante provocativa que asume parte de las conceptualizaciones anteriores, una

¹⁶¹ Peter Brooks, “The Melodramatic Imagination”, en Marcia Landy (Ed.), *Imitations of Life. A reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 50-67.

¹⁶² Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2001.

¹⁶³ “Cluster concept”, en *Ibíd.*, p. 44.

¹⁶⁴ Jesús-Martín Barbero y Sonia Muñoz, *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.

epistemología¹⁶⁵. A reserva de observar cada uno de los casos, lo que resulta evidente es la dificultad de establecer una catalogación clara. Lo que, si bien representa un reto a la hora de considerarlo como categoría funcional, deja espacio a su consideración particular en cada caso de análisis. Sin embargo, para ello hay que tener presente que debe haber elementos claros para una definición que aleje el riesgo de caer en una relativización conceptual.

No cabe duda de que, si partimos del principio de que el mundo y lo real sólo existe simbólicamente y se articula cognitivamente de manera narrativa, podemos pensar que el melodrama es una forma, entre otras, de dar cuenta de ese espacio/tiempo que nos constituye como individuos y como colectividades. Sus formas posibles de representación otorgan un límite de estructuras de sentido con las cuales situarnos en la realidad. Es, en todo caso, una manera de generar identidad.

Como forma narrativa el melodrama ha sido constituido como estructura que se mantiene cercana a la emoción, que enfatiza lo emocional y lo sentimental a través de una extrema polarización que se manifiesta como maniqueísmo, y en una presentación obvia de los valores morales que se materializan (se personalizan) en personajes, instituciones y situaciones, entramados como arquetipos. Ello establece, en parte, los límites simbólicos de la representación y posibilita formas claras de relación entre quienes producen discurso, contenido en textos de diversa índole, y quienes lo reciben.

Si a través del melodrama se pone al centro de las narraciones una injusticia moral extrema, las reacciones que provoca parten de respuestas viscerales igualmente definitivas. Los personajes transitan en un camino que vincula acciones e incidentes chocantes y excitantes¹⁶⁶, que invitan a la toma de posición ante dilemas morales con caminos posibles estructurados de manera binaria (entre el bien y el mal). Por ello, entre la situación de los personajes, su concepción arquetípica, su lista de decisiones posibles y el desarrollo de la acción, la narrativa melodramática genera en sus espectadores una continua toma de postura moral en constante suspenso. En parte, de ello se deriva su éxito como forma de

¹⁶⁵ André Dorcé Ramos, “El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela”, en Vittoria Borsò y Ute Seydel (Eds.), *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y xxi*, México, Bonilla Artigas Editores/ Heinrich-Heine-Universität/ Universidad Nacional Autónoma de México-Ffyll, 2014, pp. 287-320.

¹⁶⁶ Ben Singer, *Op. Cit.* p. 41.

entretenimiento comercial, por que permite la permanencia y la fidelidad de las audiencias a través de la constante excitación y exageración.

Estas características básicas son pensadas por Singer¹⁶⁷ como una articulación constante y situada de cinco elementos clave. En primer lugar, la presentación de un *pathos* fuerte, es decir, tipos de sensaciones viscerales detonadas por la percepción de una injusticia moral, que toca la emoción esencial del espectador, moviendo a la compasión. Esto se provoca con un interés constante por emociones sobreexcitadas, estados de urgencia emotiva, tensión y tribulación, ligados también a sentimientos amplificados (celos, envidia, compasión, avaricia, etc.). Ambos elementos llevan a lo que mencionaba más arriba, la constante polarización moral entre el bien y el mal, que se hace a través de representaciones transparentes, fácilmente legibles, en estructuras narrativas que no forzosamente están ligadas a la lógica de causa y efecto, sino que son coincidentes, contingentes y, a veces, imposibles. Esta estructura invoca de manera constante a resoluciones que escapan de la acción individual de los personajes, que invocan al trabajo de fuerzas superiores (*Deus ex Machina*) para romper de manera ética con los obstáculos de la dicotomía moral. Singer expone que estas características dan un carácter sensacionalista al melodrama que enfatiza la acción, la violencia, las emociones, lo espectacular, que se evidencian en la extravagancia de lo altamente impactante.

Los cinco elementos clave invitan a pensar que el *ethos* del melodrama se encuentra en la constante búsqueda de la gratificación y en los obstáculos impuestos para lograrla. La experiencia melodramática es la de las crisis consecutivas¹⁶⁸, evidenciadas por la mutilación de las ligas familiares, la separación y la pérdida, el desconocimiento, la seducción, la traición, la muerte en sus múltiples formas, la violencia y, en general, la obsesión y compulsión del constante abuso arbitrario de los valores de pureza y virtud en manos de esquemáticos villanos.

El uso de figuras hiperbólicas es el recurso evidente del melodrama. En él todo se exagera, pero todo se dice, todo se representa. A través de la voz, los gestos, los escenarios y la música, se “da voz a lo indecible”¹⁶⁹ con palabras exaltadas y diálogos polarizados. Ello da cabida a Peter Brooks a plantear que la lógica del melodrama es la de hacer

¹⁶⁷ *Ibíd.* pp. 44-48.

¹⁶⁸ Marcia Landy, “Introduction”, en Marcia Landy (Ed.), *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶⁹ Peter Brooks, *Op. Cit.* p. 53.

evidente y trabajar con el moral oculto, que es “el repositorio de los fragmentarios y desacralizados remanentes del mito sagrado”¹⁷⁰ y que, si bien aparece cerrado en la vida cotidiana, el melodrama permite acceder a él para asignar sentido y valor a lo representado. Es la visión de un mundo anclado en lo moral y en los conflictos éticos básicos. Esta forma de narrar permite de manera retórica sumir la complejidad social en un número limitado de opciones simplificadas, lo que lleva al espectador a una toma de posición, sin el conocimiento de otras opciones posibles¹⁷¹.

Obviamente, esta forma de operar aleja los sentidos posibles sobre lo narrado, y la consecuente toma de posiciones, de la lógica de lo racional acercándolos a la constitución de absolutos sobre los mundos contruidos a través del melodrama. Para Brooks, los sentidos propuestos por el melodrama operan desde una lógica metafórica sobre lo que no puede ser dicho (la complejidad social), por ello se oculta en formas constituidas para percibir lo ético y lo espiritual, en un mundo vaciado de las interpretaciones tradicionales, ancladas en lo sagrado¹⁷². Para explicarlo mejor, es necesario pensar en el origen y desarrollo del género.

Prácticamente todos los autores coinciden en proponer que el melodrama es una forma narrativa que surgió en el engrane entre los siglos XVIII y XIX. El contexto social, político y cultural de ese momento, enmarcado por el triunfo de las ideologías de la Revolución Francesa, de la independencia de los Estados Unidos, así como los procesos de urbanización e industrialización propios de la Revolución Industrial europea y su lenta extensión por el resto del mundo occidental, marcaron una progresiva decaída de las tradiciones espirituales, de sus instituciones representativas. A la par se dio una fractura en los principios éticos y morales básicos surgidos de los mitos de la cristiandad, la lenta disolución de una sociedad patriarcal orgánica y jerárquicamente cohesiva, proveniente de la estructura política, económica y cultural de la Edad Media y el Renacimiento europeos. Todo ello acompañado de una invalidación de las formas literarias tradicionales. Ante esta crisis simbólica, el melodrama se reveló como una poderosa manera de estructurar el sentido en torno a verdades éticas y psíquicas básicas.

¹⁷⁰ *Ibídem*.

¹⁷¹ Ana Lopez, “The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form”, en Marcia Landy (Ed.), *Op. Cit.*, p. 597.

¹⁷² Peter Brooks, *Op. Cit.* p. 57.

Para John Cawelti la fórmula fue desarrollada exitosamente por Charles Dickens, quien logró sintetizar la crítica social ante tales cambios con los arquetipos propios del melodrama, dándole a sus receptores “el placer de ver las locuras del hombre y sus instituciones, combinadas con la satisfacción de testificar el triunfo de la virtud y el castigo del vicio”¹⁷³. Con ello se comenzó a cumplir uno de los objetivos del melodrama, el de revitalizar las tradiciones, expresándolas en términos modernos, permitiendo a las audiencias tener una mejor comprensión sobre los cambios vividos en su entorno y actuar sobre ellos partiendo de la idea de la existencia de valores morales y éticos universales y esenciales.

Peter Brooks, quien resalta la paternidad francesa de Balzac sobre el melodrama, la función de la fórmula narrativa es la de dar a las representaciones propuestas un sentido de “memorabilidad y significado”¹⁷⁴, en un intento de hacer algo interesante de lo real y lo cotidiano. Ante la ascensión del individuo moderno como centro del universo y medida de todo lo real, el melodrama actuó en la urgencia de resacralizar la vida cotidiana. Por ello, las luchas éticas representadas se dan siempre en el orden de lo individual, en el ámbito de lo privado. La ética fue constreñida en personajes sin complejidad psicológica, monolíticos. A través de la personificación se creó la confrontación entre morales antagonistas claramente identificados. Con esta “reinención de lo sagrado”¹⁷⁵, se intentó implicar al espectador a través de un compromiso emocional.

El extenso estudio de Ben Singer en el contexto de los Estados Unidos, precisamente se basa en la hipótesis de que el melodrama se convierte en la forma privilegiada de estructurar la realidad en distintos productos culturales de la modernidad (prensa, literatura, radio, cine, televisión, etc.), bajo la necesidad de expresar “la verdad de la vida”¹⁷⁶, ante la discontinuidad personal y cultural vivida en el auge de la modernidad. Lo cual fue especialmente importante para las clases trabajadoras que lentamente se movían del campo a las ciudades, lo cual los enfrentó a la relativa pérdida de los valores tradicionales con los que venían simbólicamente operando. El caos, la heterogeneidad social y el sobre-estímulo, provocaron sensaciones de desorden y fragmentación que

¹⁷³ John G. Cawelti, “The Evolution of Social Melodrama”, en Marcia Landy (Ed.), *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁷⁴ Peter Brooks, *Op. Cit.* p. 59.

¹⁷⁵ *Ibíd.* p. 63.

¹⁷⁶ Ben Singer, *Op. Cit.* p. 52.

transformaron las experiencias subjetivas colectivas. Este choque entre los órdenes premoderno y moderno de la experiencia, marcó una escalada del sensacionalismo en el entretenimiento popular, acompañado de una lógica de comercialización del *shock* emocional, ejemplificado en un cine y una prensa que trabajaba en lo que llama la “estética del asombro”¹⁷⁷.

Fue en este contexto que surgieron los cinco elementos clave que Singer reconoce en el melodrama, expuestos más arriba, cuyas combinaciones posibles daba cuenta de formas diferentes de representar el estrés de la vida moderna en distintos tipos de narrativas melodramáticas. Los alternativos rangos y niveles de la inseguridad social y cultural respecto a los cambios en el nacimiento y desarrollo de la modernidad, permitían combinaciones de los elementos clave, en relación a formas culturales propias de cada contexto sociocultural. Por ello, varían las formas del melodrama según las culturas.

Si bien estos posicionamientos sobre el nacimiento y desarrollo del melodrama lo sitúan como un producto plenamente de la modernidad otros, como Herlinghaus, plantean que sus elementos constitucionales son transhistóricos, que no surgieron en un momento preciso ni fueron fabricados por un medio u otro, sino que adquirieron características propias de culturas narrativas previas. Pero su materialización en la forma que conocemos como melodrama se comprende al pensarlo en su carácter de narrativa intermedial, que atraviesa diversos géneros, medios de comunicación y esferas de la vida pública y privada. El melodrama sería entonces un síntoma de que “por debajo de la racionalidad institucionalizada (el discurso) laten imaginarios de vida y acción desde los que, a su vez, se negocia un acceso simbólico a las esferas de la imaginación ‘ordenada’”¹⁷⁸.

Ello acercaría a pensar la postura de autores como Elizabeth Anker, para quien el melodrama no se limita a la cultura popular y a los productos que de ella se desprenden, sino que se extiende a todo tipo de discursos, entre ellos los políticos, para proveer marcos estructurantes para identidades nacionales que se conciben a través de “su propia virtud

¹⁷⁷ *Ibíd.* p. 93.

¹⁷⁸ Hermann Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp. 40-41.

moral, a través de la victimización y su restitución heroica”¹⁷⁹. Ello da pie a la posibilidad de analizar múltiples discursos políticos con los ojos puestos en las categorías básicas de lo melodramático¹⁸⁰. De similar manera, en el contexto regional latinoamericano, André Dorcé sugiere la existencia de una epistemología melodramática que “ha dotado de una distintiva coherencia emocional a las complejas configuraciones culturales emergentes en la segunda mitad del siglo xx en América Latina”¹⁸¹.

Esta particular forma emocionalizada de situarse en la realidad se materializa a lo largo y ancho de distintos textos producidos por cada sociedad y, en muchos casos (¿la mayoría?) como propuestas políticas para generar identidad y cohesión nacional, comunitaria¹⁸² o, incluso, personal y familiar¹⁸³. El melodrama entonces se vuelve una forma de contar el yo/nosotros en tiempos y espacios determinados que generan identidades fundadas en lo altamente emocional, en cierto tipo de valores y morales que perviven como parte de la estructura narrativa y que atraviesan múltiples plataformas mediáticas.

En Latinoamérica distintos textos de la cultura popular, algunos materializados como productos de los medios masivos de comunicación, supieron explotar la fuerza del melodrama, dado que empataba con la cultura oral preponderante, permitiendo así ligar las historias propias del universo de héroes y leyendas de la cultura premoderna que, poco a poco, se fue desplazando a la ciudad. Jesús Martín-Barbero¹⁸⁴ ha propuesto que fenómenos como la canción ranchera, el vallenato, la literatura de cordel o el tango, fueron productos que asumieron las mismas estructuras narrativas del melodrama. En la región, un proceso de hibridación entre leyendas tradicionales y lenguajes modernos articuló formas de narrar

¹⁷⁹ Elizabeth Anker, “Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11”, *Journal of Communication*, vol. 55, no. 1, 2005, p. 25.

¹⁸⁰ Ver los propios análisis de Elisabeth Anker sobre los discursos tras los ataques del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos en *Op. Cit.*, o respecto a la matriz melodramática del Manifiesto del Partido Comunista en “Left melodrama”, *Contemporary Political Theory*, Vol. 11, 2012, pp. 130–152. Ambos textos contenidos y ampliados en *Orgies of Feelings. Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014

¹⁸¹ André Dorcé Ramos, *Op. Cit.* pp. 287-288.

¹⁸² Se pueden ver interesantes casos de análisis en Susan Dever, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*, Albany, State University of New York Press, 2003.

¹⁸³ Ver la obra de Kathleen Anne McHugh, *American Domesticity. From How-to Manual to Hollywood Melodrama*, New York y Oxford, Oxford University Press, 1999.

¹⁸⁴ Jesús-Martín Barbero y Sonia Muñoz, *Op. Cit.*

el mundo que se anclaron en el drama del reconocimiento de la identidad en las culturas populares, trabajando entonces sobre el imaginario colectivo¹⁸⁵.

En coincidencia, James Lull propone que parte del éxito del melodrama latinoamericano está en la permanencia de matrices de sentido que mueven a la nostalgia por un pasado imaginado¹⁸⁶. A pesar de la constante recontextualización, amplificada en un mundo transnacional, el melodrama ha continuado como una constante de sentido que, en momentos clave sirvieron para generar consenso en torno a proyectos nacionales, permitiendo accesos igualitarios a los sentimientos, los valores y la ética tradicional. Diferentes etapas y procesos políticos, sociales, culturales y económicos fueron imprimiendo características particulares al melodrama regional, anclados en el contexto socio-histórico de su producción.

No cabe duda, sin embargo, que la mayor expresión del melodrama local anida en los medios de comunicación masiva. Como dejaré ver más adelante, el género melodramático se empató con formatos altamente industrializados que mestizaron los géneros narrativos, su apelación a mundos tradicionales y las formas de producir y recibir en los nuevos medios tecnológicos. La prensa, el folletín, la radio, el cine y, finalmente, la televisión, hicieron uso del recurso melodramático como fórmula de éxito comercial, en el contexto de la consolidación de proyectos de nación que exigían el consenso. De ahí que, en la posrevolución mexicana, la fórmula fuera permanentemente utilizada para representar el mundo, la nación y su pasado.

Es a lo que llama Herlinghaus, “procesos de nacionalización imaginaria”¹⁸⁷, y que da pie a pensar en que si la realidad ha estado contantemente representada melodramáticamente en los medios nacionales, los discursos historiográficos en televisión deben estar fuertemente marcados por ello. De ahí que me gustaría pasar del género al formato, para dar cuenta de la forma en que el melodrama se instaló en la ficción televisiva, el desarrollo de formatos como la telenovela y la serie, permitieron nuevas características que planteo a continuación.

¹⁸⁵ Jesús Martín-Barbero, “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada”, en Hermann Herlinghaus (ed), *Op. Cit.*, pp. 171-198.

¹⁸⁶ James Lull, “Prólogo. Telenovela: la seguimos amando”, en Jorge A. González (comp.), *La cofradía de las emociones (in) terminables. Miradas sobre telenovelas en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 9-22.

¹⁸⁷ Hermann Herlinghaus, *Op. Cit.* p. 32.

La industrialización del género: el formato de la telenovela

A pesar de que la marca de género es importante como código de lectura en la televisión, tanto como en otros productos culturales, no cabe duda de que en este medio de comunicación es el formato el lugar desde donde se narra. Es ahí donde el género, sus modos narrativos particulares, se encuentra con los imperativos de la industria, permitiendo construir tradiciones de reconocimiento entre productores y público¹⁸⁸. Si bien el género establece los límites del relato en función de las lógicas narrativas que permiten el cumplimiento de expectativas en la audiencia, es el formato el que logra ritualizar sus códigos en formas tecno-industrializadas de estructurar dicho relato. Por ello, gran parte de los sentidos posibles en la ficción televisiva dependen de dichos códigos, los cuales, según Jesús Martín-Barbero y Germán Rey, deben ser entendidos en una perspectiva histórica que evidencia la subordinación del género a la lógica del formato, así como sus anclajes en las culturas locales¹⁸⁹.

Es por ello que me gustaría aprovechar este espacio para plantear, en un breve recorrido histórico, la conformación de los formatos de ficción en los que se ha escrito historia en la televisión. Aprovecharé algunos datos sobre ello que ya he presentado tanto en la tesis de maestría, como en otras publicaciones¹⁹⁰ para repensar la manera en que esta historia me lleva hasta los formatos actuales, de los cuales hace parte mi caso de estudio. Más allá de hacer un listado de la enorme cantidad de telenovelas emitidas en México, lo que pretendo es establecer los momentos clave en los que las innovaciones en el formato quedaron establecidas como marcas de reconocimiento, con el fin de dar cuenta de las especificidades del mismo y de las posibles relaciones que se mantienen con nuevos formatos seriales que han aparecido en las primeras décadas del siglo XXI.

Aunque a lo largo de sus más de sesenta años la televisión mexicana ha experimentado con algunos formatos ficcionales como los dramatizados unitarios, las miniseries o las comedias de situación, no cabe duda de que la forma privilegiada de narrar

¹⁸⁸ Omar Rincón, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, Col. Estudios de Televisión, No. 23, 2006, p. 186.

¹⁸⁹ Jesús Martín-Barbero y Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.

¹⁹⁰ Adrien Charlois, *Ficciones de la historia e historias en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010.

en la televisión nacional es la telenovela. Desde su nacimiento y a través de su desarrollo como formato, el melodrama televisado¹⁹¹ en México ha generado algunas marcas que lo caracterizan como un modelo aparte del resto de los latinoamericanos¹⁹². Si bien la característica de un formato es la estabilidad y la reiteración que permiten el reencuentro ritualizado, es indudable que, dentro de los límites de lo establecido, la innovación permite el cruzamiento de distintas matrices narrativas que, si representan éxito en términos de audiencia, se consolidarán. Más de medio siglo de telenovela revela una evolución en ese sentido, reiteración e innovación permiten el desarrollo de una industria de enorme éxito.

En la idea de pensar diacrónicamente en las características del formato se reconocen dos maneras de reconstruir la historia de la telenovela. En primer lugar está la idea de etapas de consolidación del formato, propuesta por Nora Mazziotti y reelaborada por Guillermo Orozco, según la cual el melodrama televisivo latinoamericano pasó por cinco estadios: inicial, artesanal, industrial, de transnacionalización¹⁹³ y de mercantilización¹⁹⁴. Por el otro, está la propuesta de Oscar Steimberg¹⁹⁵ que, aunque pensada para la telenovela argentina, ha sido replanteada para el modelo mexicano por André Dorcé¹⁹⁶. Para ellos la telenovela ha pasado por tres modelos narrativos: el fundacional, el realista y el post-realista. En este trabajo trataré de tomar de ambas versiones, la primera ligada a las condicionantes industriales y mercantiles, la segunda centrada en las formas de representación y articulación de los elementos narrativos, para poder llegar a la forma actual que tiene la telenovela y lo que de ella traspasa a otros formatos, específicamente a las series de Televisa.

¹⁹¹ Aunque ha habido muchas formas de televisar el melodrama, utilizo este sustantivo de uso común como otra manera de nombrar a la telenovela.

¹⁹² Nora Mazziotti, *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Guillermo Orozco Gómez, “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, *Comunicación y sociedad*, no. 6, julio-diciembre 2006, pp. 11-35.

¹⁹⁵ Oscar Steimberg, “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 17-28.

¹⁹⁶ André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama: The Historical Development of the Mexican Telenovela, and the Representation of Politics in the Telenovela Nada Personal, in the Context of Transition to Democracy in Mexico*, Tesis para obtener el grado de Doctor of Philosophy, Inglaterra, Goldsmith College, University of London, Department of Media and Communications, 2005.

Los inicios

El arranque del formato de la telenovela a veces no parece tan claro, sin embargo la mayoría de los autores coincide en plantear que surge prácticamente con el comienzo de la industria televisiva en el país. En cierta manera, las condicionantes industriales de la etapa de nacimiento y consolidación de la televisión nacional marcaron la evolución del formato. En la naciente industria de los años 50 fueron concesionados tres canales (2, 4 y 5) con cobertura limitada al centro del país. Si bien las características que debía tener el nuevo medio fueron discutidas, el modelo comercial fue el que imperó, haciendo que la lógica de buscar y mantener a las limitadas audiencias estuviera marcada por la espectacularidad.

La proveniencia de los tres industriales a los que serían concesionadas las estaciones (Emilio Azcárraga, Rómulo O'Farrill y Guillermo González Camarena) marcaría los formatos posibles. Ligados los dos primeros a los medios (cine, radio y prensa) y el segundo a la investigación tecnológica, aprovecharon al máximo sus recursos para reinvertirlos en el nuevo medio de masas. Del cine trajeron parte del *expertise* (guionistas, camarógrafos y técnicos en general) y de la radio formas de contar que ya gustaban en el público mexicano. La telenovela surgió en este entrecruzamiento como hija de la radionovela, de larga tradición en Cuba, y de los melodramas cinematográficos de la Época de Oro del cine nacional.

Esta genealogía original es extendida por la mayoría de los autores hasta la serialidad y las historias proporcionadas por el *feuilleton* decimonónico francés, que sería aprovechado en Cuba para ser leído en las fábricas y que pasaría a las radionovelas mencionadas. De hecho, muchos de los títulos de radionovela serían adaptados para la televisión, entre ellos el que se considera el producto que inicia esta historia, *Senda Prohibida* (1957) de Fernanda Villeli. Por otro lado, habría que hacer notorio que, a la par de este trasvase de la radio a la televisión, los industriales se apoyaron en otras tradiciones, como la del teatro nacional. En el ánimo de experimentar formatos para el nuevo medio, fue utilizado el recurso del teletatro, que no eran más que transmisiones de obras existentes con cámara fija. Evidentemente, en ello no se concebía la norma serial que luego se desarrollaría en el medio, sino hasta que otro cubano, Félix B. Cagnet, inaugurara la

continuidad argumental entre emisiones con *Ángeles de la Calle* (1952)¹⁹⁷. Del teatro se introdujeron, como otra matriz narrativa, grandes obras de la literatura universal, como *Cumbres Borrascosas*¹⁹⁸ de Emily Bronte.

Aparte de buenas historias para llenar la parrilla y atraer audiencia, la inestabilidad financiera de la primer década de la televisión requirió de grandes inversiones. Ante las necesidades de competir y de importar tecnología, la inversión en la producción de contenidos era sumamente difícil. Por ello se recurrió a lo que ya existía con éxito en los Estados Unidos, el *Soap Opera*. Este modelo continuaba con la idea de una historia contada en varios capítulos (en Estados Unidos pueden ser miles), producida por compañías de bienes de consumo para el hogar (especialmente Colgate-Palmolive¹⁹⁹). La lógica de la producción patrocinada estaba poder al concesionario para controlar los contenidos, pero garantizaba que el modelo narrativo fuera altamente rentable al recurrir a criterios que llamaran la atención de las audiencias, primordialmente el manejo excesivo del sentimiento.

Esta primera etapa se caracterizó por la experimentación y el constante entrecruzamiento de matrices narrativas en búsqueda de públicos en desarrollo. A pesar de la inestabilidad de este modelo inicial, se comenzaban a perfilar lógicas narrativas que, empataadas con el interés comercial, buscaban empatar con los gustos de las audiencias nacionales. El traslado del melodrama del cine, la radio, los folletines y el teatro a la televisión permitió catalizar

positivamente el florecimiento de un sector de la industria cultural pleno de interconexiones [...], flujos y préstamos entre espectáculos populares (teatro, carpa, lucha libre), folletines. La televisión opera así un proceso creciente de hacer privados (pero colectivos) los antes placeres públicos de familiarización

¹⁹⁷ Jorge A. González, “El regreso de la cofradía de las emociones (in) terminables: telenovela y memoria en familia”, en Jorge A. González (comp.), *Op. Cit.*, pp. 163-181.

¹⁹⁸ Mayra Cué Sierra, “Hoy como ayer: la telenovela mexicana”, en *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica], 2005. Consultada el 26 de enero de 2007 en http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48&lang=es

¹⁹⁹ Francisco Javier Torres Aguilera, *Análisis histórico de la exposición a las telenovelas en México (estudio descriptivo)*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Comunicación, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

moderada de la risa colectiva, hogareñización controlada del asombro y vehículo para sacralizar el carisma²⁰⁰.

Para Oscar Steimberg²⁰¹, esta etapa fundacional permitió establecer las especificidades temáticas y estéticas del formato. Un canon altamente melodramático y un estilo derivado de las limitaciones técnicas, que dio permanencia al predominio de la oralidad sobre lo visual, llegó a la televisión mexicana para perdurar. Las tramas básicas giraron en torno a personajes arquetípicos que llegaban a un final feliz a través de un camino lleno de obstáculos que ponían a prueba su moral tradicional. Esto llevó a un modelo en el que importaba más lo contado que lo visto, un modelo lineal que reiteraba la historia en cada secuencia para generar suspenso y lealtad. Fueron los inicios de un formato centrado en lo emocional y en una moral tradicional derivada de una religiosidad arraigada en los públicos.

El melodrama se convirtió en la estrategia de construcción de sentido, que se iba revelando a través de un orden serial que prolongaba la trama a lo largo de varios capítulos, y que hacía uso del secreto (sobre los orígenes, sobre la identidad, etc.) como detonador del suspenso.

Entre lo artesanal y lo industrial, la estandarización

Tras la inicial etapa de competencia en la televisión nacional, surgió el primer monopolio televisivo, Telesistema Mexicano. Este movimiento permitía, por un lado, mayor control político sobre los contenidos y las empresas de televisión y, por el otro, un mayor aprovechamiento de los recursos económicos en la producción de contenidos propios. Ante la ausencia de competencia por un mercado en expansión, pero todavía pequeño para compensar las inversiones en tecnología, la inmersión de las tres empresas televisivas en un solo emporio mediático posibilitó la reinversión de las ganancias en la producción de contenidos que generaran lealtad por parte de las audiencias. Ello, a su vez, llevaría a la paulatina eliminación de las empresas externas a la televisión del control de los contenidos. Lo cual implicaría la búsqueda de ingresos por medio de la publicidad. En esta etapa arrancaría la famosa “fábrica de los sueños”, de lo que posteriormente sería Televisa.

²⁰⁰ Jorge A. González, *Op. Cit.* p. 168.

²⁰¹ En André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, p. 126.

Las innovaciones sobre el formato, desde principios de los años cincuenta y hasta entrada la década de los ochenta, pasaría, en gran parte, por la incorporación de nuevas tecnologías. En 1957 se introduciría el videotape en la televisión, lo que posibilitó industrializar el formato, evitando errores de la improvisada actuación. A su vez permitía ampliar el catálogo de recursos que dependían del transporte (filmación en exteriores, por ejemplo) y de la edición (efectos especiales). Pero más importante, permitió cumplir uno de los sueños de los empresarios que se veía como tendencia desde su incursión en la industria del radio, la internacionalización de sus productos. El videotape dio el soporte necesario para comenzar la expansión internacional de la telenovela mexicana. La tecnología permitió producir en serie, abaratando los costos y aumentando las ganancias. Dada la proveniencia teatral, anclada a su vez en la oralidad del radio, la telenovela mexicana nunca apostó por mejorar sus escenarios acartonados. Privilegió siempre la filmación en interiores, con la posibilidad de ser reutilizados en las distintas producciones.

A este avance se sumaría en 1970 el uso del apuntador electrónico (el famoso “chícharo”) que ayudaba a que los actores no tuvieran que aprenderse de memoria sus líneas, lo que daba mayor celeridad a las producciones. Por su parte, ello ayudó a no depender tanto de la formación de actores, incorporando constantemente nuevas caras en el *Star System* de la empresa. Esta constante actualización del panorama de estrellas ayudó a atraer públicos en búsqueda de la belleza física, más que de las capacidades histriónicas.

El abaratamiento de los costos, la inserción de actores novatos y, en general, la consolidación de una verdadera fábrica de telenovelas dio paso a un rápido aumento en las ventas con la consiguiente falta de calidad en el producto, tan característico de las telenovelas mexicanas. Por otro lado, el mayor alcance de mercados, mayoritariamente latinoamericanos, obligó a la estandarización de narrativas de fácil acceso en las distintas regiones culturales. Las emociones fáciles, fuertemente ancladas en los valores morales que se explotaron desde la etapa anterior se consolidaron en el modelo narrativo.

Por otro lado, la mayor capacidad de producción expandió las narrativas en cada vez más capítulos. Entre 1957 y 1970, el estándar pasó de 50 capítulos a 160 capítulos de media hora²⁰². El aumento de horas de ficción en televisión obligó a ir pasando de los horarios considerados femeninos, por las tardes, a horarios ampliados que abarcaban desde la media

²⁰² Jorge A. González, *Op. Cit.* p. 169.

tarde hasta la noche. Evidentemente ello ayudó a captar más nichos de público y de mercado (de las mujeres a los niños y los hombres), con la consiguiente necesidad de ampliar las temáticas y complejizar las tramas. En parte de estos cambios está a lo que Oscar Steimberg llamó el modelo realista y que en México se manifestó en la creación de lo que Telesistema Mexicano llamó telenovelas “de contenido social”, así como las primeras telenovelas históricas. La narrativa se tornó más realista, permitiendo la filmación en lugares reconocibles, tocando temas que se acercaban a la vida real, saliendo del hogar como centro narrativo y con una retórica visual más diversa²⁰³.

Por otro lado, en el periodo que va de 1968 a 1973, nuevos canales se incorporaron al panorama en lo que Hernández Lomelí llama el segundo periodo de competencia²⁰⁴. Especialmente el canal 8 del Grupo Monterrey introdujo nuevos formatos en la televisión, obligando a Telesistema a competir con formas distintas de contar historias para públicos cada día más amplios. La telenovela dejó de ser un producto para la mujer para abarcar más públicos, tanto nacional como internacionalmente. Sin embargo, muchas de las características del primer momento del melodrama televisado permanecieron, anclando el modelo mexicano en una estética y una retórica tradicional, a diferencia, por ejemplo, del modelo brasileño.

La mercantilización del formato

A las etapas anteriores Guillermo Orozco sumó, como ya mencionamos, la de la mercantilización. Aquí valdría la pena pensarla también como coincidente con el modelo post-realista de Steimberg. El aumento de tecnologías mediáticas, de visualidades y de diferentes sensibilidades en las audiencias a partir de los años 80, así como la incursión en mercados cada vez más agresivos en el contexto de la apertura económica neoliberal, llevó a una paulatina incursión de la telenovela en formas de producir y de narrar ancladas en la rapidez, la hibridación y la comercialización del espacio de pantalla.

Para Steimberg esto se ha materializado en la inclusión de múltiples historias que permiten tocar temas distintos. Otros personajes se incorporaron para darle mayor densidad a los relatos anclados en una pareja romántica. A ello se sumó la inclusión de estéticas

²⁰³ En André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, Op. Cit., p. 127.

²⁰⁴ Francisco Hernández Lomelí, *Innovaciones en la industria mexicana de la televisión*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

propias de otros medios, como la del videoclip, pero también recursos como el de la comedia, la acción, etcétera. En cierto modo permitió construcciones intertextuales que ampliaron el panorama temático a la sexualidad, la raza, el género o la ecología, siempre dentro de los límites de un discurso eminentemente conservador²⁰⁵.

A ello se sumó la creciente comercialización del tiempo en pantalla. Paulatinamente, mensajes comerciales (publicidad inserta) se fueron incorporando en el tiempo diegético de las historias narradas, en casos incluso la marca llegó a ser protagonista central de la trama. No sólo eso, sino que las telenovelas y sus protagonistas se volvieron marcas comerciales por sí mismas, permitiendo la explotación constante con miras a un aumento de las ganancias más allá del tiempo de pantalla, en DVDs, discos musicales, conciertos, entre otras estrategias²⁰⁶.

Poco a poco la lógica de la publicidad fue aprovechando la apertura de las narrativas de telenovela. Ello no pasó desapercibido por los políticos, quienes aprovecharon grietas y ausencias en la legislación electoral para insertar spots políticos como parte de las narrativas de telenovela. En 2006, el Partido Acción Nacional aprovechó el éxito en México de *La Fea Más Bella*, para hacer ver que la protagonista votaría por dicha organización. A partir de ahí, la “ficción a la carta”²⁰⁷ se ha vuelto práctica común en el melodrama nacional, convirtiendo a la telenovela en

escaparate en el que naturalizan mercancías, se hace explícita propaganda turística y política, promoviendo o denostando candidatos en épocas de elecciones, y más recientemente, promoviendo desde servicios públicos y deberes de los ciudadanos hasta opiniones sobre las leyes y sus reformas²⁰⁸

²⁰⁵ En André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, p. 127.

²⁰⁶ Guillermo Orozco, Francisco Hernández y Alejandro Huizar, “México: El creciente mercadeo de la ficción y sus estrellas”, en Guillermo Orozco Gómez y María Immacolata Vasallo de Lopes (Coords.), *Anuario 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica. Narrativas, formatos y publicidad*, Guadalajara, Ediciones de la Noche, 2009, pp. 255-290.

²⁰⁷ Guillermo Orozco, Francisco Hernández, Darwin Franco y Adrien Charlois, “México: ‘Ficción a la carta’: la programación al ritmo de la política”, en Guillermo Orozco Gómez y María Immacolata Vasallo de Lopes (Coords.), *OBITEL 2012. Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos*, Porto Alegre, Sulina, 2012, pp. 403-446.

²⁰⁸ *Ibíd.* p. 255.

Manteniendo esquemas básicos del modelo mexicano, la telenovela se ha abierto a diversos temas que tienen que ver con la realidad nacional. El narcotráfico, la política, la economía, incluso temas coyunturales como el aborto y los matrimonios entre personas del mismo sexo, han sido discutidos por la televisión como parte de una agenda propia que se inserta en el debate nacional. La paulatina degradación del papel del Estado, tal como fue planteada en el capítulo anterior, ha posibilitado que la televisión tenga su propia voz, muchas veces coincidente con la del propio Estado, y la manifieste a través de su formato de ficción más exitoso.

Con este movimiento hacia el uso del melodrama para propósitos varios, la telenovela ha roto con uno de sus pactos primordiales con el público, la deslocalización (espacial y temporal) de las tramas. Con ello se ha anclado en un lugar social desde el cual anuncia (y denuncia) cuestiones de la realidad, construyendo un mundo que empata con el de la vida cotidiana de sus audiencias.

Por otro lado, esta última etapa ha sido la de la transformación en las formas de producir. Desde la famosa Guerra de los Ratings entre Televisa y la recién adquirida TVAzteca, a principios de los noventa, nuevos actores entraron en la producción de melodrama. En un principio la competencia de Televisa comenzó a importar melodramas de otras latitudes, sin embargo, en una alianza con una productora independiente, Argos, TVAzteca se abrió a distintas formas de producción. Fue esta una grieta por la que comenzaron a aparecer nuevos tipos de narrar, más anclados en la realidad, en problemas tabú que no habían sido tratados en la ficción nacional. Telenovelas como *Nada Personal* (1996) o *Mirada de Mujer* (1997), rompieron con el molde de las historias canónicas de Televisa para proponer temas de sexualidad, de clase, de género, que no habían aparecido en pantalla. El ensayo duró poco, debido a que la dirigencia de TVAzteca decidió tomar el control de sus producciones. Sin embargo el modelo quedó en la memoria de las audiencias, que se volvían cada día más exigentes con el tratamiento de los temas. Ejemplo de ello fue el uso de una telenovela de Televisa, *Alma de Hierro* (2010), para tratar el tema de las Leyes de Convivencia en donde se marcaría un hito al representar una boda gay en la televisión nacional²⁰⁹. Argos (de Epigmenio Ibarra y Carlos Payán) regresaría a la

²⁰⁹ Humberto Darwin Franco Migués, *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CUCSH, 2012.

producción de telenovelas, con temas políticos y de violencia ligada al narcotráfico, al inaugurarse el canal local Cadena 3.

Por otro lado, parte de este movimiento de mercantilización se ha reflejado en el aumento constante de producciones con guiones importados, de probado éxito en sus países originales. Ello ha refrescado las temáticas de la telenovela original, sin cambiar mucho las formas de narrar y representar, debido a que los guiones son adaptados y pulidos para que parezcan mexicanos. No deja de ser cierto, sin embargo, que muchas temáticas y formas de tratar se revelaron efectivas como forma de apelar a los gustos locales, tal es el caso de telenovelas como *La fea más bella* (2006-2007) o *Rebelde* (2004-2006), que en muchos sentidos fueron más exitosas que sus originales.

Aunque se han notado cambios constantes, ello no quiere decir que el modelo mexicano de telenovela no mantenga ciertas características centrales que se han mantenido. Quisiera dar un espacio a describirlas, tal como han sido ya planteadas por otros, ya que de ellas derivan características generales en la ficción televisiva que se ha hecho en México.

El modelo mexicano de telenovela

En definitiva, la mayoría de los estudiosos del fenómeno de la telenovela en América Latina definen al modelo mexicano, junto con el venezolano, como el paradigma de modelo tradicional. Esto es real en función a su apego a las matrices culturales que le dieron vida y que ya mencioné más arriba: la teatralidad, la oralidad del radio, la serialidad del folletín, los escenarios acartonados y el abaratamiento del producto para su comercialización. Sin embargo, gran parte de su esquematismo tradicional viene por su apego al modelo de explotación de lo sentimental proveniente del melodrama decimonónico. Frente a modelos más innovadores como el brasileño y el colombiano, el mexicano se ha quedado anclado en tradiciones que le han dado un gran reconocimiento por parte de sus audiencias (nacionales e internacionales).

Para Nora Mazziotti²¹⁰ la clave del modelo está en el manejo melodramático, sentimentalista, maniqueo y moralista de las tramas tradicionales. Son historias lineales con carencia de referentes históricos específicos (a excepción de las de la última etapa que

²¹⁰ *Op. Cit.* y Nora Mazziotti, *Telenovela, industria y prácticas sociales*, Bogotá, Editorial Norma, Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación, 2006.

mencioné más arriba), que retoman de la tradición del cine de la Época de Oro, y de la música ranchera, elementos de un mundo tradicional, rural (o, en su defecto, de la transición de lo rural a lo urbano) y religioso que se vuelve anacrónico en su presentación en pantalla²¹¹. En este sentido la telenovela es un formato industrializado para manipular sentimientos básicos, que permiten rentabilizar las aspiraciones humanas, las demandas sociales y las matrices culturales²¹².

La telenovela mexicana cuenta historias esenciales en donde la moral cristiana, en especial la noción de pecado, no sólo permea la trama, sino que es su motor esencial. Son historias de redención a través del sufrimiento, relatos del triunfo del bien sobre el mal, del pobre sobre el rico. Las telenovelas a la Televisa (como modelo preponderante, imitado después por TvAzteca) “satisfacen las exigencias y necesidades de las clases medias, con apego a los tradicionales valores de las familias mexicanas”²¹³, haciendo uso de las estructuras narrativas del género melodramático, concluyendo en finales felices como convención general para premiar el triunfo del bien y la lealtad del público.

Por ello son vistas como tramas que llevan a la reparación moral, a la justicia esencial, por medio de la puesta a prueba constante de personajes arquetípicos que oral y visualmente representan el epítome de la bondad, la maldad, la estupidez, la comicidad, etcétera. En ello ayuda la música, la escenografía y el ambiente general que presentan. Para Mazziotti este camino hacia la redención está marcado por historias de un amor al que cuesta acceder, más fuerte que la clase social, que los lazos de sangre, que las distancias más grandes y que las desgracias más terribles²¹⁴.

Pero el recurso que las hace evolucionar, y que permite mantener la lealtad, es la constante presencia del secreto²¹⁵. La telenovela mexicana es un drama de revelaciones dosificadas, cada capítulo es un paso del desconocimiento del otro, de la identidad, de la paternidad, al reconocimiento, a la recuperación del objeto perdido²¹⁶. En ello radica su

²¹¹ Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (coord.), *Op. Cit.*

²¹² *Ibíd.*

²¹³ Miguel Alemán, “El Estado y la televisión”, en *Nueva Política*, Núm. 3, 1976.

²¹⁴ Mazziotti, *La industria de la telenovela...*, *Op. Cit.*

²¹⁵ Lucrecia Escudero Chauvel, “El secreto como motor narrativo”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 73-85.

²¹⁶ Jesús Martín-Barbero, “El melodrama en televisión...”, *Op. Cit.*

naturaleza justiciera. Con ello juega con sentimientos primordiales y pulsiones sociales, eliminando toda complejidad de los mundos narrados.

Por su naturaleza tradicional, la telenovela mexicana siempre parece remitir a pasados remotos a través de valores anacrónicos. La virginidad, la dignidad y el esfuerzo del pobre, la maléfica astucia del rico, las imposibles relaciones sociales fragmentadas por diferencias de clase, raza y/o género, parecen apelar a una memoria anclada en una sociedad tradicional, más que en una urbe moderna. Es por ello que la telenovela mexicana parece la perpetua reiteración de la trama de la Cenicienta, con sus arquetipos míticos relacionados con los eternos deseos del humano²¹⁷.

El manejo de valores tradicionales, de arquetipos esenciales y de estéticas fragmentadas por el suspenso y la serialidad propia del medio, ayuda a la generación de lealtad en las audiencias, a la toma de partido en la historia, en fin, al involucramiento personal en el drama contado. Este es parte del manejo efectista que hacen las televisoras con el fin de atraer y mantener audiencias volátiles. Para Jesús Galindo, esto se hace patente en el manejo cuidadoso de situaciones que ponen al límite las emociones. Para él,

La telenovela se construye efectivamente en el montaje de situaciones límite. Los personajes se enfrentan todo el tiempo a fenómenos de unión o desunión agudos, se mueven ante la aparición y desaparición drástica de objetos importantes [...] La vida social es presentada como una cadena de situaciones límite, donde la vida cotidiana apenas asoma como una frase narrativa de tránsito entre situaciones de altísima inversión de energía emocional²¹⁸

Dada su procedencia de la radionovela y del cine, la telenovela nacional siempre privilegió la oralidad por sobre la visualidad. En ella es más importante lo dicho por sobre lo visto. Lo visual, entonces, entra en juego para enfatizar lo hablado, apoyando las representaciones de arquetipos con ambientaciones esquemáticas que ayudan, a su vez, a reducir los costos de producción. La oralidad en televisión es parte de la fascinación de la telenovela, en la que

²¹⁷ Nora Mazziotti (2005) “La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias”, en *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica], 2005. Consultada el 26 de enero de 2007 en <http://www.miradas.eictv.co.cu>

²¹⁸ Jesús Galindo, “Lo cotidiano y lo social: la telenovela como texto y pretexto”, en Jorge A. González (comp.), *Op. Cit.*, pp. 125-154.

se mezclan las más viejas narrativas con las transformaciones en las formas de percibir el mundo en la modernidad urbana²¹⁹.

Finalmente, habría que coincidir otra vez con Nora Mazziotti²²⁰ sobre las tramas posibles en las que giran la mayor parte de las telenovelas. Para la autora argentina, el modelo básico está anclado en 6 tramas esenciales (que pueden mezclarse unas con otras): a) la trama de amor, donde la pareja principal es separada por el destino; b) la trama cenicienta, que habla de la metamorfosis de un personaje de acuerdo a los modelos sociales vigentes; c) la trama de triángulo amoroso; d) la trama del regreso, del hijo pródigo que vuelve a casa; e) la trama de venganza, de la reparación de la injusticia por propia mano y f) la trama del sacrificio del héroe o la heroína por alguien o alguna causa justa, muy evidente en las telenovelas históricas y, posteriormente, en las miniseries. Con ese conjunto de tramas la telenovela nacional innova en la reiteración, permitiendo la creación cientos de productos en sesenta años de historia.

La telenovela se volvió, a lo largo de la historia de la televisión mexicana, el modelo de ficción paradigmático. En cierto sentido, todos los formatos de ficción nacionales han hecho uso de los recursos que estructuran la telenovela, con el fin de anclar la fidelidad del público en las matrices ya reconocidas de las maneras del contar televisivo. La hibridación del modelo con otros formatos ha sido una constante que se ha evidenciado en las últimas etapas de la telenovela. Algunos han dado en decir que la telenovela mexicana generó sus propios sub-formatos, apoyados en las estructuras dramáticas del melodrama. Uno de ellos es el de la telenovela histórica.

¿Una Segunda Edad Dorada de la televisión en México?

Si bien la telenovela ha dominado el mercado de producciones de ficción televisiva a nivel nacional, ello no quiere decir que Televisa u otras cadenas no innovaran con la generación de algunos formatos distintos. A lo largo de la historia de la televisión mexicana nacieron y murieron formatos como el teleteatro (especialmente en la primera etapa), los dramatizados unitarios (imposible no acordarse de *Mujer, casos de la vida real* [Televisa], *Lo que callamos las mujeres* [TVAzteca], *La hora marcada* [Televisa] o la famosa *Rosa de*

²¹⁹ Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (Coords.), *Op. Cit.*

²²⁰ *Telenovela, industria...*, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

Guadalupe [Televisa]) e incluso algunas series de poco éxito. Algunos formatos, surgidos en momentos especiales, duraron algún tiempo en pantalla, especialmente aquellos que imitaban la lógica del *sitcom* norteamericano, tales como *El chavo del 8*, *El Dr. Cándido Pérez*, *La Familia P. Luche*, entre otras.

Es decir, la televisión mexicana, anclada en ciertas fórmulas de éxito que permitían mantener llenos los horarios televisivos, con su respectivo margen de ganancia, no fue extraña a la experimentación de formatos y temáticas con el fin de ampliar el abanico de oferta y sondear las posibilidades de nuevas formas de contar. Sin embargo, muchas de esos experimentos mantuvieron ciertas lógicas de la producción de telenovelas que permitían a la televisora apelar a tradiciones de producción y lectura, y a mantener la relación costo/beneficio de la industria. Por ello, la calidad de escenarios, de formatos de videos o las complejidades narrativas, salvo excepciones, brillaron por su ausencia.

Sin embargo, la década de los noventa presentaría nuevos contextos de producción. Por un lado la existencia de una nueva competencia en el mercado a partir de principios de la década en que surgió TVAzteca, llevó a una guerra por establecer nuevos niveles de *rating* que permitieran a ambas televisoras mantener márgenes aceptables de ganancia. Por otro, la apertura de los mercados audiovisuales a través de la recomposición neoliberal de las reglas del juego de las telecomunicaciones, permitió una lenta, pero constante, expansión de los sistemas de televisión de paga (cable y satélite), con una gran cantidad de programación estadounidense. Esta expansión se dio justo en el momento en que en el vecino país surgía lo que algunos académicos han dado en llamar “la 2ª Edad Dorada de la Televisión”²²¹.

Desde los noventa, y a lo largo de los primeros tres lustros de los 2000, la televisión norteamericana tuvo una lenta transformación en sus producciones de ficción, alentada en parte por la misma competencia que en aquel país ponía la televisión de paga, especialmente el canal HBO, y el consumo del audiovisual a través de la plataforma del internet, puntualmente a partir del cambio de siglo. Un nuevo compendio de formatos,

²²¹ Término acuñado por Robert J. Thompson en su obra *Television's second golden age: From 'Hill Street blues' to 'ER'*, Nueva York, Continuum, 1996. Citado en Concepción C. Cascajosa Virino, “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, no. 25, 2005, Consultado el 9 de marzo de 2015 en <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>

algunos preexistentes, como dramas, *sitcom*, miniseries, telefilmes, etcétera, empezaron a aparecer en pantalla, buscando y ganándose públicos cada día más complejos, en términos de sus capacidades de lectura de ciertas narrativas, más urbanos y sofisticados, más jóvenes y, sobretodo, enclavados nichos de audiencia cada día más diversos. Ello permitió moldear las estrategias de producción de ficción a las nuevas formas de distribución (DVDs, *streaming*, etc.), generando lógicas de marca que empataban con las estrategias de reconocimiento de esos nuevos públicos²²².

Pero, lo que hizo especial a dichos formatos fue el cambio en las estrategias narrativas y en el tipo de historias que se hacían posibles a través de ellas. Aunque es sabido que los requerimientos industriales de la televisión imponen muchos límites a las aventuras experimentales, desde los noventa, camadas de egresados de escuelas de cine, con experiencia en los formatos de la gran pantalla, comenzaron ver los amplios espacios que la serialidad televisiva permitía para desarrollar historias largas y complejas. Por ello, muchos migraron a este medio bajo la lógica de crear fórmulas híbridas para contar realidades distintas.

La primer limitante que rompieron, fue la tradicional división entre serie y serial. Ambas formas tuvieron su historia propia en el medio, diferenciándose entre aquellas maneras de contar en capítulos con fines cerrados (series) y las que dejaban abierta la historia en cada capítulo (seriales, del estilo de la tradicional telenovela). Esta diferencia generaba una oposición binaria entre los formatos que obligaban a centrarse en problemas y personajes inmediatos (con mayor profundidad) y las que privilegiaban la narrativa total de los hechos, como procesos de larga duración (dentro de los límites del relato televisivo). Esa oposición se fracturó, permitiendo un juego entre narrativas de cierre inmediato e historias de larga duración, por ejemplo, manteniendo diversas tramas con personajes secundarios que cobraban más o menos relevancia según las necesidades²²³.

²²² Alberto Nahum García, “6.3. Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo”, en J. M. del Toro Martín, I. Bel y A. Sánchez Tabernero (Eds.), *La Televisión en España. Informe 2012*, Barcelona, UTECA, 2012, pp. 267-288.

²²³ Gaby Allrath, Marion Gymnich y Carola Surkamp, “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”, en Gaby Allrath y Marion Gymnich, *Narrative Strategies in Television Series*, Hampshire y New York, Palgrave Macmillan, 2005; Milly Buonanno, *The Age of Television: Experiences and Theories*, Bristol/Chicago, Intellect, 2008.

El traspaso de esos límites generó una constante recomposición de las fórmulas del relato, rechazando toda limitación preconcebida y generando problemas constantes entre los creadores y las gerencias de los canales que privilegiaban los criterios comerciales. Por otro lado, posibilitó el tratamiento de temas controvertidos, el uso de situaciones pasadas, el predominio de la profundización del personaje a través de la revisión de su pasado o de sus conflictos internos²²⁴, así como acercamientos estéticos distintos, que ya habían sido muchas veces utilizados en el cine. Lo anterior les permitió ganar legitimidad ante los públicos y los críticos²²⁵.

En este sentido, las narrativas se complejizaron. El navegar en la oposición entre series y seriales, fue bautizado como “flexi-relato”²²⁶ y se materializó en estrategias y estructuras que permitían elaborar con relatos autoconclusivos e historias continuas, con profundidades narrativas que hacían espacios a la explicación y tiempos narrativos largos que contextualizaban las acciones en las múltiples tramas. Apoyados en recursos técnicos, narrativos y estéticos de diversas procedencias, la nueva camada de directores de televisión se abrió a la creación de “multiversos” (o universos múltiples), saltos temporales (*flashforwards*, *flashbacks* y *flashsideways*), coincidencias entre tiempos diegéticos y tiempos reales (como en la famosa 24), usos creativos de los narradores (voz en *off*, puntos de vista y localizadores espacio-temporales insertos), recursos transmedia que hacen uso de otros medios para continuar o complejizar la narrativa o apariciones y desapariciones de personajes en distintos capítulos²²⁷. En fin, toda una gama de transgresiones a los formatos televisivos de larga tradición en los sistemas estadounidenses, toda una serie de recursos intertextuales y autorreferencialidades que en España han sido caracterizadas como propias de lo que conocen como metatelevisión²²⁸.

Ese fenómeno inicialmente estadounidense y británico, caracterizado por series de distintas cadenas abiertas y de paga como *E.R.* (1994), *House M.D.* (2004), *Desperate Housewives* (2004), *Los Soprano* (1999), *Roma* (2005), *Lost* (2004), *Mad Men* (2007), *Six*

²²⁴ Alfonso Cuadrado Alvarado, “El estilo de *Mad Men*: la desarticulación del drama televisivo”, *Revista Comunicación*, No. 9, Vol. 1, 2011, pp.34-48.

²²⁵ Concepción C. Cascajosa Virino, *Op. Cit.*

²²⁶ Alberto Nahum García, *Op. Cit.* p. 271.

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ Ana Tous Roviroa, “Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses”, *Comunicar. Revista científica de educomunicación*, no. 33, v. XVII, 2009, pp. 175-183.

Feet Under (2001), *Game of Thrones* (2011) y un largo y continuo etcétera, comenzó a expandirse alrededor del mundo no sólo en términos de las audiencias que a través de internet y sistemas de paga podía acceder a ellos, sino a través de producciones que en distintos países y en distintos sistemas multinacionales comenzaron a hacerse.

En el caso de México este movimiento se comenzó a materializar alrededor del año 2007, en lo que fue denominado por Televisa como “Series originales: Hecho en México” con lo cual inauguraba no sólo una barra televisiva, sino una unidad especializada en producción, acorde con las exigencias de los nuevos formatos. A partir de mayo de ese año, se empezaron a transmitir cuatro series de 13 capítulos con media hora de duración. Para ello, la televisora invitó a directores y actores de distintas proveniencias, esencialmente de cine y teatro, que filmarían en alta definición (HD) propuestas y temáticas innovadoras para el canal.

El Pantera (dirigida por Alejandro Gamboa y Raúl Araiza, e inspirada en un popular comic), *Y ahora qué hago?* (dirigida y producida por Adal Ramones), *SOS* (dirigida por Benjamín Cann) y *13 Miedos* (de terror, dirigida por diferentes personas según el episodio), abrieron el camino para establecer nuevos formatos en la televisión mexicana, en un proceso parecido a lo sucedido en Estado Unidos. Con ello, la televisora pretendía adelantarse al movimiento de las audiencias que migraban a distintas pantallas, cansadas de la repetición de formatos en la televisión abierta y de que la competencia entre empresas no se tradujera en mayor calidad²²⁹.

A estas series iniciales, siguió, a lo largo de los siguientes años una cantidad nada despreciable de producciones locales como *RBD: La familia* (2007, *spin-off* de la telenovela *Rebelde*), *Terminales* (2007), *Los Simuladores* (2008), *Mujeres Asesinas* (2008), *Ellas son... la alegría del hogar* (2009), *María de todos los Ángeles* (2009), *Glam Girls* (2009), *Hermanos y Detectives* (2009), *Locas de amor* (2009), *Morir en martes* (2010), *Los héroes del norte* (2010), *El Equipo* (2011, con el polémico apoyo de la Agencia Federal de Investigaciones), *El Diez* (2011), *Cloroformo* (2012) y las históricas *Gritos de Muerte y Libertad* (2010) y *El Encanto del Águila* (2011).

²²⁹ Guillermo Orozco Gómez, “México-Telenovelas vemos, roteiros já quase não fazemos, séries não sabemos”, en María Immacolata Vasallo de Lopes y Lorenzo Vilches (orgs.), *Anuário OBITEL 2008. Mercados globais, histórias nacionais*, São Paulo, Globo, 2008, pp. 234-263.

Debido a que no todas tuvieron éxito la televisora, que originalmente les había destinado un espacio en la parrilla del Canal 5 (que tradicionalmente estaba destinado a filmes y series norteamericanas), comenzó a replantear estrategias para transmitir las por sus propios sistemas de cable (Sky, Cablevisión) o canales alternos de paga (TVC, TDN, etc.), incluso llegando a transmitir en el canal destinado a las telenovelas, el Canal 2 (*Gritos de Muerte y Libertad* y *El Encanto del Águila*). Por otro lado, permitió que el poder de producir ficción en su cadena se dispersara, más allá del área de telenovelas. Concesionó a productoras independientes que, en conjunto con áreas específicas de la televisora, como la de noticias y la de deportes, aportaron temáticas, tratamientos estéticos y narrativos distintos a los del melodrama televisado.

A pesar de su auge y continua producción, las series de Televisa no han tenido el éxito deseado, pero algunas han logrado colocarse en el imaginario de las audiencias como parte de la nueva televisión nacional, como lo constatan los distintos anuarios del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL). Algunas han llegado a exportarse o a ser transmitidas por cadenas de paga internacionales como Sony.

Por otro lado, TVAzteca ha competido con algunas series, pero no en cantidad con Televisa, debido a los altos costos de producción y a lo incierto de su éxito. Series como *Drenaje profundo* (2010), *Lucho en Familia* (2011), *Al caer la noche* (2011), *La Teniente* (2012, contraparte de *El Equipo*, ahora apoyada por la Marina Nacional), fueron la apuesta de la competencia en el mismo sentido de producir formatos más adecuados a los nuevos mercados.

Abría que decir, por otro lado, que la apuesta por mejores contenidos, temáticas más atractivas y, en general, una producción de calidad, fue el pretexto perfecto para que, por primera vez en sesenta años, la televisión pública, anclada en formatos educativos y de opinión anacrónicos, incursionara en la producción de ficción. Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional comenzó, con un reducido presupuesto, a apostar en la producción de series y miniseries para atraer mayores públicos, estrategia que, en el contexto de su limitado rango de difusión, funcionó. Con temáticas y estrategias narrativas todavía más audaces, el canal produjo *XY* (2009, con temática de género), *Bienes Raíces* (2010), la serie histórica *Los Minondo* (2010), *Soy tu fan* (2011, posteriormente transmitida por el canal de paga MTV), *Paramédicos* (2012, narra casos reales de la Cruz Roja y fue retransmitida por

FOX), *Pacientes* (2012, también de tema médico), *Alguien más* (2013), *Niño Santo* (2014, el debate entre ciencia y fe) y *Crónica de Castas* (2014). A pesar de su menor presupuesto, la asociación con casas productoras independientes como Canana Films y la libertad editorial de un canal público, permitieron mayor densidad en las narrativas y complejidad en las tramas.

En general, el movimiento hacia la generación de series en México ha estado limitado al formato de miniserie. A pesar de seguir la misma tendencia que en Estados Unidos e Inglaterra, las lógicas de producción y los pactos ya establecidos con las audiencias mexicanas, educadas audiovisualmente por la telenovela, no ha permitido dar el paso hacia una producción constante de éxitos de *rating*.

Por otro lado, por lo menos en el caso de las producciones de Televisa y TVAzteca, la complejidad narrativa no ha sido tanta como en las producciones norteamericanas. Su anclaje en el formato de miniserie hace casi imposible jugar con los límites impuestos entre serie y serial. Aunque en la mayoría las tramas se cierran en cada capítulo, el limitado número de episodios invita a pensar en ellos como una trama completa. Por la misma estructura, es difícil el desarrollo de múltiples tramas, tiempos y espacios, aunque en el caso de series históricas sea mucho más evidente.

Aunque presentadas en códigos de género distintos, como la comedia, el terror, el policial, entre otros, el melodrama continúa siendo una clave de producción esencial. Las estructuras narrativas se siguen construyendo en función de sentimientos esenciales, ya no determinantes para el desarrollo de la acción, como en el caso de las telenovelas, pero todavía presentes. En ese sentido, la personalización de esos sentimientos es central en las series. Los personajes son tratados a mayor profundidad, sin forzosamente establecer el vínculo causal entre sentimiento y acción.

A pesar de tener algunas claves de lectura, resulta muy difícil hacer una caracterización exacta y esencial del breve universo de este tipo de producciones. Por lo mismo, me parece que, ante la falta de trabajos académicos al respecto en México, estamos todavía en una etapa en que deben privilegiar los análisis de cada caso para establecer las características esenciales del formato.

Los formatos en los que se trama la historia

Como he señalado anteriormente, gran parte de la historia de los formatos televisivos se encuentra ligada a la producción de ficción. Ello no es raro cuando se entiende el carácter eminentemente comercial de la industria televisiva mexicana. Las necesidades de conquistar y retener el público, así como la particular relación con el Estado comentada en el capítulo anterior, obligan a pensar que es ahí, en esos formatos, en donde se encuentra gran parte de lo que la televisión le cuenta a sus audiencias. Por lo mismo, no es extraño que sea en la misma ficción, y en su formato estrella, en donde el medio nos cuente el pasado, con todas las implicaciones políticas y simbólicas que ello conlleva.

Si bien el primer ejercicio de narrar un episodio de la historia nacional no se dio en el naciente formato del melodrama televisado, sino en el de miniserie²³⁰, es indudable que el que algunos llaman subgénero y otros subformato de la telenovela histórica fue el lugar que se privilegió para contar el pasado, en sintonía con el carácter educativo que todavía algunos esperaban de ella. Para Reyes de la Maza, el afán de hacer este tipo de telenovelas no surgió precisamente de una perversa relación con el gobierno, sino de la preocupación de algunos involucrados en la naciente producción telenoveler por lo trivial de sus narrativas y por insertarse en un discurso culturalmente avalado²³¹. Para André Dorcé, estos fueron los primeros intentos de hacer una programación de ficción seria que tratara con asuntos importantes, como la historia nacional²³².

Cuatro años después del primer intento, el mismo Ernesto Alonso (posteriormente conocido con el sobrenombre de “El señor telenovela”), volvió con la idea de producir una telenovela sobre la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz, con Amparo Rivelles como la protagonista. El ejercicio resultó complejo, por un lado la censura imposibilitó que se trataran los temas más complejos de la vida de la “Décima Musa”. Sus enfrentamientos con la Inquisición, sus “sentimientos hacia las virreinas”²³³, su cómoda vida, etcétera, no pudieron ser tratados en función de la censura estatal y de la propia empresa, debido a que

²³⁰ En *Crónicas de la telenovela. México sentimental*, México, Clío, 1999, p. 42, Luis Reyes de la Maza relata que en 1959 se realizó una miniserie con técnica cinematográfica titulada *Aquí viene Pancho Villa*, con Pedro Armendáriz como protagonista y Ernesto Alonso como director. Sin embargo, no existe más registro que éste y prácticamente ninguna forma de conocer contenidos y características del formato.

²³¹ *Ibidem*.

²³² André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, p. 149.

²³³ Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.* p. 42.

cuestionaban las versiones oficiales sobre el personaje. En ese sentido, el director tuvo problemas para “telenovelizar” al personaje ante la ausencia de conflictos y aristas melodramáticas en dichas versiones. Para Dorcé, el carácter proto feminista de la obra de sor Juana, hubiera hecho de ésta la primer telenovela crítica, que abonaba a las luchas por los derechos de las mujeres que en los 50 comenzaban a darse²³⁴. Sin embargo, su poca adaptabilidad a las exigencias del formato, aunada a la férrea vigilancia de la Secretaría de Gobernación imposibilitaron el ejercicio.

Dos años después, en 1965, Alonso haría otro experimento con el formato. Produciría una telenovela escrita por Guadalupe Dueñas y Margarita López Portillo, basada en la vida de Maximiliano y Carlota de Habsburgo, titulada, precisamente, *Maximiliano y Carlota*. Si bien el éxito pareció haber sido bastante, el producto no llegó sin polémica. En primer lugar se utilizó a un artista argentino (Guillermo Murray) y una española (María Rivas) como protagonistas, lo cual daba a los emperadores la particularidad de hablar con un acento lejano histórica y geográficamente del tiempo y espacio de los sucesos históricos.

Pero, más allá del detalle lingüístico, Alonso decidió continuar con la fórmula de hacer de la propia vida de los personajes una telenovela. Ello implicó narrar la historia de amor de dos príncipes “en tierra de indios”²³⁵. Para ello, Guadalupe Dueñas recurrió a archivos personales, dado que su tatarabuela había sido dama de la corte de los emperadores mexicanos²³⁶. Obviamente, ello implicaba en términos dramáticos que el villano de la telenovela no podía ser otro que Benito Juárez. El problema, en términos políticos, llegó a tanto que casi cuesta el empleo a funcionarios del gobierno y de la televisora. A ello se sumaron las protestas de historiadores, partidos políticos y sindicatos, que llevaron a que la Secretaría de Gobernación ordenara cambios en el libreto original. Para Alonso ello resultaba imposible, por lo que la decisión llevó a terminar la telenovela en el capítulo 51, de ochenta planeados, y a pensar en una que reivindicara el nombre del prócer.

El episodio reveló el poder enunciativo del nuevo medio. El propio presidente, Gustavo Díaz Ordaz, citó a Ernesto Alonso y a Miguel Alemán Velasco para hacerles notar el peligro de interpretar la historia oficial, a su vez les invitó a consultar especialistas, sin

²³⁴ *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, p. 150.

²³⁵ Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 45.

²³⁶ Luis Terán, *Crónicas de la telenovela. Lágrimas de exportación*, México, Clío, 2000, p. 74.

perder de vista el entretenimiento y el carácter comercial de las producciones²³⁷. Sin embargo, también permitió ver que la fórmula de telenovelizar personajes de la historia se volvía un territorio peligroso. Si bien la idea de utilizar sus vidas resultaba provocador en términos estéticos y narrativos, las necesidades de hacer una historia atractiva podía hacer que se cayera en debates estériles con el poder e, incluso, en actos de censura.

Estos problemas provocaron que Alonso buscara temas del pasado menos polémicos, incluso insertos más en la fantasía que en el discurso oficial. Pero el momento también fue aprovechado por el productor para invitar a una camada de becarios del Centro Mexicano de Escritores, a quienes el fin de la beca obligaba a buscar nuevos horizontes. Entre ellos se encontraban Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Gabriel Parra, Jaime Augusto Shelley y Miguel Sabido²³⁸, a los que después se sumaron Raúl Araiza y Eduardo Lizalde, provenientes del cine y las letras respectivamente. Esta generación ayudó a experimentar con nuevos temas pero, sobre todo, a afinar el formato que posteriormente sería ampliamente reconocido como telenovela histórica.

Los primeros resultados de esta conjunción se vieron en la serie *Las Momias de Guanajuato*, producida por Alonso, pero escrita por Vicente Leñero, Miguel Sabido, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas. Su formato no era de telenovela, sino de dramatizado unitario. Cada historia contenía sus propios personajes y su cierre narrativo. Sin embargo, utilizaron las leyendas existentes sobre las momias para retratar épocas precisas de la historia mexicana²³⁹. A esta saga le siguió *Leyendas de México*. Para Reyes de la Maza, el mayor mérito de ambas producciones consistió en hacer producciones más cuidadas, profesionales y técnicamente avanzadas, que estuvieron apoyadas por la incorporación de escritores legitimados, lo que ayudaba a hacer historias más complejas que exploraban los gustos del público²⁴⁰. Estos primeros ensayos ayudarían a consolidar el modelo de telenovela histórica que se exploraría con proyectos más ambiciosos.

En 1967, con guión de Miguel Sabido y Eduardo Lizalde, producción de Ernesto Alonso y dirección de Raúl Araiza, se transmitió *La Tormenta*²⁴¹. Es considerada la primer

²³⁷ *Ibíd.* p. 75.

²³⁸ José Alberto Castro, “Zerón-Medina: Ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: Su compromiso debe ser con la verdad”, en *Proceso*, núm. 1062, 8 de marzo de 1997.

²³⁹ André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, p. 152.

²⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 43.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 49.

superproducción de la telenovela nacional, al incorporar muchos de los recursos técnicos desarrollados previamente en la realización de una historia que ayudaría a reivindicar en televisión la imagen de Benito Juárez. La dirección de Araiza, con fuerte influencia cinematográfica, ayudó en la construcción de escenas de batalla y en la representación compleja de personajes históricos.

Según plantea Dorcé, *La Tormenta* fue la primer telenovela coproducida por el gobierno y Telesistema Mexicano, lo cual permitió no sólo un control más preciso sobre los contenidos²⁴², sino un aumento significativo en los recursos económicos para su producción. Por otro lado, tratando de no contradecir la versión oficial de los sucesos, contrataron a asesores históricos que permitieron mantener criterios de veracidad más estrictos. Si bien estos aspectos revelan el cuidado puesto en la producción y en la historia narrada, lo más importante de este experimento, en términos del formato, fue la idea de producir una telenovela que, por primera vez, hacía uso del recurso de historias paralelas²⁴³, probablemente por impulso de Miguel Sabido.

A partir de este momento, el formato de la telenovela se basaría, en la mayoría de sus ejemplos, en el uso de una historia ficticia que acompañaría a la historia nacional. Personajes de ficción funcionarían para establecer las líneas generales del melodrama, posibilitando el éxito de audiencia, además de vincular los procesos históricos con la vida cotidiana. Ya sea como narrativas paralelas, como relatos en permanente contacto o haciendo uso de la historia patria como contexto de la historia ficticia, el recurso hacía posible complejizar lo narrado para dar una vuelta a la historia oficial que privilegiaba los sucesos políticos y militares por sobre los contextos sociales. Ejemplo de ello es el que en *La Tormenta* fueron tratados temas como el indigenismo, el mestizaje, las distancias de clase e incluso las complicaciones del desarrollo de una proyecto de nación independiente, por medio de las vidas de los personajes de ficción²⁴⁴. El personaje de ficción, Gabriel Paredes (Ignacio López Tarso), ganó tal relevancia a través de su involucramiento en los

²⁴² Al parecer los primeros cinco capítulos fueron presentados, antes que a nadie, a un grupo de funcionarios de la Secretaría de Gobernación, quienes con pocas reticencias lo avalaron. Ver André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, pp. 153-154.

²⁴³ Ver María de los Ángeles Rodríguez Cadena, (2004) "Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television", en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34, 1, 2004, pp. 49-55, y Adrien Charlois, *Op. Cit.*

²⁴⁴ André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, pp. 154-155.

hechos históricos , que al canal llegaron miles de cartas preguntando por qué no había calles y monumentos dedicados a él²⁴⁵. Más allá de lo risible, la anécdota reflejó el poder enunciativo y de representación que podía alcanzar este modelo de telenovela histórica. El cual seguiría como recurso efectivo por unos años más.

En 1968, *Los Caudillos* continuó con el modelo. Silvia Pinal protagonizó a un personajes que alternaba con todos los héroes de la Independencia. Como en el caso de *La Tormenta*, en este se hizo uso de todo tipos de recursos literarios para que el público aceptara que los personajes no envejecían con el suceder de los hechos históricos. En este sentido, la ubicuidad del personaje le permitió ser “cómplice dramático de los hechos históricos”²⁴⁶.

Dos años después de *Los Caudillos*, Telesistema Mexicano lanzó otra ambiciosa producción, *La Constitución*, que mantuvo la lógica de presentar dos historias paralelas para explicar ahora las circunstancias históricas que llevaron a la elaboración de la Carta Magna en 1917. Con la novedad de la primera incursión televisiva de María Félix en el rol protagónico, la telenovela contaba la historia de una mujer del norte a quien las tropas de Porfirio Díaz le mataban al marido, lo cual la impulsa a lanzarse a la lucha por los ideales de la Revolución. En esta telenovela se volvieron a utilizar recursos técnicos y estéticos del cine, especialmente en la filmación de batallas en exteriores. Pero un libreto apegado a los hechos históricos que incluso recreó sesiones del Congreso Constituyente de Querétaro, provocó el aburrimiento de las audiencias²⁴⁷.

Para Dorcé, esta telenovela implicó un nuevo paso en el aprendizaje del manejo del formato. El predominio del tema legislativo no empataba con las expectativas de la audiencia respecto al formato en construcción. De ahí que piense que la historia y la política sólo sea aceptable en las telenovelas históricas mientras no se rompa la costumbre del género (la de entretener con historias melodramáticas de individuos o familias)²⁴⁸. Éste parece haber sido uno de los terrenos en disputa entre el Estado y la producción de telenovelas históricas, la de empatar representaciones fieles a la historia oficial,

²⁴⁵ Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 48.

²⁴⁶ Luis Terán, *Op. Cit.*, p. 77.

²⁴⁷ Luis Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 51.

²⁴⁸ André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama...*, *Op. Cit.*, pp. 156.

privilegiando de la misma manera la dimensión comercial y de entretenimiento de la industria.

El Carruaje, de 1972, fue producida por Miguel Alemán Valdéz, con guión de Carlos Enrique Taboada, Miguel Sabido y Antonio Monsell. En ella se volvía a retomar la imagen de Benito Juárez como pretexto para el melodrama. A diferencia de *La Tormenta*, en donde el tiempo diegético abarcaba desde 1857 hasta 1821, *El Carruaje* se centraba exclusivamente en el periodo de actividad del personaje (1857-1872). Con esta periodización, se advertía que el centro de la trama sería la vida y obra del prócer, sin privilegiar el uso de tramas de ficción alternas. En ese sentido, se volvió al modelo de telenovelizar la vida del personaje histórico, pero cuidando las formas de representación en función de hechos y personajes inscritos en la historiografía oficial. Con el uso de recursos materiales, estéticos, narrativos y los altos valores de producción aprendidos en las experiencias anteriores, se subvirtieron algunas de las características del género melodramático (el drama del reconocimiento, la secrecía o el centro del amor romántico como eje del relato), para acercarse más al género épico centrado en las andanzas de Juárez y el grupo de liberales que lo acompañaron. Se superó así el maniqueísmo en las formas de representación permitiendo la complejización de los personajes y la contextualización de sus acciones²⁴⁹.

Habrían de pasar quince años para que en 1987, tras lo peor de las crisis económicas en el plano nacional, la televisora, ahora Televisa, produjera una nueva telenovela histórica, *Senda de Gloria*. Ésta significó un recambio en los equipos involucrados en su creación. Si bien se mantuvo Ernesto Alonso como productor y Raúl Araiza como director, se integró el historiador Fausto Zerón Medina en la generación de la historia, la cual fue adaptada por Miguel Sabido. En esta telenovela se volvió a la lógica de dos relatos paralelos, el de la historia nacional de 1916 a 1940 y el de la familia Álvarez. La cantidad de personajes de ficción permitió trabajar en múltiples niveles del contexto sociohistórico del periodo: el político (a través de la vida del General Álvarez, quien combatió en múltiples movimientos de la guerra), el artístico cultural (Julieta Álvarez, la hija radical, se involucra en los ambientes artísticos, sindicalistas, diplomáticos, etc.), incluso se llegó a representar por primera vez la Guerra Cristera a través de la vida de Antonio, el hijo cura. El regreso al

²⁴⁹ André Dorcé Ramos, “El espacio melodramático...”, *Op. Cit.*, pp. 304-312.

recurso de historias paralelas funcionó de nuevo para complejizar la historia nacional, permitiendo fragmentar el movimiento revolucionario en distintas etapas que acercaban o alejaban a alguno de los personajes ficticios del centro de la narración²⁵⁰.

Senda de Gloria apareció en pantalla en momentos políticos complejos. La llegada de Carlos Salinas de Gortari, tras unas elecciones dudosas desataron toda suerte de interpretaciones: respecto a la representación de los cristeros en un momento de acercamiento con el Vaticano, respecto al corte de la imagen de Lázaro Cárdenas en su segunda transmisión en función de la disputa electoral entre Salinas y Cuauhtémoc Cárdenas (hijo del General revolucionario), respecto al alejamiento de la familia Álvarez del círculo obregonista, etc. Lo cierto es que *Senda de Gloria* parece haber sido la realización máxima de un modelo que había iniciado con *La Tormenta* en el cual, más allá del uso de relatos paralelos y amplios recursos técnicos y estilísticos, la televisora había recibido apoyo de instituciones gubernamentales (La Lotería Nacional y el Instituto Mexicano del Seguro Social) para mantener el nivel de la producción, apelando a un objetivo educativo.

De la misma manera, esta telenovela representaba el fin de la relación productiva entre Ernesto Alonso y el grupo de escritores comandado por Miguel Sabido. Para 1994 comenzó la transmisión de *El Vuelo del Águila*. Si bien continuaba la producción de Alonso, el guión fue enteramente escrito por Enrique Krauze y Fausto Zerón. En ella se volvió al recurso de dramatizar la historia sin recurrir a personajes ficticios. El pretexto, la vida de Porfirio Díaz desde la Guerra de Reforma hasta la Revolución. En este caso las intrigas, los asesinatos, los amores del personajes, etcétera, funcionaron para llevar el melodrama a la historia. Otra vez la telenovela se transmitía en un momento de recambio político, lo que levantó sospechas sobre la revaloración de un personaje que, más complejo que lo que la historiografía oficial lo retrataba, parecía un humano y no una estampa.

El ciclo de producción de telenovelas históricas, con su alto costo de producción se cerró en 1996. La televisora pasaba por momentos difíciles en términos económicos, sin embargo el impulso de Emilio Azcárraga Milmo permitió que Ernesto Alonso realizara *La Antorcha Encendida*, con guión enteramente de Fausto Zerón Medina. El recurso de historias paralelas regresó para plasmar la vida de las familias Soto, Muñoz y Foncerrada en

²⁵⁰ Adrien Charlois, *Op. Cit.*

el contexto de la Independencia y de los años previos al primer movimiento. De nuevo, la mezcla de personajes ficticios con los próceres permitió darle mayor complejidad a las representaciones, retratando los ambientes políticos y culturales de la época. Sin embargo, su poco éxito, sus altos costos de producción y la muerte del propio Azcárraga Milmo en 1997, llevaron a que, en el contexto de crisis institucional, Televisa dejara de realizar este tipo de producciones.

Con ésta, la etapa de las grandes producciones ancladas en el formato de telenovela se cerró. Las telenovelas históricas estuvieron marcadas por la experimentación técnica, estética y narrativa, sobre un modelo en desarrollo. Si bien mantuvieron los estándares que garantizaban el éxito de audiencia, apelaron a televidentes que no sólo eran consumidores, sino ciudadanos²⁵¹. Desde la producción de *La Tormenta*, como respuesta a *Maximiliano y Carlota*, fue evidente la necesidad, por parte del gobierno y la televisora, de pensar en la función educativa del melodrama televisado (función que Miguel Sabido materializaría en otro tipo de telenovelas conocidas como “de contenido social”), pero también su función legitimadora, tanto del sistema político como del de la industria televisiva, acusada de banal.

Todo ello permitió una serie de transformaciones en el formato que llevaban a pensar los productos en función de

(1) un tipo de ciudadano que no conocedor de hechos históricos nacionales fundamentales tenía que ser educado al respecto; (2) que para poder obtener la atención de tal ciudadano la Historia tenía que estar contenida en un recipiente entretenido, es decir en un formato de telenovela con estéticas realistas; y (3) que a diferencia de la ficción “banal” (o sea las otras telenovelas) la historia de México debía ser producida con los mejores valores de producción y representación disponibles²⁵².

Ello implicaba salirse del molde del esquema telenovelezco tradicional, para traspasar los códigos del melodrama a espacios, situaciones y personajes distintos, más complejos, más públicos que privados. Pero sobretodo, dotó a la trama de un

²⁵¹ André Dorcé Ramos, “El espacio melodramático...”, *Op. Cit.* p. 313.

²⁵² *Ibíd.* pp. 313-314.

tiempo y un espacio que le era negado al resto de las telenovelas, la vinculó, por lo tanto, a la memoria colectiva que se construía no sólo en la intimidad, sino en el espacio público de lo nacional, de lo patrio, de lo oficial.

Tras quince años de ausencia la historia volvió a tener un lugar en la ficción de la televisión comercial nacional. Con el pretexto de la celebración del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia, Televisa rompería con el viejo *expertise* de la fábrica de telenovelas para recomponer los formatos. Dado el auge de la producción y recepción de series caracterizado más arriba como Segunda Edad Dorada de la televisión, la empresa privilegió el formato de miniserie para narrar tanto la Independencia en *Gritos de Muerte y Libertad* (2010), como la Revolución en *El Encanto del Águila* (2011).

La idea de producir series de contenido histórico surgió en la Vicepresidencia de Noticieros de Televisa, comandada por Leopoldo Gómez. A pedido de Bernardo Gómez, Vicepresidente Ejecutivo de Grupo Televisa, Leopoldo Gómez, Director General de Noticieros, y Juan Manuel Ortega Riquelme, asesor del área, tuvieron la idea de producir una serie de cápsulas históricas dirigidas por la cineasta Mafer Suárez (directora de la serie *Mujeres Asesinas*), que saldrían al aire en los noticieros de la empresa. Sin embargo se consideró que las cápsulas tendrían una vida muy corta y serían difíciles de vender. De ahí que buscaran un formato con mayor posibilidad de audiencia²⁵³. Ello provocó dos cosas. Por un lado que se considerara hacer ficción histórica en formato de miniserie y, por el otro, que, a diferencia del resto de los productos de entretenimiento, su producción quedara a cargo del área de noticias de la televisora, alejándola del tono “normal” de telenovela que la televisora había dado a este tipo de producciones.

Las relaciones establecidas por dicha área de producción, al interior y exterior de la televisora, generó que se buscara hacerlo lo más cercano a la verdad²⁵⁴, con altos valores de producción y de una manera que atrajera al público. Lo anterior desembocó en contratar a directores, guionistas, ambientadores y actores que habían tenido experiencia en producción de cine, series de alto valor, teatro, etc. Para la

²⁵³ Entrevista personal con Juan Manuel Ortega Riquelme.

²⁵⁴ Leopoldo Gómez, “Detrás de cámaras”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Gritos de Muerte y Libertad*, DVD, México, Televisa/El Mall, 2010.

dirección fueron contratados la propia Mafer Suárez y Gerardo Tort, mientras que los guionistas habían ya trabajado en series previas del canal (*Mujeres Asesinas*, *S.O.S.: Sexo y otros secretos*, *Los simuladores*, etc.). Para la propia Suárez, la experiencia de trabajar con el área de noticias resultó en una gran ventaja, debido a que en ella no había ninguna experiencia pero, sobre todo, no había un modelo que sirviera como referente para lograr la producción²⁵⁵.

Por otro lado, se decidió convocar a un grupo de historiadores que hicieran una primer selección de hechos importantes y personajes relevantes en la historia de los procesos que serían narrados. De ahí que Héctor Aguilar Camín, Enrique Florescano, Javier Garciadiego y Rafael Rojas fueran elegidos como un primer círculo de asesores para este momento²⁵⁶. Ellos seleccionaron los eventos y personajes que debían ser narrados en *Gritos de Muerte y Libertad*. En sintonía con preocupaciones historiográficas contextuales y con las necesidades del nuevo formato, que permitía la complejización de la narrativa y la profundización de los personajes, se buscaba que “los personajes que nosotros viéramos en la serie fueran como de carne y hueso, ¿no? Y que tuvieran matices, que no hubiera ni totalmente buenos, ni totalmente malos”²⁵⁷. La idea detrás de ello estaba en hacer historias más humanas que se centraran en las contradicciones de los personajes históricos, situados en un momento preciso. Pero la presencia de ese círculo de historiadores, también posibilitó hacer uso de las sugerencias historiográficas para 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”²⁵⁸.

Sin embargo, la televisora tuvo que contratar a otros historiadores que colaboraron con la asesoría en el día a día de la producción. Úrsula Camba Ludlow apoyó en la asesoría histórica de los guiones, mientras que Paula Arroio en la ambientación y la iconografía. Con ello, la producción pretendía evitar los errores en los que normalmente caía toda producción, permitiendo un espacio a la ficción que

²⁵⁵ Entrevista personal con Máfer Suárez.

²⁵⁶ Ello implicó dejar de lado a Enrique Krauze, quien a través de Clío había producido programas documentales históricos para la televisora como *México Siglo XX* y *México Nuevo Siglo*, y que en ese momento fungía como parte del Consejo de Administración de la Televisora.

²⁵⁷ Entrevista personal con Juan Manuel Ortega Riquelme.

²⁵⁸ Entrevista personal con Máfer Suárez.

provocaba tensiones entre guionistas, ambientadores e historiadores²⁵⁹. Sin embargo, a pesar de esa pretensión de solidez historiográfica, de apego a “verdades” académicas sobre el pasado, 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 ¿por qué? porque el programa no es para el círculo rojo”²⁶⁰

Ambas producciones constaron de trece capítulos de 22 minutos que se centran ya sea en un personaje o en un hecho particular de la historia. En el caso de *Gritos de Muerte y Libertad*, los capítulos trataron el levantamiento de 1808 en la Ciudad de México, la conspiración de Querétaro, el Grito de Dolores, la toma de Guanajuato, la batalla del Monte de las Cruces, el fusilamiento de Hidalgo, el sitio de Cuautla, el fusilamiento de Morelos, la vida de Leona Vicario, la rebelión de Vicente Guerrero, la alianza de éste con Iturbide, el movimiento de Guadalupe Victoria, el fusilamiento de Iturbide y el nacimiento de la Primera República. Por otro lado, *El Encanto del Águila*, centrada en la Revolución, giró en torno a la campaña de Madero, el Plan de San Luis, el asesinato de los hermanos Serdán, la huida de Porfirio Díaz, la Decena Trágica, el asesinato de Madero, la presidencia de Huerta, la Convención de Aguascalientes, la toma de la Ciudad de México por villistas y zapatistas, el constitucionalismo, el Congreso Constituyente, la rebelión de Aguaprieta, el asesinato de Zapata y Villa, la presidencia de Obregón, la presidencia de Calles y la Guerra Cristera.

Entre estos temas, ambas series trataron con hechos y personajes paralelos que daban mayor complejidad a la historia narrada. El formato de miniserie se aprovechó para centrar cada capítulo en un tema y un personaje particular, ligándolo narrativamente con el resto a través de prólogos y epílogos escritos que contextualizaban lo narrado audiovisualmente. Si bien el vínculo con el tiempo/espacio de la historiografía sobre ambos procesos era permanentemente remarcado por intertextos y marcadores temporales, el tiempo diegético fue constantemente fracturado para hacer caber, en el recortado número de capítulos, procesos de 20 o 30 años. El camino escogido por la producción fue el de hacer

²⁵⁹ Entrevistas personales con Úrsula Camba Ludlow y Paula Arroio.

²⁶⁰ Entrevista personal con Máfer Suárez.

series de tipo unitario, con capítulos conclusivos que sólo estuvieran ligados por la temática. Esta estructura permitió centrarse en bloques de sentido que abarcaran no sólo distintos tiempos sobre un mismo proceso, sino distintos momentos de la personalidad de los héroes sobre los que se armó la estructura en conjunto con los historiadores²⁶¹. La estructura de pocos capítulos cortos, obligó al tratamiento cerrado de lo desarrollado al interior de ellos, al estilo de la nueva lógica de producción de series, que se conectaban entre ellos por medio de la inclusión de cada evento y personaje en el desarrollo total de los procesos históricos. De ahí que no fuera necesario recurrir a historias ficticias paralelas que acompañaran la narrativa histórica, sino a recursos más propios de la representación historiográfica académica que anclaban el relato en un contexto dado.

En general, el tono de ambas series se distanció de las clásicas telenovelas históricas en el realismo visual que se estimó era necesario para cumplir con la promesa de alcanzar calidad cinematográfica y verosimilitud histórica. Esto permitió el uso de recursos tecnológicos y estéticos que aportaban sensaciones nuevas a las audiencias en relación a la lógica de “humanización” del personaje. Sin embargo, en términos de la lógica de construcción narrativa, la producción se permitió dialogar con la historia nacionalista al allegarse de fuentes distintas de interpretación historiográfica (fue obvio en el caso del uso de las interpretaciones de Lucas Alamán respecto a la toma de Guanajuato). Como la propia Mafer Suárez reconoce, si bien tuvieron la necesidad de acercarse a interpretaciones históricas “más contemporáneas”, sintieron la necesidad de “meter a la historia en la estructura dramática”, tomándose licencias para lograr empatía con el espectador, tratando de “rebasar la mitología del personaje y entrar un poco en su intimidad, en su condición humana”²⁶². El juego entre mito, interpretación histórica “contemporánea” y estructura dramática de televisión resultó en una serie de propuestas de sentido, en mucho ancladas en la lógica heroica que ya el propio Rosenstone comprendía como parte de la forma en que se hace historia en el cine, debido a que “la gente se

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

identifica con gente, no con procesos [...]porque hay que darle a la gente motivos para emocionarse”²⁶³.

En parte, lo anterior estuvo permitido por un ambiente de conmemoración de ambos eventos que, desde el discurso oficial, privilegiaba la apertura a distintas interpretaciones de los hechos²⁶⁴. En el caso de estos productos ello se hizo evidente en una falta de patrocinio por parte del Estado en la realización, a diferencia de lo que sucedió en muchas de las telenovelas históricas que se habían hecho. En la transmisión de ambas series fue más evidente el patrocinio comercial (de Grupo Maseca, Grupo Modelo, entre otros), que permitió aumentar los costos de producción que miniseries así requerían. Si bien estos experimentos no se habían dado en la ficción histórica televisiva nacional, es evidente que las nuevas audiencias eran capaces de leer estas estructuras seriales diferentes, consecuencia probable de su relación previa con los productos de la Segunda Edad Dorada de la televisión. Ello se refleja en los relativos altos niveles de audiencia que alcanzaron las series, especialmente *Gritos de Muerte y Libertad*, que en ese año logró estar entre los diez programas de ficción más vistos a nivel nacional²⁶⁵.

Si bien a primera vista ambas series parecen estar hechas en la misma lógica de producción, un acercamiento a personajes involucrados permitió conocer que cada una de ellas estaba realizada desde distinta perspectiva. En primera instancia, la televisora sólo pretendía hacer la serie de *Gritos de Muerte y Libertad* para hacerla coincidir con los festejos del 16 de septiembre de 2010. Sin embargo, el éxito de audiencia provocó que se pensara en una segunda centrada en la Revolución. El área de noticias no quiso continuar con la producción, la cual fue retomada por Pedro Torres, a través de su productora El Mall, quien la realizaría para la misma televisora, con los mismos directores y guionistas pero con una asesoría y una lógica distinta.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Javier Garciadiego, *Op. Cit.*, p. 354.

²⁶⁵ Guillermo Orozco Gómez, Francisco Hernández, Alejandro Huizar y Darwin Franco, “México: ‘Mexicanos al grito de guerra...’ También en la ficción”, en Guillermo Orozco Gómez y Maria Immacolata Vasallo de Lopes, *OBITEL 2011. Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*, São Paulo, Globo Universidade, 2011, pp. 400-438.

En producir *El Encanto del Águila* tardaron un año más, lo que hizo que su transmisión se pospusiera hasta finales de 2011, para hacerla coincidir con la celebración del 20 de noviembre. Torres decidió acercarse a otro grupo de historiadores (Felipe Ávila y Álvaro Saborit, principalmente), que se involucraron de una manera más intensa con la producción y la generación de guiones. La dificultad para generar un discurso en torno a la revolución, en un ambiente electoral en el que se preveía un regreso del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia del país²⁶⁶, provocó una trama más acartonada que no coincidía con la idea de humanizar al personaje detrás de *Gritos de Muerte y Libertad*.

El Encanto del Águila se centró más en hechos políticos y militares sin dejar la idea de representar las contradicciones de los personajes involucrados. Al igual que en telenovelas del mismo corte, cayeron en el recurso de representar momentos de intenso debate público, como las sesiones del Congreso Constituyente de Querétaro, pero apelando también a momentos dramáticos de la vida privada de los héroes, como la muerte de Madero o los amoríos de Zapata. Es probable que parte de que el éxito de esta serie fuera menor al de su predecesora, tuviera precisamente que ver con ello, sin descontar el hecho de que su transmisión ya no encajaba con la lógica festiva que dominaba el 2010.

El cambio de formato representó sin duda un replanteamiento en las formas de representar el tiempo/espacio de la historia. Los sentidos producidos en la lógica de la miniserie no podían coincidir con las lógicas técnicas, estéticas y narrativas de las telenovelas históricas del siglo XX. Sin embargo, la idea de humanizar la historia, no alejó del todo a estas miniseries de la estructura narrativa melodramática. Si bien ya ésta no recaía en las historias de amor y desamor, de secreto y reconocimiento, de obtención de un logro a través de múltiples obstáculos, el hecho de complejizar la vida de los personajes históricos por medio de la apelación a las contradicciones personales, ponía un acento melodramático a los relatos. Ello fue más evidente en *Gritos de Muerte y Libertad* que en *El Encanto del Águila*. En resumen, el

²⁶⁶ No se puede dejar pasar de lado el hecho de que el propio Pedro Torres produjo la estrategia de campaña del candidato del PRI, Enrique Peña Nieto. Ver Jenaro Villamil, "Directivos de Televisa, cerebros de las campañas de EPN, JVM y GQ", en *Proceso*, 26 de junio de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2015 en <http://www.proceso.com.mx/?p=312226>.

melodrama, como lógica explicativa del pasado no se alejó de las nuevas fórmulas televisivas, permitiendo, de nuevo, apelar al sentimiento de las audiencias para comprender que los procesos históricos son habitados por personas de carne y hueso que operan en función de sentimientos y sensaciones, más que por una lógica preestablecida.

En esta breve historia de los formatos en los que se relata el pasado es evidente que la lógica de producción de ficción funcionó en torno a la experimentación estética, técnica y narrativa, en función de atraer públicos que debían ser educados respecto a los procesos fundacionales de la nación. En ello operaron no sólo discursos históricos oficiales, sino las lógicas de producción de una televisora comercial que buscaba el éxito y el negocio. Es por ello que me parece importante ubicar el discurso de las ficciones históricas en relación a esa lógica de generación de productos culturales comerciales.

Pensar los discursos históricos desde las categorías de género y formato televisivo ha resultado provocador a la vez que rico para extraer líneas de posibles tratamientos para mis casos de estudio. Ante la necesidad de reflexionar la condición narrativa del discurso histórico, y las implicaciones que ello tiene para mi de estudio, me pareció que la vía coherente fue la de conocer el medio en el que la narrativa se articula, para establecer los límites posibles de lo representable y de las configuraciones de sentido. Reconociendo que sólo en el caso particular, y en su consecuente análisis, es posible hablar de sentidos propuestos por el discurso, me resultó primordial empezar por hacer un recorrido por los límites de un medio que, como ya lo señalé en los capítulos anteriores, aprovechó un momento conmemorativo para establecerse como un agente de memoria privilegiado, a razón de las relaciones con el Estado mexicano, constituidas a lo largo de su historia.

En esta búsqueda, la categoría de lo melodramático me llevó a pensar que los discursos sobre el pasado en la televisión mexicana, pero no sólo, configuran sentidos y formas de representación fuertemente anclados en narrativas que exaltan lo emocional, la polarización maniquea de valores y que, sobretodo, subsumen toda

complejidad posible de los procesos socio-históricos en elementos personales, materializados en la limitada selección de personajes representados. Como los asesores y productores de las mismas series motivo de análisis recalcan, el sentido de “humanización” en la historia de la Independencia puede tener una explicación que no sólo tiene que ver con movimientos propios de la historiografía reciente, sino que opera en la lógica de género y formato en la que la televisión nacional se mueve. Aprovechando este marco que engloba la estructura narrativa de la historia presentada en televisión, es posible entonces establecer una guía para el análisis de *Gritos de muerte y libertad* que parta de la consideración de los personajes individuales y las construcciones audiovisuales que de ellos se hacen en relación a la estructura del producto y a las historiografías con las que dialoga. Por ello me parece central pensar el análisis a partir de la lógica historiográfica del héroe que, desde mi punto de vista y en razón de lo establecido en este capítulo, es la que mejor empata con la estructura melodramática de género y las formas tecnológicas, industriales y narrativas del formato.

La forma en la que productores, guionistas y directores de la serie establecen la trama del proceso histórico, permite hacer sentido de una representación segmentada del mismo, en donde lo que liga los distintos momentos de desarrollo es, precisamente, el dilema moral de los sujetos, del cual derivan sus posibilidades de agencia. Pero también vincula el tipo de representación individualizada con las formas de leer, las matrices culturales, las estrategias de significación y de asignación de sentido en una audiencia históricamente vinculada con los modos de narrar del melodrama, por un lado, y de la historiografía nacionalista, por el otro.

La lógica de mi reflexión en este capítulo es la del movimiento que va del melodrama a la telenovela y, de ahí, a la miniserie. Ello me pareció evidente como propuesta diacrónica en la que las formas de representar, especialmente el pasado, se van sedimentando en modos de leer/ver que, a lo largo del tiempo se convierten en elementos esenciales, en el caso de la representación televisiva de la historia, para “la comprensión individual y colectiva del pasado, los factores cognitivos y culturales

que forman dicha comprensión, así como las relaciones entre la comprensión histórica de cara al presente y futuro”²⁶⁷, es decir para generar consciencia histórica.

El melodrama, materializado en la telenovela, me parece que se vuelve una forma esencial de la televisión para ordenar la contingencia histórica, con fines comerciales que evidencian propuestas ideológicas de sentido. Propuestas que borran la complejidad del relato histórico para vincular el transcurso del tiempo con la agencia individual. El relato melodramático es un relato moderno, que por un lado ha acompañado el desarrollo de los estados-nación actuales (ha permitido generar consenso respecto a ciertos valores y posturas éticas), y por el otro el de un sistema económico, cuya vertiente cultural privilegia el entretenimiento basado en lo altamente emocional y en la individualización permanente de las explicaciones del mundo. El individuo moderno es el destinatario de una propuesta de sentido del pasado que ensalza su propia centralidad en la explicación de la realidad y que, para llegar a él, usa recursos narrativos, repertorios de representación, que han probado su éxito como formas de entretenimiento comercial.

Lo ético, la moral binaria como mecanismo de (re)sacralización, el sensacionalismo, la deslocalización espacio/temporal de la explicación, etcétera, ayudan a situar el yo/nosotros de la comunidad receptora en un tipo de identidad nacional individualizada, emocionalizada, a través de las estrategias de la serialidad, la hibridación, la tecnificación estética y narrativa de los formatos, que operan como soportes del relato. La propuesta aquí fue la de, después de pensar en los contextos conmemorativos de 2010, en conjunto con un recorrido por el estado de las relaciones entre industria televisiva y el Estado, volver a situar, en el contexto actual, a los medios privados como lugares privilegiados para crear espacios simbólicos ampliados en donde, entre otras cosas, existen propuestas de sentido sobre el recuerdo.

Con los tres contextos reflejados en los tres capítulos anteriores, trato de establecer una especie de horizonte de enunciación que posibilita el análisis historiográfico de la serie motivo de esta tesis. A partir de este momento, me

²⁶⁷ Jörn Rüsen en Carmen Lucía Cataño Balseiro, “Jörn Rüsen y la conciencia histórica”, *Historia y Sociedad*, No. 21, Julio-Diciembre 2011, pp. 221-243.

permitiré empezar con dos capítulos que pondrán en el centro a *Gritos de muerte y libertad* desde dos elementos que considero esencialmente derivados de los planteamientos expuestos hasta aquí. En un primer momento quiero hacer un recorrido, desde el punto de vista historiográfico, sobre lo que la perspectiva individual implica en las representaciones del pasado nacional. Para ello recurro a la figura del héroe como forma de dar sentido al devenir de las sociedades en un periodo específico. Ello me dará pie para pensar en las voces que tienen agencia en la representación televisiva de la Independencia, como un paso previo para analizar, puntualmente, la figura de los héroes principales de la serie, los que, como quedó claro hasta aquí, son el motivo y motor principal del relato y, por lo tanto, del tipo de memoria que la serie pretendió en ese año conmemorativo.

Gritos de muerte y libertad. La conmemoración televisiva del heroísmo liberal
mexicano. Análisis de caso

Para entrar de lleno a la materia que ocupa este estudio, el análisis historiográfico de la serie de *Gritos de muerte y libertad*, producida y transmitida por Televisa en 2010, me ha sido necesario seguir ciertos pasos en función de la posible aprehensión del caso de estudio. En capítulos anteriores traté de crear una especie de horizonte de enunciación que diera cuenta no sólo de las posibles líneas metodológicas que podría seguir el análisis, sino de las claves teóricas desde las cuales observo la miniserie conmemorativa. A partir de esas claves me pareció evidente un camino, el cual queda plasmado en los siguientes apartados.

Dada las características narrativas de la historia relatada en la ficción televisiva, el primer acercamiento que me pareció pertinente fue el de hablar de dos elementos centrales en la construcción discursiva del pasado nacional. El primero tiene que ver con el papel que juega el héroe en las historiografías nacionales. Ello me implicó hacer una especie de recorrido teórico que evidenciara las razones de una televisora por tomar parte en la tradición historiográfica que hace del héroe el principal motor de las transformaciones espaciales y temporales en los procesos del pasado. De ahí que el análisis de las series empiece por dicho apartado, es una planteamiento reducido que ayuda a contextualizar la producción en un movimiento discursivo que no tiene nada de nuevo, sino que engrana el propio texto de la producción en una cadena discursiva muy propia de los nacionalismos modernos.

A partir de ello, me pareció evidente que si hablaba de figuras heroicas, como característica central del discurso ficcional televisivo, era necesario dar una idea de la identidad narrativa que se hace notar en la producción. De ahí que el siguiente apartado esté armado en función de los que denomino agencia historiográfica en la serie. Si bien el término puede fácilmente cambiarse por el de “punto de vista”, más evidente en la tradición de estudios literarios y fílmicos, en el contexto de un posgrado en historiografía me parecía necesario pensarlo como agencia, es decir como la capacidad de ciertos personajes para actuar sobre un proceso histórico, para desarrollarlo y, en su caso, resolver el problema que se le impone. El término lo pienso como una manera de nombrar la capacidad que tienen

algunos de los personajes en el relato para, precisamente, convertirse a través del discurso en ese motor de la historia del que hablaba más arriba.

Dadas las características no sólo de los productos televisivos, como *Gritos de muerte y libertad*, sino de los contextos desde donde se producen, descritos en los capítulos anteriores, la perspectiva de análisis que me lleva a revisar el papel del individuo y su capacidad de actuación es esencial. El apartado sobre la agencia historiográfica resulta pues en un paso previo para seleccionar a los individuos más relevantes en el discurso de la serie para ser analizados individualmente, estos son Miguel Hidalgo, José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. Los capítulos subsiguientes son entonces, el resultado y la evidencia de dicho camino.

La construcción de los héroes.

Concebir el pasado desde la narrativa del individuo heroico es algo que las sociedades, especialmente las occidentales, han hecho desde hace ya mucho tiempo. No por vieja, la costumbre ha sido abandonada, sino que ha vivido algunos periodos de renacimiento, y esto tiene una razón central, el héroe, como ser único en el que se materializan virtudes colectivas, es la forma más efectiva de hacer aprehensibles los elementos básicos de la identidad comunitaria. Su personalidad es un recurso necesario para involucrar simbólicamente a grandes conjuntos de personas en un sentido de existencia grupal. Son, de cierta manera, un sustituto de la comunidad.

Más allá de la larga relación de la figura del héroe con las concepciones del pasado desde la antigüedad clásica, con el arribo de la modernidad a finales del XVIII, el papel del individuo se volvió central en la definición de las naciones. Para Alan Gordon, el individuo heroico encajó en el relato de la modernidad y de la identidad nacional de diferentes maneras, pero principalmente ayudó en la creación del lazo que los ciudadanos necesitaron imaginar para identificarse con el resto de la comunidad nacional y se convirtieron en tipos ideales, personificaciones alegóricas de la nación. En este sentido, la celebración de los mismos fue definitiva en la construcción de una consciencia nacional²⁶⁸. De ahí el alza del

²⁶⁸ Alan Gordon, *The Hero and the Historians. Historiography and the Uses of Jacques Cartier*, Vancouver, Canadá, UBC Press, 2010, p. 3.

culto a los individuos que tan bien dejó claro Carlyle en sus famosas conferencias²⁶⁹, y que permitió un sentido de propósito a las ambiciones, en veces colectivas pero mayormente exaltadas por una élite nacional.

En este contexto la estrategia de recurrir a tiempos pasados para encontrar figuras ejemplares se volvió parte esencial del proceso de modelación de los Estados modernos. Desde ahí fue posible construir formas de ser ciudadano que pasaban por la recuperación de modelos ejemplares que mostraban el camino sobre lo deseable en un individuo. En torno a estas figuras míticas se fue estructurando toda una parafernalia de sentido que, a la par de permitir la generación de procesos identitarios, justificaba los modelos de poder político.

El recurso no fue nuevo. El modelo inmediato de la heroización de personajes venía de la liturgia católica, la cual veía en el personaje del mártir el ejemplo preciso respecto al cual debía educarse al buen cristiano. El mártir-santo fue a la vez una metáfora que permitía ligar pasado y futuro. Su propia muerte era, a un mismo tiempo, testimonio de su fe y una forma de ligar los actos del sujeto del martirio con la identidad y las vías posibles del actuar de sus seguidores²⁷⁰. Esta visión religiosa generó sus propias estructuras narrativas que permitían ensalzar los actos y pensamientos del modelo ejemplar, en pos de encontrar en él significados respecto a una verdad dada. La vida, pero sobretodo la muerte, del mártir posibilitó ligar comunidades enteras respecto a verdades absolutas y esenciales.

Según Michel Vovelle²⁷¹, esta forma de articular identidades en torno a una personalidad se perpetuó en el mundo occidental a través de la secularización de los héroes. Conforme se fue consolidando el Estado moderno, se afirmó la condición del individuo y la posibilidad de heroización de figuras distintas a la del santo medieval (el guerrero, el rey, etc.). Sin embargo, para el mismo autor, fue la Revolución Francesa la que consolidó una forma de rendir culto a los héroes laicos a través de una narrativa que tendía a entronizar a

²⁶⁹ Thomas Carlyle, *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, México, Porrúa, 2012.

²⁷⁰ Michael Jensen, *Martyrdom and Identity. The Self on Trial*, New York, T&T Clark, 2010.

²⁷¹ Michel Vovelle, “La revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 19-29.

los “mártires de la libertad”. En este sentido, los sucesos, como en el caso de los mártires cristianos, perdían peso frente a su propio alcance simbólico²⁷².

Desde ahí se esbozó la idea del héroe moderno. Las características esenciales de la narrativa heroica tenían que ver con la sacralización del personaje, la consideración de su compromiso con la causa, la muerte como testimonio y la articulación de todos los elementos en un espacio público de comunicación ampliado por una clase política y una opinión pública en proceso de formación.²⁷³ Aunque los motivos y los usos cambiaban, la narrativa articulada respecto del héroe siguió manteniendo mucho de su pasado cristiano.

Estas características se vieron reflejadas no sólo en discursos cívicos, sino en rituales y conmemoraciones, en “lugares de memoria”, que se establecieron como forma de sociabilidad en las nuevas comunidades nacionales. El culto a los héroes reflejó, y lo sigue haciendo, imaginarios de poder a través de la escenificación de lecturas intelectuales, morales y emocionales sobre el deber ser de los “buenos ciudadanos”²⁷⁴. El control de los discursos sobre las figuras heroicas, fundadoras del ser nacional moderno, se convirtió en una herramienta de poder. Las propuestas de sentido en torno a los mitos originarios de las naciones fueron transformándose en función de los horizontes desde donde se producían los discursos.

Más allá del uso político, la generación narrativa de héroes permitió, entre los miembros de las comunidades nacionales, una especie de catarsis relacionada con las crisis de ansiedad producidas por la propia modernidad. Ante la ruptura del orden social y político tradicional, la creciente secularización, el incremento de los recursos tecnológicos y la reestructuración de las relaciones sociales, los héroes (históricos o no) cumplieron el rol de mediadores en torno a una forma de actuar y una oferta de moral²⁷⁵. El héroe se convirtió en una propuesta (de acción y ética), frente al virtual caos que el contexto histórico provocaba. En este sentido,

la complejidad social, la ambigüedad moral de los tiempos, el descarnado avance de la ciencia, el poder del dinero que, como Balzac señaló, pasó a ser el

²⁷² *Ibíd.* p. 25.

²⁷³ *Ibíd.* pp. 26-27.

²⁷⁴ Guillermo Brenes Tencio, “Héroes y liturgias del poder: La ceremonia de la apoteosis. México, 6 de octubre de 1910”, *Revista de Ciencias Sociales*, vol. IV, núm. 106, 2004, pp. 107-121.

²⁷⁵ Joaquín Ma. Aguirre Romero, “Los héroes de papel y el papel de los héroes”, *Revista de Estudios de Juventud*, No. 96, Marzo 2012, 87-103.

verdadero rey, hacen que el héroe convencional perdure como propuesta popular, más que como reflexión profunda²⁷⁶.

Los héroes se convirtieron en lugares de referencia en donde encontrar un sentido de bien común. Otorgaron un marco a las creencias, conductas y acciones²⁷⁷, anclados en una narrativa que aseguraba el vínculo con las formas del relato en el mundo tradicional. Es por ello que, como lo señalé en otro capítulo, el género melodramático ancló tan bien en la lógica de representación del individuo como motor de la historia, son encarnaciones de aspiraciones colectivas, sustitutos de la comunidad, que existen en la acción, en el cambio, y que se materializan en relatos, especialmente en historias nacionales. Su importancia como motores de la historia resurge especialmente en momentos de crisis, en los cuales su aura es invocada para “retornar” a un sentido, a una orientación hacia el futuro.

Esto lleva a considerar que el resurgimiento del héroe en tiempos de crisis no solo invoca un orden moral y una forma de acción, sino que sitúa a la comunidad en un tiempo, recomponiendo la ruptura causada por la contingencia. El héroe, fundamentalmente surgido del mito del origen, otorga sentido de temporalidad a la comunidad, lo cual perpetúa las características nacionales al dotarlas de una procedencia y un futuro. En este sentido, la unidad del héroe se convierte en el

vínculo del presente con el pasado y la proyección de la nación hacia el futuro.

El héroe es la operación de mediación entre la nación y su historia [...] El vínculo con el pasado se realiza en la relación de la historia personal del héroe con el país. En ese lazo hay una semejanza aparentemente inmanente entre el héroe y sus valores con la historia y los valores patrios, mientras que la proyección hacia el futuro la organiza y legitima el colectivo siguiendo los ritos y tradiciones que posibilitan la instalación pública del pasado mítico²⁷⁸

Al igual que considerar al héroe como propuesta ética y de acción, su concepción como lógica temporal otorga a la construcción del discurso heroico una dimensión de poder, su

²⁷⁶ *Ibíd.* p. 102.

²⁷⁷ Lorena Armijo G., “La Centralidad del Discurso del ‘Héroe’ en la Construcción del Mito Nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género”, *Revista de Sociología*, 21, 2007, 237-256.

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 244.

entramado en la narrativa nacionalista permite fijar valores, legitimar una concepción del mundo frente a otras, instaurar un orden y orientar el transcurso temporal²⁷⁹. Con ello logra establecer una genealogía que refrenda el poder de una elite nacional, como el caso de la liberal en México. Al dar sustento simbólico a un proyecto político, a través de la individualización de los procesos históricos en figuras heroicas, la historia nacional elimina un elemento esencialmente problemático en la explicación lineal de la historia, las masas. En este sentido, el héroe se convierte en una estrategia para dotar de agencia narrativa al individuo por sobre las estructuras sociales en general. Por ello en muchos momentos se le ha planteado, como Carlyle mismo lo hizo, como el motor de la historia.

Como mencionaba más arriba, la aparición reiterativa de la figura heroica como centro activo y moral de los procesos históricos, parece una forma de dar sentido al caos en ciertas crisis sociales, en donde las masas, el pueblo, se convierten en un peligroso agente del caos. Es por ello que Leonid Grinin²⁸⁰ propone que en tiempos violentos y turbulentos se incrementa la importancia de este tipo de figuras. Para el autor, el periodo que inicia con la caída del bloque comunista en Europa, en el que se da inicio a cambios sociales, políticos y económicos colosales, se caracterizó por un retorno a la necesidad de agentes históricos individuales. Esta hipótesis parece confirmarse con un resurgimiento de la importancia de la biografía en la ciencia histórica, pero más evidente en la historiografía de corte popular, a partir del desencanto con la utopía colectivista, con el rol de las masas en las posibilidades transformadoras de la democracia y con el papel de las instituciones democráticas como organizaciones masivas²⁸¹. Si bien esto no quiere decir que las estructuras sociales hayan desaparecido de la disciplina histórica, la historiografía nacionalista ha aprovechado otros canales de comunicación como una vía efectiva de volver a las interpretaciones individualizadas del pasado, como en el propio caso de la televisión, el cine o la literatura masiva.

²⁷⁹ Patricia Cardona Zuluaga, “Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”, *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 42, No. 144, Octubre, Noviembre, Diciembre 2006, 51-68.

²⁸⁰ Leonid E. Grinin, “The Role of an Individual in History: A Reconsideration”, *Social Evolution & History*, Vol. 9, No. 2, September 2010, 95-136.

²⁸¹ Xosé Ramón Veiga Alonso, “Individuo, sociedad e historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 14, 1996, pp. 131-147.

En esta tónica, cada momento y cada nación ha generado sus propuestas identitarias a través de la construcción de una historiografía nacionalista que tiene características similares a las que he mencionado anteriormente. En el contexto latinoamericano la “cantera del heroísmo”²⁸² de los Estados nacionales postcoloniales se estableció a partir, precisamente, de entender la ruptura con la metrópoli española como un momento fundador de la identidad nacional en las comunidades resultantes. El quiebre independentista, en ese sentido, se comprendió como una etapa de crisis en la que la generación de identidades heroico-martiriales funcionó como narrativa a través de la cual la conciencia histórica recomponía el orden del tiempo²⁸³, otorgando continuidad narrativa a los nuevos Estados. La construcción de una visión respecto a la figura de un personaje permitió designar “al valeroso luchador que pugna por imponer un cierto orden en medio del caos y la crisis, sea ésta de naturaleza social, económica, política o cultural.”²⁸⁴

La lógica de construcción de esa narrativa tuvo algunos elementos esenciales. En primer lugar, los personajes tenían que ser aquellos que habían combatido por conseguir la independencia de la corona española²⁸⁵. Se entendió que todo aquél que, no solo no hubiera luchado, si no que además se hubiera opuesto, no podía ganar un lugar en el santoral cívico. Los personajes-héroes no sólo debían participar del proceso de ruptura, si no que sus acciones tenían que poder ser interpretadas en función de la propia explicación-reparación de la contingencia traumática, en la mayoría de los casos como fundadores de principios éticos que continuarían vigentes más allá de su propia existencia. De ahí que los héroes se hicieran en las guerras. En relación a ello, según Carrera Damas²⁸⁶, los procesos de guerra civil que se prolongaron a lo largo del siglo XIX raramente generaron héroes por ser contrarias a la institucionalización de un proyecto nacional y por que restaban legitimidad simbólica a las independencias. Aunque ejemplos como el de Benito Juárez en México contradicen la idea.

²⁸² Germán Carrera Damas, “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 31-48.

²⁸³ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, *Op. Cit.*, pp. 266-299.

²⁸⁴ Jesús Casquete, “Religiones políticas y héroes patrios”, *Papers*, 84, p. 130.

²⁸⁵ Germán Carrera Damas, *Op Cit.* p. 32.

²⁸⁶ *Ibidem*.

Finalmente, el ordenamiento jerárquico del panteón heroico se conformó a través de principios parecidos a los de la religión católica y su corte celestial. El principal héroe en las naciones americanas, por lo general, fue el que inició el proceso independentista, estableciendo su paternidad sobre la conformación de las naciones. De ahí que, relacionado simbólicamente con la figura de Cristo mártir, se les concediera el título de *Pater Patriae*, a partir del cual se ordenaban y graduaban los aspirantes en función de su participación en la consolidación del proyecto nacional. La conformación del Padre de la Patria tuvo que ver con la comisión de actos o la toma de decisiones que, a ojos de la comunidad seguidora, resultaran provechosos y modélicos, sin importar las amenazas a su propia vida.²⁸⁷

Según Lorena Armijo, esto dotó a los héroes latinoamericanos de dos polos de consideración narrativa: uno violento, derivado de su carisma militar, y otro solidario, es decir, “una especie de dignidad más elevada que el mismo colectivo y que se representa en la conciencia común”²⁸⁸. Entre ambos polos, las figuras heroicas latinoamericanas han deambulado entre su rol activo y el ético, como invitaciones propias hacia el desenvolvimiento del ciudadano en sociedad. Son pues, figuras ejemplares del deber ser nacional, “individuos talentosos que se ven bien y hacen el bien”²⁸⁹, que tienen la capacidad de ver el camino hacia el bien común y actuar en consecuencia. De ello que sea de especial importancia en la narrativa heroica el acto de sacrificio. Con tal fin, la superación de obstáculos impuestos por sus villanos opuestos, quienes luchan por intereses egoístas e individuales, es un proceso esencial de la configuración narrativa del héroe.

Como decía más arriba, si bien en la historiografía académica ha abandonado poco a poco el discurso heroico en su revisión del pasado, algunas formas de difusión masiva han alimentado este tipo de narrativas. Sin duda “los medios solicitan héroes más que nadie”²⁹⁰, en parte por que las formas narrativas en las que basan su éxito tiene que ver, básicamente, con la individualización de todo sentimiento, por encima de la razón. En parte, por una tendencia de las audiencias en disfrutar el propio proceso de sufrimiento que la narrativa heroica establece como el centro de comprensión de su propuesta de pasado.

²⁸⁷ Jesús Casquete, *Op cit.* p. 131.

²⁸⁸ Lorena Armijo G., *Op. Cit.* p. 242.

²⁸⁹ Scott T. Allison y George R. Goethals, *Heroes. What They Do & Why We Need Them*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 8.

²⁹⁰ *Ibíd.* p. 38.

El mismo Robert Rosenstone²⁹¹ planteaba que una de las características del discurso sobre el pasado, materializado en filmes históricos, tenía que ver con que el lenguaje fílmico condensa procesos y personajes históricos en sujetos arquetípicos, tramados a través de la forma de contar dramática o melodramática. De ahí que la figura heroica sea especialmente importante en la tradición de representación audiovisual del pasado. Con ello, el lenguaje fílmico concreta una mayor capacidad de apelar a las emociones para la constitución de una visión histórica particular en el espectador. La historia en estos medios se vuelve la historia de individuos que ya son importantes, o que el propio medio hace importantes.

Esta forma de contar el pasado es trasladada a (o desde) otros medios. En el caso que me interesa, la televisión cumplió con los mismos códigos de narración. Para Gary Edgerton²⁹², la historia en televisión ha privilegiado representaciones mediadas por dos sentidos: la intimidad (representaciones personalistas y dramas personales) y la inmediatez. El primero de ellos implica precisamente la idea de la función del héroe en el drama televisado. Atendiendo a estas características, el pasado televisado tiende a privilegiar el recurso de la individualización de los procesos históricos con el fin de hacer aprehensible el relato a sus audiencias. En ello, la figura del héroe se vuelve fundamental como recurso de construcción sentido en audiencias culturalmente situadas, de ahí que las historias nacionalistas retornen en los medios masivos, especialmente en la televisión como propuestas narrativas ancladas en formas previas de contar el pasado. A través de ellas se estructuran ciertos tipos de identidades, desde las cuales se negocia con las audiencias. En este sentido, lo que ya he planteado que hace la televisión al ficcionalizar el pasado en formatos como el de la miniserie, es una forma de regresar al individuo como detentador del poder que otorga la agencia histórica. Al hacerlo, la televisión evita explicar causas y efectos que van más allá de la acción individual. El poder concentrador del héroe, como símbolo que materializa la realidad narrada, resume el contexto en su propia experiencia.

²⁹¹ Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, *Op. Cit.*

²⁹² Gary R. Edgerton, *Op. Cit.*

Este fenómeno ha sido identificado y planteado antes por Sol Morales en su tesis doctoral²⁹³, en la cual reconstruye parte de la manera en que el cine mexicano, que posteriormente influirá en las formas de hacer de la televisión, estableció una lógica historiográfica propia en la construcción de héroes amplificando la presencia simbólica del panteón nacionalista de los siglos XIX y XX. Como describí al revisar los formatos en que se trama la historia en televisión nacional, las formas de representación se perpetuaron en las distintas etapas de la producción de ficción televisiva nacional, especialmente en la telenovela. El héroe, así pensado se mantuvo a lo largo de buena parte del siglo XX como el eje a través del cual se pensó el pasado en los medios audiovisuales nacionales.

Tanto para el formato telenovela como para el género melodramático, la adaptación del héroe a la pantalla chica resultó un éxito en tanto la forma de contar se empató con los tipos de narrativa nacionalista disponible. Aunque poco a poco la televisión nacional fue abandonando la centralidad del personaje heroico (el caso paradigmático de representación de ambientes sociales sería *Senda de Gloria*, de 1987), la verdad es que la lógica continuó. Si bien la telenovelas incluyeron historias ficticias paralelas, que daban mayor profundidad al mero retrato heroico, la presencia de los “grandes personajes” fue esencial para anclar la dimensión “de época” con la historiografía nacional.

Con la llegada de la Segunda Edad Dorada a la televisión nacional, las narrativas de los formatos de ficción han girado a otro tipo de lógicas de representación, sin abandonar del todo algunos de los elementos esenciales del género melodramático, tan querido y tan efectivo en la industria televisiva. En términos de representación historiográfica son todavía muy pocos ejemplos sobre estas transformaciones. Los más emblemáticos, por su alcance y su éxito, serían precisamente los de *Gritos de muerte y libertad* (2010) y *El encanto del águila* (2011). Los propios productores y directores debieron cuestionarse sobre las formas de representar el pasado en la primera década del siglo XXI. Sin embargo, es evidente que la narrativa anclada en personajes heroicos, como motores del tiempo histórico, siguió como la opción privilegiada.

En esta línea, Juan Manuel Ortega, co-productor de la serie, y Úrsula Camba, asesora histórica, plantearon que la gran diferencia en la propuesta historiográfica, respecto

²⁹³ María del Sol Morales Zea, *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historiografía, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 11 de marzo de 2016.

a lo que se lograba en las telenovelas, fue la de “humanizar” a los héroes. Con ello se referían a que “los personajes que nosotros viéramos en la serie fueran como de carne y hueso [...], y que tuvieran matices. Que no hubiera ni totalmente buenos, ni totalmente malos”²⁹⁴. Si bien la propuesta tenía como trasfondo el supuesto de que las nuevas perspectivas historiográficas ya no aceptaban a los héroes configurados desde el nacionalismo ramplón, viniendo de Televisa y según el propio Ortega, fue fuertemente criticado por utilizar esta perspectiva.

Esta lógica de presentación fue repetida por los participantes en la realización²⁹⁵, aceptando para ello el haberse tomado ciertas libertades que permitieran construir una buena historia, “porque si no, no atraes”²⁹⁶. De ello se puede deducir que el recurso de “humanización” del héroe fue la puerta hacia la posibilidad de encontrar formas de acercamiento a las audiencias, más proclives a las tramas sentimentales que a propuestas historiográficas ancladas en la razón. Pero también el elemento de ficcionalizar ciertas partes, con el fin de “humanizar”, tuvo una razón muy evidente: la de regresar a hacer del héroe el motor del movimiento histórico, pero ahora desde una serie de rompimientos “internos” que vinculaban al individuo, su propia tragedia y el desenvolvimiento de los procesos históricos. Ejemplos como el arrepentimiento de Hidalgo, la posible traición de Morelos, la confrontación de Vicente Guerrero con su propio padre o los enfrentamientos de Josefa Ortiz con su marido, marcan la forma en que elementos íntimos del personaje se vuelven esenciales para entender el transcurso del tiempo y la transformación social.

Todo ello llevó a la decisión sobre las formas de representación adecuadas, como lo explica Juan Manuel Ortega, “hay muestras de carácter de la gente, entonces la mayoría de los capítulos tienen [...] esa intención. Entonces era [...] ver qué [...] momentos eran determinantes, pero qué momentos también cambiaron el rumbo de las cosas, digámoslo así, ¿no? Y que a la gente le llamara la atención”²⁹⁷. Para ello hubo que hacer uso de distintas fuentes de la historiografía existente (escritas e iconográficas) desde el siglo XIX para “acercarnos más o menos a lo que la gente ya conocía [...] porque la gente construye

²⁹⁴ Entrevista personal a Juan Manuel Ortega Riquelme.

²⁹⁵ Jorge Caballero, “Gritos de muerte y libertad muestra a los héroes como realmente eran”, *La Jornada*, 18 de agosto de 2010. Consultado el 28 de junio de 2011 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/18/espectaculos/a08n1esp> y Leopoldo Gómez, *Op. Cit.*

²⁹⁶ Entrevista personal a Juan Manuel Ortega Riquelme.

²⁹⁷ *Ibidem*.

su visión alrededor de la historia también un poco a partir de como se la enseñaron, ¿no?”²⁹⁸.

La idea de las series, de articular los procesos históricos (Independencia y Revolución) a través del eje de los personajes heroicos, se adaptó muy bien a la nueva forma de contar el pasado en miniseries de Televisa. La selección de un conjunto de sucesos y personajes por parte de un círculo de asesores históricos, permitió ir reduciendo la historia a momentos específicos de figuras heroicas particulares. Ello, según la propia Mafer Suárez, directora, terminó articulando nuevos mitos en torno a identidades ya bastante conocidas de la historia nacional, mitos basados en las propias acciones, héroes destinados a provocar orgullo y emoción, porque “a la gente no le interesa entender, le interesa sentir. Porque en la medida en que tú generes una emoción, la gente puede pensar, no al revés”²⁹⁹. Con esta perspectiva de fondo, dos formas de trabajar resaltan. En primer lugar el uso de visiones encontradas en la historiografía respecto al proceso, entre ellas la versión conservadora. Por el otro lado la disminución del peso narrativo de los procesos sociales en la historia, debido a que “la gente se identifica con gente, no con procesos”³⁰⁰.

De esta manera, la propuesta historiográfica de Televisa, reflejada a través de sus últimas series sobre procesos históricos nacionales, tuvo como eje un regreso a la narrativa heroica que la historiografía nacionalista había desarrollado durante dos siglos. Si bien la asesoría histórica recuperó no sólo visiones encontradas, sino que incorporó en la trama hipótesis con las que la disciplina ha trabajado desde hace ya algún tiempo, esto generó una actualización de los mitos heroicos con el fin de dotar de un sentido sobre el pasado a una comunidad nacional que, como ya lo he planteado respecto a la conmemoración, proponía múltiples interpretaciones de los mismos hechos.

Comprender el sentido del uso de la figura heroica en la historiografía, es un buen arranque para establecer las bases de análisis de la estructura de la serie. Por ello, el camino propuesto en esta tesis avanza a través de la revisión de los héroes principales que, en la narrativa de *Gritos de muerte y libertad*, marcan el ritmo de la trama, el sentido del pasado propuesto y, por lo mismo, la propuesta de enunciación de memoria en la televisora nacional. A partir de este momento, comenzaré por analizar dos elementos principales: la

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Entrevista personal a Mafer Suárez.

³⁰⁰ *Ibidem*.

agencia narrativa en la serie y la configuración de los héroes principales en el contexto de su construcción historiográfica.

Nosotros, ustedes...los otros nosotros. Identidad y agencia en la narrativa de *Gritos de muerte y libertad*

La guerra de independencia, tanto en México como en el resto de América Latina, ha cumplido una función muy clara desde la perspectiva historiográfica. Las constantes revisiones sobre ese periodo específico del pasado nacional han aportado elementos para su explicación y su comprensión, sin embargo, en la mayoría de los casos, han abonado a conformar un relato justificativo que permite generar identidad nacional, que permite establecer un punto de partida para todo lo que sucedió después. En cada horizonte espacio-temporal, la vista hacia el suceso ha estado cargada de preguntas que desde esos presentes buscan respuestas. Sin embargo la principal, que atraviesa casi todos los momentos del desarrollo de México, busca entender quiénes son los mexicanos. La búsqueda de la respuesta general, con la vista puesta en este periodo específico de nuestra historia, ha ido construyendo una trama del movimiento independentista (en singular), una historia que algunos identifican como “relato maestro”³⁰¹, otros como simple historia nacionalista y otros como historiografía liberal.

Este relato se ha compuesto de múltiples elementos. Es una forma de hacer historia que se revela como altamente maniquea y fundamentalmente melodramática, y que cumple la función de establecer los elementos básicos en los que se pretende fundar la identidad colectiva de los habitantes de la nación. Es la historia que se imparte en las aulas, que se identifica con prácticamente todos los colores políticos, de la cual casi todo mexicano comprende los elementos esenciales. Es una forma de ver el pasado que evita la complejidad del contexto, es esquemática y esencialista por definición. Para Luis Fernando Granados es la historia de un “pueblo” que, al unísono, se libera de la opresión colonial, el recuento de la reunión de distintas castas y culturas que habían “cobrado conciencia de sí mismo en algún momento entre mediados del siglo XVII y finales del XVIII”³⁰², y que

³⁰¹ Luis Fernando Granados, “Independencia sin insurgentes. El bicentenario y la historiografía de nuestros días”, *Desacatos*, núm. 34, septiembre-diciembre 2010, pp. 11-26

³⁰² *Ibíd.*, p. 14.

aprovechó las circunstancias políticas de principios del XIX para liberarse, guiado por líderes mesiánicos.

Es un relato que comenzó a delinearse desde el momento mismo de la insurrección, pero que fue cobrando una fuerza especial a lo largo del siglo XIX, con autores como Fray Servando Teresa de Mier, Carlos María de Bustamante, Lucas Alamán, Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora, entre otros, pero que tuvo su momento cumbre en pleno porfiriato, triunfante ya el liberalismo como forma política y económica, con la obra de *México a través de los siglos*, bajo la dirección de Vicente Riva Palacio. Esta forma de narrar los hechos partía de, por lo menos, cuatro características muy generales: a) la idea de que la nación (materializada en un pueblo) existía previamente y que se encontraba sumida por el yugo colonial, b) el planteamiento esquemático y maniqueo de las posturas político-culturales que se materializó en la oposición entre criollos y españoles, c) la propuesta de que las gestas de independencia estuvieron guiadas por líderes preclaros y ejemplares, y d) que este proceso no fue sino el comienzo y la materialización de un tortuoso camino hacia la existencia de una nación liberal y moderna. A través de ellas se ha dado sentido de pertenencia a una forma de ver y de construir la nación mexicana.

Para Pérez Herrero, el recuento sigue la siguiente lógica:

Se interpretaba (con ligeros retoques según las distintas regiones) que los libertadores se enfrentaron a los absolutistas en sangrientas guerras de liberación; que la modernidad y la ilustración triunfaron sobre el oscurantismo y la tradición; que los valerosos guerreros libertadores, convertidos en héroes nacionales, eran la encarnación de los sentimientos patrióticos; y que las batallas habían funcionado como un fuego purificador para las nacientes Repúblicas independientes.³⁰³

Esta representación esquemática, permite comprender que lo que había de fondo en el relato era la necesidad de unificar, de generar identidad en torno a factores muy elementales. En primer lugar está la oposición de un “nosotros” homogéneo, que se concreta en figuras heroicas con todas las características para convertirse en líderes, con un

³⁰³ Pedro Pérez Herrero, “Las independencias americanas. Reflexiones historiográficas con motivo del Bicentenario”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 32, 2010, p. 53.

“otros”, maligno y opresor. De ello se deriva la preexistencia un proyecto político liberal, ligado directamente con la ilustración francesa y americana, que se opone a uno conservador y tradicional, que representa al absolutismo español y el gobierno de la Iglesia Católica sobre la vida social, política y económica de la patria. Las guerras por lo tanto implican un rompimiento tajante, que permiten el surgimiento de esa consciencia liberal preexistente.

Esta forma de percibir el proceso dominó la agenda historiográfica del siglo XIX, pero también se perpetuó hasta bien entrado el XX. Los gobiernos emanados de la Revolución hicieron todo lo posible para vincularse simbólicamente con el proceso, destacando no sólo su carácter liberal, del cual eran evidentes herederos, sino la idea de que un solo pueblo era capaz de unirse en torno a figuras especiales con el fin de combatir la desigualdad, la pobreza y la injusticia derivada. En cierto sentido, el relato hizo lo necesario para subsumir ese “pueblo” a la idea de nación liberal, borrando toda complejidad en las estructuras sociales existentes.

Si bien desde mediados del siglo XX, pero especialmente a partir de los años ochenta, el relato comenzó a ser puesto en cuestión por numerosos estudios de nacionales y extranjeros³⁰⁴, es indudable que el discurso se ha mantenido vivo. En este sentido “el arraigo en los espacios no académicos de la versión hegemónica sobre la insurgencia y la independencia forjada a lo largo de casi dos siglos ha dificultado que la interpretaciones recientes sobre el proceso modifiquen aquella”³⁰⁵, aplastando toda visión alterna más allá de lo que se produce al interior del revisionismo académico. Esto ha provocado que institucionalmente, si bien parece que hay que conceder que ha habido algunas modificaciones, se mantenga como principal discurso identitario ligado a una visión de

³⁰⁴ Autores como Natalie Lee Benson, John Tutino, Brian Hamnett, Eric Van Young, David Brading, Alfredo Ávila, Virginia Guedea, Ernesto Lemoine, David Brading, John Lynch, François Xavier-Guerra, Enrique Florescano, Jaime E. Rodríguez o Manuel Chust, entre muchos otros, desde distintos enfoques y con diversos objetivos de investigación, matizaron o contradijeron muchas de las tesis aceptadas por la historiografía nacionalista. La lenta, pero constante, institucionalización de la disciplina histórica permitió un trabajo sistemático de archivo, aplicando teorías y metodologías novedosas, que posibilitó la visibilización de elementos que contradecían las líneas generales del discurso decimonónico en distintos niveles (sociales, culturales, políticos, económicos, regionales, etc.).

³⁰⁵ Jesús Hernández Jaimes, “Los grupos populares y la insurgencia. Una aproximación a la historiografía social”, en Alfredo Ávila y Virginia Guedea (Coords.), *La independencia de México: temas e interpretaciones recientes*, México, UNAM/IIH, 2010, p. 83.

pasado, reiterándose en espacios como el de la educación oficial o el de la difusión mediática.

Sin importar el cambio de ideología en los gobiernos, la perpetuación de una forma de ver la independencia ha sido algo pocas veces cuestionado, especialmente porque permite mantener una idea de continuidad entre la forma de narrar y el modelo político y económico dominante. Ejemplo de ello es que, de los pocos cambios en el discurso nacionalista, está una más estrecha vinculación entre el proceso de independencia y las transformaciones liberales que, a la par, fueron sucediendo en España³⁰⁶.

El sujeto y su agencia

Cualquier historia del tipo descrito, de las cuales casi toda nación tiene la propia, lleva a establecer preguntas que permiten observar la manera en que su conformación narrativa, en distintas plataformas de difusión, contiene permanencias que la vinculan con formas particulares de identidad nacional. En este caso particular me gustaría pensar en una parte de los elementos esenciales del discurso para poder observar su permanencia en la forma de ver el pasado en la televisión nacional, en mi caso, en *Gritos de muerte y libertad*. Uno de ellos, el que particularmente me parece útil para mi caso, es el del sujeto en la trama, el (los) agente (s) histórico (s). Con ello me refiero a las relaciones que existen entre la forma en que se ha narrado la independencia en función de la capacidad y las formas de agencia de los sujetos que, heroicos casi por definición, le dan vida a esa trama. Y es que, en parte, definir el sujeto en el relato histórico es dar forma a una idea sobre la manera en que ciertos entes actúan en el devenir social, mueven otras entidades que componen la vida del ser humano y, por lo tanto, inscriben, a través del tiempo histórico (diría Ricoeur³⁰⁷), los tiempos vividos en el tiempo natural. En este sentido, es posible entender la idea de sujeto como actante, mediado por su propia identidad, que define las formas posibles de los acontecimientos de los cuales la propia labor historiográfica da cuenta, comprendiendo a su vez que su capacidad de agencia es eminentemente construida por el tipo de discurso sobre el pasado en el que se inserta.

³⁰⁶ Luis Fernando Granados, *Op. Cit.*, p. 18

³⁰⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.

En el transcurso de los orígenes de los proyectos de modernidad, en los cuales el relato maestro sobre la independencia se inscribe, quedó más o menos claro la existencia, teórica, de un sujeto individual que, como entidad básica de la acción social, se proclamaba (lo proclamaban, más bien) como el eje y motor del devenir histórico. El propio Ricoeur³⁰⁸ (entre otros) plantea que el nacimiento de esta concepción está en el *cogito* cartesiano. Es la existencia de un ser ontológico (un yo) preexistente a la acción, sobre el cual no cabe ninguna subjetivación, entendiendo su naturaleza dada. Por lo mismo, ese individuo se convierte en la respuesta evidente a la pregunta ¿quién?, en el sentido en que no hay acción sin sujeto individual.

De esta consideración se desprende la centralidad del individuo en el proyecto historiográfico moderno. Desde distintos puntos de vista (políticos, económicos, culturales, etc.), la modernización occidental gira en torno a las condiciones de acción del individuo, más que a su inscripción a un horizonte histórico-social. El individuo se vuelve entonces el motor de las acciones sociales, incluso las colectivas. Para Defez i Martín³⁰⁹ esta centralidad del individuo en el pensamiento moderno no es más que una clave de orientación en la realidad, especialmente útil en las ciencias sociales, que permite poner los ojos de observación en esta entidad actante. Sin embargo se convierte en ideología individualista, esencial y ahistórica, que pone en el sujeto toda la carga del movimiento social. Sin embargo, al estar definido por las propias características, dejaba en el historiador la mera labor de dar cuenta de su transitar por el mundo, esperando que en él se evidenciaran los motivos de la acción.

Ideológicamente, en la modernidad se planteó la existencia de sujetos racionales, capaces de construir y reconocer la propia identidad, de autodeterminarse y, por ende, de existir al margen de dimensiones que los trascienden. El sujeto se volvió entonces en una entidad autónoma que constituye el proceso histórico³¹⁰. Estos elementos permiten pensar en entidades ontológicas preexistentes al acto de evidenciarlas. Defez i Martín pone el ejemplo del nacionalismo esencialista moderno, en el cual se inserta la lógica de la historiografía decimonónica sobre la independencia, que comprendió a la nación (en este caso un sujeto colectivo) como entidad que podía ser definida a través de las mismas

³⁰⁸ Paul Ricoeur, *Op. Cit.*, pp. XI-XL.

³⁰⁹ Antoni Defez i Martín, *Op. Cit.*

³¹⁰ Carlos Pereyra, "El sujeto histórico", *Dialéctica*, año 1, no. 1, 1976, pp. 71-72.

características con las que definimos cualquier objeto. Por lo tanto, se asumía su existencia independientemente del reconocimiento de la misma por parte de quienes la constituyen, la habitan, o de quienes la observan.

A lo largo del siglo XX, la idea de un sujeto preexistente comenzó a ser puesta en cuestión. Un ejemplo de ello es la propuesta de identidades evanescentes³¹¹ con la que Bolívar Echeverría nos plantea la idea de sujetos contruidos. Es decir, la existencia de sujetos incapaces de racionalizar su propia identidad si no es a través de la mirada del otro. Esta propuesta, no muy alejada de la identidad narrativa de Ricoeur, echa por tierra la propuesta moderna de sujetos esenciales, ya que cada uno existe hasta que es nombrado y, por lo tanto, sus características son siempre cambiantes. Esta idea de Echeverría parece estar muy ligada a la conceptualización respecto a la identidad de Ricoeur³¹², según la cual existe una dialéctica interna al personaje, derivada a su vez de la inscripción de éste en una trama como motor de la acción, en la cual se construye narrativamente su identidad. Esa dialéctica interna es la relación entre concordancia (la singularidad de su vida, considerada como la totalidad temporal que lo distingue) y discordancia (rupturas de los acontecimientos imprevisibles en los que va actuando). Así, la identidad del personaje radica en una secuencia temporal (entre unidades y rompimientos) que se significa a través de configuraciones narrativas³¹³.

Para la relación entre estas formas de pensar en la identidad del sujeto de la historia y la manera de concebir la nación, Defez i Martín³¹⁴ sugiere retomar la noción de Benedict Anderson de “comunidades imaginadas” para caracterizar la idea de la nación narrada. Estas comunidades que dan sentido a la nación, a la vez se lo proporcionan a los individuos que las componen. Es así que la identidad nacional, en el acto de narración, es un juego de ida y vuelta entre el individuo y la colectividad con la que comparte creencias, deseos, aspiraciones, etc. Cuando éstas son sobre el pasado, entonces se vuelven memoria colectiva (que en el juego de ida y vuelta se articula con la memoria individual).

³¹¹ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El equilibrista, 1995.

³¹² Paul Ricoeur, *Op cit.*

³¹³ Luis Vergara Anderson, *La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a La memoria, la historia, el olvido*, México, Universidad Iberoamericana/ITESO, 2004.

³¹⁴ *Op. Cit.*

Para Ricoeur, independientemente de desde dónde se observe al sujeto, la identidad es aprehendida cuando el personaje es puesto en trama. Es decir que la identidad del sujeto existe en el tiempo histórico. La narración, entonces, se vuelve esencial para encontrar, identificar y caracterizar al sujeto. Es en ella en la que existe y tiene identidad. Entre dinamismo y narración (que en realidad son dos conceptos permanentemente ligados), el sujeto adquiere carácter como motor (agente) de los acontecimientos históricos. La historiografía, en ese sentido, comprende aquellos discursos en que el sujeto es articulado en una dimensión temporal dada, a través de lo cual configura sus propios tiempos.

La historiografía, en este caso específico las propuestas sobre el proceso de independencia, juega un papel fundamental en el acto de nombrar los elementos que constituyen lo nacional, los elementos con los que (y a partir de los que) se cree en la nación. Es a través de los discursos sobre el pasado que inscribimos lo nacional en un tiempo histórico, otorgándole entonces una identidad activa, situada históricamente. Los medios de comunicación masiva, dice Defez i Martín³¹⁵, son esenciales en el acto de situar la nación en un devenir histórico. Éstos toman el papel de agentes que nombran, en sustitución de las personas individuales. En 1995, Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño lo decían claramente: “los medios de comunicación masiva, al tener como objetivo el dirigirse al hombre común – a las masas -, se han convertido en generadores de la identidad de las sociedades actuales”³¹⁶. Para ellos, el tipo de articulaciones narrativas, propuestas desde un medio comercial, generan un tipo de identidad que promueve valores aristocráticos y autoritarios, mediados por una lógica del príncipe. Sin embargo, es importante tratar de poner matices a esta propuesta, a través del análisis particular de los casos en que este proceso de construcción de identidad en torno al pasado en los medios, sucede.

Mi propuesta es, entonces, utilizar este espacio para relacionar el papel asignado a los sujetos heroicos en la historia sobre la independencia, que caractericé anteriormente, en *Gritos de Muerte y Libertad*, con el tipo de nación que la misma serie propone. Me parece de particular importancia en tanto proporciona una idea sobre si la adscripción de la narración propuesta por la televisora al relato maestro (nacionalista y liberal) sobre la

³¹⁵ *Op. Cit.*

³¹⁶ Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, *Op. Cit.*, p. 222.

independencia, continúa algunas de las funciones específicas que éste ha mantenido en las distintas etapas del México independiente y, por otro lado, permite dar cuenta de las relaciones entre los tipos de actores (y las formas de ejercer agencia en la historia) y las formas en que la televisora concibe la identidad nacional. Lo cual se verá reflejado en posteriores análisis de aspectos específicos en la serie.

Para ello, retomé la totalidad de los capítulos que componen la serie, dividiendo las secuencias en que se hacía notar el tipo de sujetos que tenían capacidad de agencia, de dar un giro a la trama, contra los que no. Desde el primer capítulo se reconoce la existencia de tres tipos de sujetos que bien podríamos clasificar como “nosotros” (criollos y liberales)/“ellos” (españoles y conservadores), con un cierto grado de igualdad en su capacidad de actuar en los procesos históricos, y un “los otros” (los otros-nosotros lo llamaré más adelante), que quedan narrativamente desposeídos de ejercer acciones en el marco de la historia. Adelante explicaré con ejemplos esto.

La identidad narrativa en la Independencia televisada: nosotros, ellos...

Gritos de muerte y libertad dio un giro hacia una especie de “revisionismo historiográfico” cuando decidió comenzar su narración con la crisis política en el Virreinato de la Nueva España, desatada en 1808 con la invasión de Napoleón a la península. Más allá de lo ajustado del relato a una u otra corriente historiográfica, lo trascendente en este caso es que el primer capítulo, “El primer sueño: 1808”, marca el inicio de la puesta en escena de los actores, colectivos e individuales, del proceso representado. Tanto el texto inicial de la colección de DVD para la venta, como el prólogo y el epílogo no dejan lugar a dudas respecto al tipo de representación que la serie plantea. Frases como “los peninsulares terminan violentamente con toda posibilidad de un nuevo gobierno”, “el planteamiento de autonomía implica un cambio en el orden establecido y una amenaza a los privilegios de los españoles” o “la reafirmación del poder de los españoles peninsulares daba por terminado este primer sueño de autonomía. Sin embargo, esta idea habría de ser retomada y redefinida por los criollos una y otra vez, hasta convertirse en el movimiento de independencia”, establecen el tono de confrontación maniquea a la que la historiografía nacionalista ha tenido acostumbrada a la audiencia.

Hasta este momento, el proceso de independencia, precedido por un primer intento de establecer una autonomía del orden político, es una cuestión de élites peninsulares y criollas. La serie comienza por no reconocer la existencia de otro orden de posibles causalidades ya bien trabajadas por la historiografía de la última parte del siglo XX. De la misma forma se puede deducir que la nación planteada en la serie, es una que está básicamente gobernada por los mismos grupos.

El capítulo inicia con un juego de *flashbacks* y *slow motions* entre el Grito de Dolores e imágenes de Francisco Azcárate, desaharrapado en prisión. Con ello vinculan ambos momentos históricos, el del levantamiento de 1810 y la propuesta de autonomía por parte de Azcárate, Primo de Verdad y Melchor de Talamantes ante el Ayuntamiento de la Ciudad de México. El vínculo permite posicionar la narrativa de la oposición entre criollos y españoles al centro de las causas de la guerra de independencia. El capítulo constantemente reitera esta perspectiva. En el momento, introducen a un insurgente anónimo, alrededor de 1810, en la misma celda que Francisco Azcárate, quien le dice "si estás aquí es por que ellos quieren que estés"³¹⁷. Sin ser nombrados, los españoles, "ellos", inmediatamente quedan como los villanos. En este sentido, el relato maniqueo queda en evidencia como un recurso central de la representación melodramática de la que hace gala la serie, en sintonía con la historiografía nacionalista. El caos del Grito de Dolores y la obscuridad de los calabozos están ligados no sólo por la evidente conexión histórica, sino por la obscuridad que domina la escena (Fig. 1), que bien puede representar la condición de los criollos en la Nueva España.



Fig. 1

³¹⁷ "El primero sueño: 1808", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Gritos de Muerte y Libertad*, DVD, México, Televisa/El Mall, 2010, mins.: 0:00-1:08

Con un marcador temporal, la narración regresa a 1808. Acárate, Primo de Verdad y Melchor de Talamantes redactan su propuesta de autonomía³¹⁸, remarcando la idea de la oposición criollos (nosotros)-españoles (ellos). Francisco Primo de Verdad, evidentemente emocionado, aclara a Azcárate: "Esta es una oportunidad. Un gobierno autónomo ¡aquí, en la Nueva España! (golpea la hoja del plan). Te pregunto ¿cuántas veces hemos hablado de esto?, ¿cuántas veces aquí mismo, tu y yo hemos imaginado a un gobierno cuya prioridad sea la representación, la verdadera representación del pueblo. Un gobierno sin maltratos, un gobierno sin injusticias". Melchor de Talamantes tercia: "este gobierno no representa a nadie más que a los españoles, y los españoles acaban de entregarle su país a un francés (cara de burla incomprensiva). El destino de este reino ya no está en manos del Rey". Además de establecer las identidades, la escena liga el proyecto de autonomía a las posibilidades de independencia algo, hasta el momento, no contemplado cabalmente: "quiero que imagines que si aceptan nuestra propuesta, que si logramos formar un gobierno, ¡señores!, el siguiente paso puede ser algo mucho, mucho más grande".

Por su parte, en escenas posteriores, Miguel Bataller y Gabriel de Yermo, se posicionarán como el total opuesto, la individualización de lo que lo español significa en el contexto de la miniserie, la maldad, el rigor, el abuso, el amaneramiento y el afrancesamiento al que los criollos harán referencia constante en diversos capítulos. Sus planes en este capítulo están enfocados en aprovechar el momento de crisis política para derrocar al Virrey Iturrigaray. Planos medios centrados en sus conversaciones secretas, exaltación de las riquezas visualmente, pero sobretudo actitudes de desdén, de malicia, de inquina, marcadas por sonidos premonitorios de campanas, harán ver a lo español como la antítesis del proyecto político criollo (Fig. 2).



Fig. 2

³¹⁸ *Ibíd*, mins.: 3:17-6:05

El ejemplo máximo de esta oposición criollo-español está en una larga secuencia³¹⁹ que pone en escena, precisamente, la propuesta de autonomía por parte de los criollos ante el Virrey y el Ayuntamiento (en el cual están Bataller y Yermo) (Fig. 3). La escena abre con un plano general en picado de la sala de sesiones, con la silla del Virrey al centro (vacía aún) y todos los representantes del gobierno civil y eclesiástico al redor. Anuncian la entrada del Virrey y todos se paran. El plano se enfoca en el suelo y a contraluz se ve entrar al Virrey con parsimonia. Toca su bastón contra el piso y todos se inclinan hasta que él sube a su silla y le ponen una almohada para los pies, se muestra indiferente. Primo de Verdad, Azcárate y Melchor de Talamante ingresan con cabeza baja, se inclinan ante el Virrey y bajan a un escritorio, preparando sus papeles. Francisco Primo de Verdad: "Sus mercedes, Su Excelencia. Como representantes del Ayuntamiento de la capital, estamos aquí para presentarles una posible salida a la situación que nos tiene a todos tan preocupados. No reconocemos a ningún monarca que no sea de linaje de Borbón. ¿Por qué? porque España ya es de Napoleón, señores. Y ahora nosotros tenemos que defender a la Nueva España de los invasores, y no entregarla a potencia alguna. Por ello, creemos firmemente que es necesario formar un gobierno provisional [en ese momento se levanta el murmullo. Bataller y Yermo se quejan con desprecio], y repito, provisional para defender este reino, caballeros [el barullo se hace mayor]. La ciudad, representada aquí por su Ayuntamiento, no reconoce a ninguna autoridad que no haya sido designada por Su Majestad el Rey".



Fig. 3

Mientras presentan su plan, Bataller y Yermo los observan con desprecio (primer plano) (Fig. 4). Azcárate, tras la irrupción del Arzobispo, se acerca y con autoridad comienza "La autoridad deviene al Rey de Dios, mas no de modo inmediato, sino a través

³¹⁹ *Ibíd*, mins.: 8:53-13:39

del pueblo [los españoles comienzan a burlarse de él, la cámara hace un acercamiento a las risas de Bataller y Yermo]. La falta de Monarca significa que la soberanía debe de volver al pueblo". Bataller interrumpe y burlonamente grita (con manoteo): "¡El pueblo! [se acerca a los criollos, y continúa con tono burlón], los señores del Ayuntamiento no hablan claramente. Me puede usted explicar, señor Azcárate, ¿qué quiere decir con 'el pueblo'? Es que no entiendo ¿quién? ¿quiénes son el pueblo? Ustedes pretenden que entreguemos el poder pero no nos explican a quién, ¿quiénes vana a ser los integrantes del nuevo gobierno? ¿ustedes? [señala a los criollos presentes] ¿estamos hablando de un gobierno autónomo? ¿o de un gobierno sin españoles? ¿me lo puede explicar señor Azcárate?" (se escuchan gritos de "apóstatas" "traidores"). Bataller y el Arzobispo se juntan a secretar mirando a los criollos con cara de odio, y continúa el primero: "¿cómo se atreven? 'el poder debe volver al pueblo'". Tras la irrupción, Azcárate y Primo de Verdad se sienten derrotados, bajan las miradas, decepcionados por los gritos, se miran desconcertados, sube de tono una música que presagia algo mayor, y la toma vuelve al plano inicial que abarca toda la sala. Se ve salir a los españoles, mientras los criollos miran atónitos y decepcionados.



Fig. 4

Posterior a esta escena, se suceden secuencias de distintas situaciones en que los españoles demuestran su temor y preocupación ante la propuesta. Bataller y Yermo comenzarán a planear el golpe de estado que destituirá al Virrey, a la vez que permitirá encarcelar a los criollos traidores. Entre estas secuencias, hay una³²⁰ en la que Primo de Verdad se encuentra preocupado en su estudio personal, entra su hija preguntándole si está en problemas. Primo de Verdad responde, con un gesto de cansancio y preocupación, "no lo sé, lo que ocurre es que rechazaron nuestra propuesta y se molestaron", ella: "pero usted dijo que era lo mejor, que le convenía a todos", él: "eso pensé, pero evidentemente ellos no

³²⁰ *Ibíd*, mins.: 17:17-19:18

lo vieron así", ella: "pero ¿por qué no lo vieron así?", él: "ya te lo digo, [con gesto de molestia] por que no quieren sacrificar sus privilegios. Los Españoles tienen todo el poder y no están dispuestos a compartirlo con nadie, mucho menos con nosotros ¿Por qué? Porque nosotros somos criollos, porque nosotros no nacimos en España. Y entonces para ellos, esto quiere decir que no tenemos derecho a tomar decisiones [se va molestando con cada palabra y comienza a enfatizar con gestos], que no tenemos derecho a decidir sobre nuestro futuro, sobre lo que nos ocurre. Los grandes cargos dentro del gobierno siempre serán de los españoles [se molesta y tira al suelo con furia una hoja], ¡siempre!". Esta escena enfatiza no sólo la situación del nosotros-criollos, sino que va perfilando la idea de que ese nosotros corresponde también a un concepto de nación anclada en la comunidad de nacidos en la Nueva España, sobre la cual los españoles no permiten que el nosotros-criollos ni, como veré más adelante, el otros-nosotros decidan, gobiernen. El nosotros-criollo, dado el lenguaje manifestado en la escena está ligado a una idea de "pueblo", uno que preexiste a la autoridad del Rey. En este sentido, la serie vincula al "pueblo" con una grupo específico de habitantes de la futura nación, la élite criolla.

Las secuencias seguirán con la planeación del golpe por parte de Bataller y Yermo, y el apresamiento de los tres criollos autonomistas. Todo se desarrolla rápidamente hasta que en los minutos finales, con el *soundtrack* de la serie de fondo, se abre una toma borrosa en primer plano³²¹ de Azcárate hablando con el otro preso en 1810 (con el que empieza el capítulo). El anónimo está atrás de Azcárate diciendo: "El cura Hidalgo y el Capitán Allende han tomado Guanajuato. Sólo es cuestión de tiempo, van a tomar la Capital". Azcárate ríe burlonamente. El preso contesta: "Estoy diciendo la verdad señor, van a tomar la Capital". A lo que Azcárate responde: "La verdad, la verdad es que mientras haya españoles, no habrá libertad y un cura loco no va a cambiar eso", manteniendo el plano, comienza el texto final. Una plano lento de Francisco Azcárate sufriendo hace una transición a una antorcha prendida entre barrotes, la libertad encarcelada.

Esta serie de secuencias no dejan lugar a dudas. En la historia por narrarse, en los restantes doce capítulos, los actores principales, los que serán nombrados, serán criollos, a través del perfil de los héroes, y españoles, quienes en todo momento serán los villanos de la historia. Bataller seguirá siendo la representación, casi exclusiva, de lo que es referido

³²¹ *Ibíd*, a partir del minuto 23:41.

como español en la serie, su maldad, construida no sólo a través del diálogo, sino por medio de gestos y acompañamientos audiovisuales, es el ejemplo máximo de lo indeseable en términos de una identidad posible para la nación.

Los cinco capítulos dedicados a la insurgencia hidalguista (“Las conspiraciones de Josefa”, “El estallido: 1810”, “La sangre que divide”, “Entre el miedo y la victoria” y “Décimas para Ortega”), no harán sino llevar esta división entre buenos y malos a su máxima expresión de violencia. Si en términos de enunciación de los sujetos no son especialmente relevantes, sí lo son en función del grado de violencia con la que se exagera la polarización de las identidades en pugna. Sólo me limitaré a establecer algunos ejemplos seleccionados.

En “Las conspiraciones de Josefa” se plantea desde el inicio la continuidad histórica entre 1808 y 1810. El prólogo aclara la ausencia de años intermedios de la siguiente manera: “Lo que en 1808 fue un planteamiento abierto de autonomía, en 1810 es ya una idea sediciosa de grupos criollos reunidos en la clandestinidad”. En este sentido se da un vínculo ideológico entre la propuesta de autonomía y el malestar de un grupo específico. Entre los minutos 1:44 y 3:35, una larga secuencia representa una reunión de en casa de Josefa con Allende, Abasolo y otros futuros insurgentes. Durante las conversaciones, surgen bastantes referencias a la hipótesis del enfrentamiento entre la élites criollas y españoles, específicamente cuando la propia anfitriona comenta “Se hará lo que sea necesario, y justo. Los que nacimos en esta tierra valemos tanto como los europeos. Si a alguien le corresponde el derecho de gobernar a la nueva nación es a nosotros, los criollos”. Lo interesante no es sólo la contraposición de identidades, sino que comienza a enunciarse la existencia de una nación (nueva) que pertenece al nosotros-criollo, una nación en la que “los criollos hemos aprendido bastante bien [a perder], ¿eh? Nunca dejaremos de ser curas de pueblo, y tampoco regiremos este país con nuestra propia gente”³²². Es decir, una nación en la que el nosotros ha quedado excluido, a pesar de ser la esencia de su existencia.

Esta perspectiva queda confirmada en las secuencias dedicadas específicamente al Grito de Dolores³²³, en donde, entre las distintas frases que utiliza Hidalgo, repite “sepan que [este movimiento] no tiene más objeto que quitar del mando a los europeos”. Si bien,

³²² “El estallido: 1810”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, min.: 6:01

³²³ *Ibíd*, mins.: 21:20-22:55 y 23:15 en adelante

más adelante plantearé el papel que las masas, audiencias de este discurso, tienen en la representación de la miniserie, queda claro desde estos ejemplos que esta es la nación de los criollos, su existencia previa sólo está entorpecida por el gobierno de ellos, los europeos.

Criollos y europeos serán los únicos sujetos de la acción. En “La sangre que divide” Riaño, preocupado por la cercanía de las tropas de Hidalgo en Guanajuato dirá: “tenemos que proteger a la gente de esta ciudad. Quiero a todos, criollos y europeos, adentro de la Alhóndiga... no arriesgaré al pueblo, a la gente”³²⁴. En esta escena la idea de pueblo queda asumida como la existencia de estas dos categorías (criollo/español), si bien también, en otras ocasiones nombran “pueblo” al conjunto de etnias y castas de la Nueva España, es clara la reiteración de la idea de que el pueblo y la nación corresponden a los blancos. Cuando Lucas Alamán, personaje central de este episodio, diga “la gente tiene miedo” se referirá exclusivamente a criollos y españoles de Guanajuato. Así queda clara la idea de dos grupos “la gente” que se refugia en la Alhóndiga y las masas, que provocan el caos afuera de ella. La madre de Alamán es clara con el miedo que provocan esas turbas: “Se van a meter Lucas, ¿qué vamos a hacer?”³²⁵.

Sin embargo, hacia el final del capítulo³²⁶ se comienza a producir un cambio que se entiende en relación al papel que el propio Lucas Alamán jugará en la nación ya independiente, el de conservador. Lucas y su madre salen a buscar a Hidalgo para decirle que sus huestes están cometiendo tropelías en la ciudad de Guanajuato. Cuando Hidalgo le dice que en las causas justas también hay gente que se aprovecha de los inocentes, Alamán cuestiona si su movimiento es una causa justa, Hidalgo responde que su movimiento es “la independencia de los americanos, tú independencia (apuntado a Alamán)”. Hidalgo se posiciona como un héroe que lucha por la causa del empresario, pero él no considera que ello sea necesario: “¿independencia de la nación que civilizó a este continente?”. Con estas posturas encontradas, se comienza a romper la idea del nosotros-criollos/ustedes-españoles, para dar las primeras señales de otro enfrentamiento, esta vez político, pero que incluye a los mismos agentes: el nosotros-liberales contra el ustedes-conservadores.

Resulta importante hacer esta aclaración respecto al punto de quiebre en la representación de *Gritos de muerte y libertad*, debido a que, a partir de ello, los capítulos

³²⁴ “La sangre que divide”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 0:00-1:54

³²⁵ *Ibíd*, secuencias varias entre los minutos 7:20 y 12:44

³²⁶ *Ibíd*, mins.: 17:27-19:03

que siguen, que narran la lucha de Morelos, la jura de la constitución de Cádiz, las guerrillas de Guerrero, etcétera, paulatinamente irán cambiando la oposición étnica y cultural, por una esencialmente política. Este vuelco es el que, precisamente, permitió a los liberales decimonónicos, hacer de las guerras de independencia a la vez una ruptura con el orden colonial anterior (lo que les permitirá distinguirse de los conservadores), que una forma de continuidad entre un mito fundacional de la nación y su paulatina consolidación como ideología hegemónica en el poder.

De ahí que la narración anclada en los héroes nacionales tenga tanta importancia, por que permite establecer una especie de jerarquía liberal en función de los servicios prestados a la consolidación de la nación, de la cual se desprenderá el desprecio que, por muchos años, se mantuvo frente a la historiografía conservadora, entre la que Alamán es ejemplo paradigmático. La preocupación de la madre de Alamán permitirá establecer en la serie la genealogía contraria, la de los conservadores, anclados a la representación de los español. Ella manifiesta la desazón con la frase “¿quitar el mando a los europeos, y dárselo a quién?”, justo la misma pregunta que se hacía Miguel Bataller ante la propuesta de Primo de Verdad, Azcárate y Melchor de Talamantes.

A partir de “El triunfo del temple” (el sitio de Cuautla) y “El fin de las campañas” (el juicio de Morelos) y “Retrato de una Leona” (la participación en la lucha de Leona Vicario), la contraposición criollo/español paulatinamente deja de ser explícitamente mencionada. El adjetivo de patriota comienza a tomar más fuerza, en sustitución del de criollo, marcando el paso arriba mencionado. Esto traerá una discreta inclusión de las masas populares en el discurso del nosotros, sin embargo nunca llegará a concretarse en su totalidad. Por ejemplo, en “El fin de las campañas”, cuando están enjuiciando a Morelos, el inquisidor le pregunta si se había sumado a la insurrección sabiendo que quienes lo hicieran serían excomulgados, el dice que sí, que le debía obediencia a Dios, no al Imperio Francés. El inquisidor le hace saber que con esa actitud negaba sus votos de obediencia, Morelos dice que se sintió más obligado a seguir la causa de la independencia que a acatar la autoridad de la Iglesia (otra vez la evidente referencia a la representación maniquea liberal/conservador). El inquisidor le pregunta que cuándo llegó a esa conclusión. Entonces Morelos ve a la distancia y entra una digresión³²⁷, un *flashback* (Fig. 5), al momento en que

³²⁷ “El fin de las campañas”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 07:16-8:29

Hidalgo le pide que se una al movimiento. A pesar de las reticencias de Morelos, Hidalgo le pide que se una, él le responde que no es militar, entonces Hidalgo continúa: "ellos tampoco (están en un juego de planos medios e Hidalgo señala fuera de cuadro hacia donde se ve tropa cuidando el lugar. No se ven generales criollos, pero tampoco se distinguen masas). Ninguno de ellos sabe de batallas, ni de ejército. Pero, aquí estamos, ellos, usted y yo. Así que regrese a sus territorios, y levante un ejército cuanto antes". Con la mención del "ellos, usted y yo", Hidalgo vincula al resto de la gente con su propia identidad y la de Morelos, "el pueblo" que comprende la nueva nación comenzará a ser parte de la misma identidad que los héroes, los criollos, los liberales.



Fig. 5

El paso del nosotros-criollo al nosotros-liberal tiene su punto de inflexión justo con la promulgación de la Constitución de Cádiz y su jura por parte del Virrey Juan Ruiz de Apodaca. Como la historiografía nacionalista, tanto como la revisionista, ha mostrado, fue justo en ese momento en el que la idea de independencia tomó su mayor fuerza, precisamente por que fue el momento en que la identidad de los anteriores españoles coincidió con la que después se entendería como identidad conservadora, aquella contra la que Benito Juárez, medio siglo después, impondría la razón liberal. El capítulo "La última conjura", comenzará haciendo hincapié de esta transición en su prólogo: "En España, los liberales logran imponer una constitución que limita el poder real y los privilegios del clero. En la Nueva España, un pequeño grupo de españoles se opone a la nueva constitución, según algunos historiadores, ese grupo incluso conspira para evitar que el virrey Apodaca jure la constitución." La contraposición entre liberales (españoles en este caso) y españoles (o, por lo menos, un grupo de ellos), es evidente, sin embargo, lo llamativo en el caso es que de entre todos los cambios probables con el advenimiento de la Constitución de Cádiz, se escogieran la limitación del poder real y de los privilegios del clero. Por lo menos, en el

caso del segundo, mismo argumento contra el que los conservadores lucharán a lo largo del siglo XIX y XX.

Los sujetos de la acción se terminan de transformar en esta fase hacia un enfrentamiento entre liberales y conservadores. El texto introductorio del capítulo, presente sólo en el DVD, deja claro el camino entre el repudio a la Constitución y la posibilidad de la entrada a la historiografía de un militar, que terminará por volverse el villano favorito de la historiografía liberal: “Desde España se le impone al Virrey la Constitución de Cádiz. En la Nueva España tanto la élite peninsular como los militares están en contra de este documento por demás liberal. La renuncia del General Armijo abre una ventana de oportunidad para que la élite peninsular, encabezada por Miguel Bataller, convenza al Virrey Apodaca de poner al mando a un militar probado, Agustín de Iturbide.” La entrada de Iturbide en la narración permite materializar la transición entre sujetos (de españoles a conservadores), difuminando, a partir de ahí, la presencia de lo español. Este es el último capítulo en el que aparece Miguel de Bataller, que si bien participó todavía en el juicio de Morelos (todavía como un despiadado español), y lo hará activamente en la oposición a la Constitución, y en la elección de Iturbide como sustituto de Armijo, su trascendencia será menor frente a la figura del futuro Emperador.

Este capítulo es básicamente para dar voz a los argumentos conservadores, como una caracterización previa al propio desarrollo de la representación historiográfica del siglo XIX. La preocupación del Virrey por el evidente liberalismo del documento³²⁸, al cual hacen alusión por la representación visual del mismo (Fig. 6), se complementa por el enojo que Bataller y sus compañeros van a hacer evidente. Una plática entre el Inquisidor de la Nueva España, Tirado, y el propio Oidor es el ejemplo perfecto³²⁹. El inquisidor dice al Oidor "Ese documento es un insulto. Quieren acabar con la Inquisición. Me dejarán sin casa, tendré que dejar libre a los presos...", Bataller, que conversa con él en una rica sala con vinos, le interrumpe, "El Virrey todavía no jura la Constitución, tenemos tiempo". El inquisidor: pregunta, "¿qué está pasando en España, Bataller? ¿Qué es esto? Nosotros hemos protegido a la Iglesia y a la Corona y ¿así nos quieren pagar? Nosotros hemos creado este reino". Esta última frase parece enojar a Bataller, quien termina "España está

³²⁸ “La última conjura”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 04:45-4:56

³²⁹ *Ibíd*, mins.: 04:56-6:33

perdida. Han ganado los liberales Tirado. No podemos permitir que pase eso aquí (toma la copia de la Constitución). El Virrey no puede jurar esta Constitución (se escuchan campanas de fondo). Habla de la supresión de la pena de azote (la toma, y mirando al inquisidor, rompe la hoja), la abolición del fuero eclesiástico (rompe de nuevo), la supresión de las órdenes religiosas, ¡Por Dios! Esta Constitución, no significa nada aquí. Esto no es España, aquí necesitamos un orden, y la Iglesia nos provee ese orden.” Justamente este argumento conservador seguirá siendo utilizado durante el siglo, hasta que Benito Juárez acaba por poner en práctica, entre muchos otros, esos mismos lineamientos. La historia de la independencia, en *Gritos de muerte y libertad* como en buena parte de la historiografía nacionalista, es la historia del liberalismo mexicano, por lo tanto, los agentes de esta historia son los propios liberales. La cuestión de etnia y cultura que representaba la primer oposición criollo-español termina por trastocarse en estas secuencias. Lo anterior permitirá, posteriormente, que personajes no específicamente criollos, como el mestizo Vicente Guerrero, tomen un papel activo en la historia, ya como liberales patriotas. Término en el que, obviamente, caben más grupos.



Fig. 6

La conversación entre Bataller y Tirado continúa en una especie de burdel³³⁰. El oidor señala a los parroquianos y dice al inquisidor: "Vea usted, observe detenidamente, vea lo que tenemos ¿Usted cree que esos hombres estarían dispuestos a perder su posición? ¿sus privilegios? Nosotros somos la Nueva España, y eso no va a cambiar. Virreyes vienen, virreyes van, pero nosotros estaremos aquí para siempre. Hablaremos con los gobernantes, con los sacerdotes. Juntos seremos más fuertes ¿Van a poder más esta Constitución, estas leyes inventadas que nosotros? Nosotros somos los que tomamos las decisiones". El "nosotros somos la Nueva España", en un contexto narrativo en el que los liberales/criollos

³³⁰ *Ibíd*, mins.: 06:34-8:27

comienzan a anunciarse como patriotas y a enunciar la existencia de una nueva nación, es significativo por que establece el límite de la identidad de ambos, unos que ven hacia atrás, otros hacia el futuro. La gesta de independencia se vuelve momento fundador de identidad y, por lo mismo, un horizonte de expectativas futuras.

La idea se ratifica escenas después, cuando Bataller y Monteagudo arengan a otro grupo de españoles en La Profesa, preocupados por la renuncia del Coronel Armijo³³¹ (Fig. 7). Bataller contesta a su preocupación "¡Señores!, ¡señores!, ¡señorees! Ya no podemos contar con España. La Constitución de Cádiz representa un peligro inminente para nuestro reino", a lo que Monteagudo segunda, "La Nueva España es nuestra. Si quieren jurar constituciones en Madrid, que lo hagan. Aquí no lo aceptaremos". Al final, Bataller plantea la idea completa "Pronto llegará el turno de jurar de nuestro Virrey Apodaca. Si lo permitimos, será la ruina para nuestro reino. No señores, no podemos permitirlo. Les recuerdo que hay grupos de insurrectos en varias zonas de nuestro territorio todavía ¿vamos a mostrarnos débiles ante ellos en este momento, firmando una constitución como esta? [...] ¡Por supuesto que no, señores! Llegó el momento de defender a nuestra familia, a nuestro reino y a nuestra Santa Iglesia. Señores, se acercan tiempos difíciles. Sé que hay gente cerca, que está de acuerdo con esta constitución. Sí, se encuentran entre nosotros. Los liberales, no solamente son los insurrectos, podrían ser sus vecinos, sus familiares, sus amigos. Ellos quieren acabar con todo lo que hemos construido con tanto trabajo, ¡Encuéntrelos! ¡Denúncienlos! Tenemos que saber quiénes son, tenemos que acabar con ellos". Ante la renuncia de Armijo el sentimiento de derrota entre los españoles aumenta, Monteagudo los tranquiliza: "¡Señores!, ¡Señores! ¡por favor! No hemos perdido nada. Lo único que debemos hacer es buscar a alguien, alguien que pueda acabar con la violencia y remplazar al Coronel Armijo. Uno de los nuestros".

³³¹ *Ibíd*, mins.: 10:15-12:30



Fig. 7

La inminente llegada de Iturbide como opción de los conjurados, liga entonces a los españoles con los conservadores. Esta postura se volverá más evidente cuando Bataller proponga al inquisidor que apoyen una separación absoluta de España, con el fin de conservar los privilegios. La propuesta les saldrá mal, toda vez que la serie se enfocará en la traición de Iturbide para con los españoles. Desde el final de este capítulo su maldad como personaje se evidenciará en la ambición de poder. Después de ser propuesto como cabeza de la expedición contra Guerrero, en una escena íntima con su esposa le pregunta "¿Estás lista para ser la esposa de un héroe? Prepárate Ana, todo va a empezar a cambiar" (Fig. 8), ella sonríe, excitada en secreto.



Fig. 8

Por el contrario, la consolidación del nosotros-liberal, se da en la representación de las últimas figuras insurgentes: Vicente Guerrero, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo, Aunque estos dos últimos serán personajes casi marginales y circunstanciales en la narrativa de la serie. En el título mismo del capítulo once, "La Patria es primero", donde se presentará el famoso abrazo de Acatempan, entre Guerrero e Iturbide, se pone el acento en la manera en que el concepto de nación promovido por *Gritos de Muerte y Libertad* es incluyente, no sólo al interior del bando liberal sino, justamente, ante los conservadores, representados por el futuro Emperador. Del lado de los liberales, Guerrero es presentado

como la continuación de Morelos y, por lo tanto, de Hidalgo. Desde las primeras escenas, una serie de *flashbacks* permiten ver a ambos, justo en el momento en que Morelos le dice a Guerrero "la lucha tiene que seguir, esté yo o no". Sin embargo, su cercanía física y cultural con las castas le permite establecer un puente entre el nosotros-criollo-liberal y el pueblo, que hasta el momento sólo parece haber sido enunciado tangencialmente. Es el propio Iturbide el que lo hace notar cuando habla con su esposa³³², inquieto, sobre las posibilidades de tomar el poder con ayuda del insurgente: "Unos días, sólo unos días más. No pueden seguir luchando por toda la eternidad. Guerrero es un hombre como cualquier otro, nada más. Claro, la gente siempre lo sigue, es el héroe del pueblo, el gran heredero de José María Morelos."

Su misma cercanía con ese pueblo sólo nombrado lo hace también un personaje terco, incapaz de negociar, de consensuar. Quizá en una representación cargada con un guiño hacia la oposición política y su posible radicalización en el presente, Guerrero, como lo plantearé en el capítulo respectivo, es un personaje que debe ceder en sus pretensiones para poder negociar con el poder. Tiene que entrar su propio padre a la selva³³³, donde se refugia con sus Pintos, para tratar de convencerlo, a lo que Vicente se niega. Su padre, un afromexicano en toda la regla, le dice que no pueden pasarse escondidos el resto de sus días, a lo que Guerrero responde "Nosotros no escogimos este camino". El padre sugiere que acepte el insulto, le dice: "La gente está cansada de la lucha, Vicente. Sólo nos ha traído muerte y más muerte. El pueblo ya no quiere más guerra, ya no hay insurrección, ¡entiéndelo, m'hijo!". Se comienza a delinear la idea de una alianza, sin embargo, para ello "el pueblo" tiene que ceder. El insurgente se niega por que "la patria es primero". Curiosamente es Iturbide, el conservador, el que tiene que enunciar la forma de nacimiento de la nación, a través del consenso.

A pesar de la reiteración de la idea de consenso en la construcción de la nación, es curioso que en *Gritos de Muerte y Libertad* se haya evitado hablar de los meses del Primer Imperio. En lugar de ello se prefirió utilizar un capítulo entero para representar la vuelta a la vida de Guadalupe Victoria, después de haber sido encontrado en la selva por habitantes de un pueblo veracruzano, que, en términos narrativos, no aporta nada a la trama, salvo su

³³² "La patria es primero", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 4:54-6:13

³³³ *Ibíd.*, mins.: 7:12-8:25

súbita existencia en el plano político. No es sino hasta los momentos finales del último capítulo, “El nacimiento de una República”, que Guadalupe Victoria tiene una aparición significativa, la de convertirse en el primer presidente de la naciente nación. En este episodio Iturbide regresa del exilio y es inmediatamente aprehendido. Ante la necesidad de fusilarlo, por orden del Congreso, él responde “esta también es mi Patria”³³⁴, como planteando a la audiencia que, a pesar de su traición, ésta también es su historia. Y lo es, en el sentido en que la serie se esfuerza en revisar la historia nacional por medio de la inclusión en el relato de la oposición conservadora, como ya lo he venido haciendo notar.

Tras el fusilamiento de Iturbide al llegar a Padilla, viene la clausura de la serie con el remate de la idea del nacimiento de una patria liberal³³⁵. Acompañando el epílogo del capítulo se abre un plano a través de dos espejos reflejados, se puede ver la bandera y en el reflejo a Guadalupe Victoria en uniforme de gala. Éste se acerca al primer espejo (por el juego de visual se ve frente, perfil y espalda), se arregla el traje (el *soundtrack* de la serie lo acompaña). Se mira, pecho al frente, cabeza en alto. La toma viaja para verlo de frente, él se voltea y, por el espejo es posible ver una escultura del águila y la serpiente liberal en oro, a un lado del espejo la bandera y, conforme el *traveling* avanza se revela, a un lado de la escultura, un cuadro de la Virgen de Guadalupe. Victoria queda enmarcado por ambos símbolos (Fig. 9). Al salir de escena quedan los dos símbolos en un mismo cuadro. Con ello queda perfectamente ligado el primer alzamiento de Hidalgo, bajo el signo guadalupano, y el ícono de la nación liberal. La historia de la independencia se vuelve una, la identidad nacional se amalgama bajo una narrativa en la que la agencia corresponde a quienes primero serán criollos y luego republicanos y liberales.

³³⁴ “El nacimiento de la República”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 7:56-8:24

³³⁵ *Ibíd.*, mins.: 21:00 en adelante.



Fig. 9

Sin embargo, en términos de la identidad de los sujetos narrativos hay un elemento apenas bosquejado, el objeto de las acciones del agente criollo-liberal, es el pueblo raso, las castas, los campesinos, la masa. Todos ellos, hasta ahora, reconocidos al paso. Para ello dedicaré el siguiente apartado a revisar la manera en que están insertos en la narrativa.

...¿y los otros nosotros?

De entre los muchos temas que desde el revisionismo histórico se han trabajado respecto al proceso de la guerra de independencia, el asunto de la participación popular ha cobrado especialmente importancia. Esto tiene que ver con que, como he mostrado hasta aquí, lo común en el discurso nacionalista fue la evidente desaparición de esos “otros nosotros”, los que participaron sin forzosamente ser héroes, los que lucharon a un lado de los próceres, las masas hidalguistas, las tropas de Vicente Guerrero. Habían estado ausentes por la sencilla razón de que su incorporación fue especialmente problemática, debido a su cantidad y, especialmente, su variedad.

Sin embargo, hay otra razón de peso para su ausencia: sumir la cantidad y variedad de habitantes de la Nueva España en la misma categoría que los criollos, quienes en ese discurso eran las víctimas, permitía anclar en una supuesta homogeneidad las narrativas identitarias patrióticas que tenían su mito fundacional en el mismo proceso histórico. Pensar en el siglo XIX que había distintas identidades, que luchaban por distintas razones, o que simplemente no se unieron a la guerra o lo hicieron con el bando realista, socavaba la idea de una sola nación que emergía de la guerra de independencia, “desde esta perspectiva

las diferencias sociales pero, sobre todo, los proyectos concretos de cada grupo social quedaban ignorados o por lo menos subsumidos en el objetivo mayor: la independencia”³³⁶.

Al parecer, a pesar de que el revisionismo desde los años setenta y bajo investigaciones que tocaban el tema de manera periférica, no se pudo consolidar la idea, más allá de la academia, de que en la guerra participaron no sólo muchas clases sociales o diversos grupos étnicos, sino diferentes intereses que no forzosamente coincidían con los propios del discurso historiográfico hegemónico. Fueron los propios historiadores extranjeros como Hamnett, Tutino o Van Young ³³⁷ los que pusieron el tema en la agenda de investigación. Su búsqueda por los orígenes económicos y sociales de la insurgencia, sobretodo en el campo y las minas, ampliaron el abanico de explicaciones hacia cuestiones agrarias o étnicas, derivadas de decisiones políticas en la Nueva España, que afectaron variables como la autonomía política de pueblos indígenas.

Más allá de los aportes del revisionismo del tardío siglo XX, hay una cuestión esencial sobre la que habría que reflexionar a partir de la historiografía nacionalista liberal. Esto tiene que ver con la manera en que fuera posible incorporar a esas masas populares en la narrativa. La mayoría de quienes desde los inicios de la guerra comenzaron a relatarla, veía con horror la violencia desatada por los seguidores de las élites. Y así lo siguieron manifestando buena parte de los historiadores decimonónicos³³⁸. De ello se desprende la imposibilidad de integrar a las masas a la trama, hacerlo hubiera supuesto poner en cuestión la fundación propia de una nación que se veía liberal y republicana. Asumir el caos como parte del nosotros hubiera sido un disparo al pie.

Es por esta razón, que para revisar la forma en que *Gritos de Muerte y Libertad* integró a estas masas, he pensado en lo adecuado del término “los otros nosotros”. En la actualidad, en un México gobernado por el discurso de lo democrático, lo diverso, lo incluyente, su ausencia hubiera sido impensable, sin embargo, su integración como parte de

³³⁶ Jesús Hernández Jaimes, *Op. Cit.* p. 68.

³³⁷ Por ejemplo: John Tutino, *De la Insurrección a la revolución en México: Las bases sociales de la violencia agraria, 1750-1940*, México, Ediciones Era, 1990; Brian Hamnett, *Raíces de la insurgencia en México. Historia regional, 1750-1824*, México, FCE, 1990 o Eric Van Young, *La crisis del orden colonial: Estructura agraria y rebeliones populares en la Nueva España, 1750-1821*, México, Alianza Editorial, 1992.

³³⁸ Jean Meyer, “Participación popular en el levantamiento de 1810 en la Nueva España”, en Pilar Cagiao Vila y José María Portillo Valdés, *Entre imperio y naciones. Iberoamérica y el Caribe en torno a 1810*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 295-316.

la actual nación, no ha sido completa. El propio Hernández Jaimes propone que el hecho de cuestionar la narrativa hegemónica del XIX y XX hubiera significado cuestionar las bases ideológicas e históricas mismas de la nación, por lo mismo, “el arraigo en los espacios no académicos de la versión hegemónica sobre la insurgencia y la independencia forjada a lo largo de casi dos siglos ha dificultado que la interpretaciones recientes sobre el proceso modifiquen aquella [...] historiografía dominante que se sigue impulsando desde el sistema educativo básico y los poderosos medios masivos de comunicación, la televisión en especial”³³⁹, las transformaciones interpretativas del revisionismo, serían entonces muy difíciles de asimilar para muchos mexicanos.

En algo tiene razón Hernández Jaimes, la televisión se encargó de reiterar un discurso nacionalista, en el cual la gente “de abajo” no tenía cabida. La narrativa de los héroes no podía mancharse con representaciones en torno al caos de sus seguidores. *Gritos de Muerte y Libertad* continuó esa tradición. A contrapelo de lo que sucedía en el ambiente celebratorio del Bicentenario, en donde el discurso de la democracia (de “lo democrático”, sería más certero) ampliaba el abanico de voces y representaciones en torno a la Independencia, la televisora se mantuvo apegada, en muchos sentidos, a la forma de desproveer narrativamente de agencia al sector mayoritario de la población novohispana.

A falta de muchos ejemplos, precisamente por el silencio en torno al tema, me centraré en cuatro capítulos, “El estallido: 1810”, “La sangre que divide”, “Entre el miedo y la victoria” y “El fin de la clandestinidad”, para ejemplificar la manera en que esos “otros nosotros” fueron representados en función de dos ideas centrales: las masas como carne de cañón y, relacionada con ella, las masas como portadoras del caos. Con ambas ideas al centro, se podría concluir que esas masas fueron, narrativamente, desprovistas de agencia, la cuál sólo era otorgada a españoles y criollos. A continuación ejemplifico el argumento.

Las masas como carne de cañón

No resulta sorprendente pensar que si la agencia en la narrativa sobre la independencia es otorgada a sólo un par de grupos, los héroes nacionales y los “villanos” españoles, sus decisiones deben ser asumidas por otros, con el fin de cumplir con lo que marca el destino, el nacimiento de una nación liberal. En esta serie, existen muchos espacios de silencio en

³³⁹ *Op. Cit.* p. 83.

torno a quienes ejecutan las órdenes, a los objetos de la acción. En los primeros capítulos, aparecen algunos casos de estos sujetos, indígenas, mestizos, esclavos, etcétera, sin embargo sólo son sirvientes. Es llamativa la tendencia a la folclorización de estas otras clases, a través del uso de vestimenta y de escenarios en donde impera una cierta reminiscencia de “lo mexicano”, tal como lo conocemos tras años de educación nacionalista y de folclorismo turístico.

No es sino hasta el tercer capítulo, “El estallido: 1810” en que estos otros sujetos se convierten en masas pasivas, que sólo esperan las órdenes de los sujetos de la acción para ejecutarlas. Se convierten pues en carne de cañón, a través de las decisiones, tanto de héroes como de villanos. Una vez descubierta la insurgencia en Querétaro, Hidalgo, Allende, Abasolo, el Alcalde Pérez y Mariano debaten sobre el camino a tomar³⁴⁰. El cura solicita a su hermano Mariano que vaya por “los curtidores, por los herreros, por los alfareros. Que los traigan, y que vengan con las armas en la mano. Vayan a los ranchos y que traigan peones, jornaleros. Y que a todos digan que quiero hablarles”. Ellos se convertirán en su ejército para “liberar a la Nueva España”, lo cual teme Allende dada su escasa organización y disciplina. Para Hidalgo esto no es problema, ya que “Conseguiremos soldados en cada pueblo de la Nueva España”. La fuerza con la que el cura exige esta obediencia, no deja lugar a dudas de quién manda. Si bien Allende se muestra preocupado por enviar a esa gente “a una muerte segura, como carne de cañón, ante un enemigo que conoce tácticas de guerra”, Hidalgo comprende que a su favor están las consecuencias de la terrible opresión española, “el hambre y la injusticia engendran guerreros, y esos guerreros son los que forman parte de nuestros ejércitos, capitán. Ningún soldado realista maneja los machetes como ellos, ni se enfrentan al frío y al calor en el campo como ellos. No se olvide que no hay guerra que se gane sin sangre”. El discurso de la opresión española, que en la historiografía liberal ha sido justificación suficiente para provocar una guerra, se vuelve el elemento clave para establecer la falta de agencia en esas masas, necesitan entonces de un liderazgo para transformar el hambre y la injusticia en detonadores de rebelión. Con ello extienden las condiciones que afectan a los criollos a todo habitante nacido en la Nueva España, el nosotros se amplía para incluir a esos “otros”.

³⁴⁰ “El estallido: 1808”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 12:44-13:56/14:30-16:25

Pero las masas no se unen fácilmente en torno a un líder, para ello requieren de una figura que permita conjuntar simbólicamente a dos estamentos en una sola lucha, esa figura es la de la Virgen. Hidalgo, después de su confrontación con Allende, besa una imagen religiosa. En la secuencia central del capítulo³⁴¹, un personaje anónimo toca las campanas, la cámara hace un *travelling*, descendiendo la torre del templo de Dolores, y el pueblo, la masa, comienza a bajar por las calles con antorchas y palos en la mano, la idea del caos comienza a asentarse en la representación. Van encabezados por Hidalgo, que grita "¡Viva Fernando VII! ¡Viva la libertad y que muera este mal gobierno afrancesado! ¡Viva nuestra Santísima Virgen de Guadalupe! ¡Adelante!" (Fig 10).



Fig. 10

Una vez reunidos en torno al atrio, Hidalgo sube las escaleras del templo y la cámara se sitúa entre la masa, en un contrapicado que enaltece la imagen del héroe, escoltado por Allende y Abasolo en traje militar. Se intercalan primeros planos de las caras anónimas de la gente con contrapicados de Hidalgo, la cámara termina por situarse atrás de una antorcha, con el cura de fondo (Fig. 11) que arenga "Ustedes han visto este movimiento, sepan que no tiene más objeto que quitar el mando a los europeos. Ustedes, como buenos patriotas, deben defender este pueblo. ¡Muera el mal gobierno! [las masas se enardecen] ¡Que viva la religión! ¡Que viva nuestra Santísima Madre de Guadalupe! ¡Que viva Fernando VII! y ¡Que viva la América!..." El discurso de Hidalgo da en el clavo del tipo de representación propuesta. El sentido de la narrativa incluye un "ustedes" ligado a "nuestra" lucha, un ustedes que, para acceder al calificativo de patriotas y, por lo tanto, ser incluidos en el concepto de nación, deben seguir la guía de un nosotros-criollo, en función de "nuestras" necesidades (quitar el mando a los europeos). El sentido de nación en la serie, anclado en el tipo de historiografía de la que he venido hablando, no es incluyente, sino

³⁴¹ *Ibíd*, mins.: 21:15-22:54/ 23:17 en adelante.

sólo en función de la inclusión de las acciones de la masa en las necesidades del nosotros-criollo.



Fig. 11

Esta misma relación sucede en el capítulo de “La sangre que divide”. En esta ocasión es Alamán, el conservador, que debe proteger a su servidumbre de la marea popular que asola la ciudad de Guanajuato, de la cual hablaré más adelante. Los sirvientes de la casa Alamán están preocupados por la decisión del patrón de refugiarse en el hogar y no en la Alhóndiga, como el resto de españoles y criollos. José, el criado sin apellido, decide que debe defender a su ciudad de las hordas, y decide comunicárselo a su temerosa novia, también criada de la casa, "No va a pasar nada. Ya salieron a pelear Juan, Diego, su primo Pedro. Ese cura no sabe la que le espera, la gente va a salir a pelear". Lo curioso aquí es la necesidad de dar nombre a la gente, sin involucrarla con la historia a través de apellidos. Pero Alamán, el patrón, decide por él: "Nos vamos a quedar aquí todos hasta que esto termine. José, ve a cerrar puertas y ventanas". Cuando José le solicita permiso para salir a luchar, Alamán se lo niega, argumentando que no sabe pelear. Él se molesta, va a cerrar las puertas y, cuando está en ello, comunica su molestia a su novia: "...¿entonces qué?, el pueblo entero sale a luchar, ¿y yo qué? ¿Me encierro en la casa de mi patrón?", ella responde: " te encierras conmigo, no eres soldado", a lo que José contesta con ironía, "No, tienes razón, soy el que corta leña y cierra puertas"³⁴².

Poco después, el propio Alamán solicita a José que vaya a buscar a Hidalgo para decirle que la casa de los Alamán está habitada, que cuide de ellos ante el caos. José llega al cuartel, pregunta por el cura y, cuando se acerca a Hidalgo se ve a este hablar con otros campesinos, enmarcado por el estandarte de la Virgen de Guadalupe: "Esta nación les pertenece a ustedes, no a los gachupines. Con este mal gobierno que va a tomar decisiones

³⁴² *Ibíd*, mins.: 6:20-7:20/8:17-9:10

por ustedes y por sus hijos. Todo esto les pertenece [agarra unas monedas y las agita en la cara de las personas con las que habla], a ustedes, no la los gachupines". Con esta frase se maquila una transición, el pueblo, ese otros-nosotros, debe pasar de la sujeción de los españoles (después conservadores) a la de nosotros-criollos. En José se materializa el cambio. Cuando se acerca Hidalgo, lo mira de los pies a la cabeza y le dice: "Bienvenido hijo, ¿cómo te llamas?". José le dice su nombre y le besa la mano. Hidalgo toma el sombrero de José, lo evalúa, "a ti lo que te hace falta es esto", y le da una estampita de la Virgen de Guadalupe, le da unas palmadas y se aleja. La cámara hace un plano detalle a la estampita, un primer plano a la cara de José asintiendo, dándose cuenta de que su lugar está con el ejército de Hidalgo³⁴³ (Figs. 12 y 13). A partir de ahí, no regresará a la casa de los Alamán, su lugar está con los criollos. Es probable que esta forma de representar el cambio esté anclada en la idea, muy común en distintos historiadores, de que las masas fueron atraídas por medio de la religión³⁴⁴, lo cual refuerza la noción de su falta de agencia, su falta de razón.



Fig. 12



Fig. 13

³⁴³ *Ibíd*, mins.: 13:29-14:29

³⁴⁴ Jean Meyer, *Op. Cit.*

Habría que hacer una digresión para hacer notar que esta sustracción de la agencia de las masas fue completada en la serie al retirar conscientemente a la figura de El Pípila de la narración de la toma de la Alhóndiga de Guanajuato. Más allá de lo real de su existencia, la asesora Úrsula Camba argumentó que no contempló su inclusión por haber sido “una construcción que se hace en el siglo XIX [por Carlos María de Bustamante], justamente para permitirle a la gente identificarse con un personaje que no es el padre Hidalgo, que no es Morelos [...] que es una persona común y corriente”³⁴⁵. El revuelo que causó la ausencia, llevó a la asesora a presentarse en el noticiario de la mañana de Televisa, *Primero Noticias* con Carlos Loret de Mola, para explicar que no se incluyó por no ser considerado un hecho verdadero³⁴⁶. En la historiografía oficial, el mito de El Pípila era, junto con el de El Niño Artillero durante el sitio de Cuautla, uno de los pocos espacios en donde se le dotó de agencia a otros que no eran los héroes criollos. Al retirarlo de la narrativa de la serie, este tipo de identidad fue debilitada, quedando lo que he venido analizando.

Durante los siguientes capítulos, este tipo de relaciones entre el pueblo llano y el nosotros-criollo, ya no será un tema central, aunque seguirá apareciendo en detalles discursivos y visuales, reforzando la representación. Es hasta el capítulo doce, “El fin de la clandestinidad”, que el resurgimiento de Guadalupe Victoria de su extravío en la selva, es el pretexto perfecto para reafirmar la tesis. El héroe sufre de ataques epilépticos y es encontrado tirado en la selva por niños de un pueblo veracruzano. Cuando es llevado a una choza, los pobladores lo reconocen, ya que algunos habían servido en sus mismas tropas³⁴⁷. La mujer misma que lo cuida le confiesa que su esposo, que había participado en el sitio de Cuautla, fue muerto a manos de realistas, lo cual sirve para ligar, a través del diálogo a ese “otros-nosotros” con el nosotros-criollo: “Morelos sí que se preocupaba por nosotros, Ahora las cosas han cambiado, nuestros generales marchan al lado de nuestros enemigos”. Con ello no sólo le dan la noticia del arreglo entre Iturbide y Guerrero, sino que se subraya la idea de que el pueblo sólo debe de ser guiado por los criollos, y de que comparte su enemistad con los españoles.

³⁴⁵ Entrevista personal con Úrsula Camba

³⁴⁶ Redacción, “El Pípila es un mito fundacional: Camba”, *El Universal*, 9 de septiembre de 2010, Consultado el 5 de agosto de 2015 en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/707581.html>

³⁴⁷ “El fin de la clandestinidad”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 1:43-9:24

Pero entre los carrizos de la choza se asoma Pedro, otro poblador que siente vergüenza ante la presencia de Victoria (Fig. 14). El héroe sabe quién es y que lo abandonó en la lucha. De ahí que el gran malestar de Pedro radique en haber aceptado un indulto que el propio general no tomó. El pueblo, materializado en Pedro, siente vergüenza por haber dejado a la patria sola, mientras el nosotros-criollo hizo todo por mantener viva la lucha. La esposa de Pedro trata de calmarlo: "Victoria se va a aliviar y te perdonará"³⁴⁸. Por otro lado, en una escena idílica³⁴⁹, enmarcada por una selvática caída de agua, Pedro relata a su hijo las hazañas de Victoria, es un orgullo para él tener a un verdadero héroe en el pueblo. Ya en la confianza que va tomando con el General, Pedro le comunica su arrepentimiento por el abandono, por lo cual le asegura que no volverá a ocurrir, que si se vuelve a levantar en armas, cuente con él.



Fig. 14

Todas estas secuencias abonan de manera visual, pero sobretodo, a través del diálogo a la hipótesis principal. Esos otros que habitan la patria que construyen los criollos son objeto de las acciones de éstos. La nación liberal es un proyecto eminentemente criollo, pero para realizarla deben incluir a quienes la habitan, la sufren. En ese sentido, la vía para lograrlo en *Gritos de Muerte y Libertad*, es la de seguir con la narrativa nacionalista que los toma como carne de cañón, como apoyo del héroe, como participantes marginales. Sin embargo, la evidente marginación, que pone al pueblo llano en los límites de lo representable tiene un discurso paralelo, que abona a esta idea. El eje central de esta otra narrativa está en el planteamiento, según el cual, sin el control de las élites las masas pueden convertirse en hordas salvajes, lo cual justifica el tutelaje.

³⁴⁸ *Ibídem.*

³⁴⁹ *Ibíd*, mins.: 15:23-17:07

Las masas como portadoras del caos

En un contexto convulso y violento, como el que vivió México en el contexto de la producción de la serie televisiva, es especialmente sugerente el tipo de representación que hace en torno a la participación masiva descontrolada de la población, en la búsqueda de la solución a demandas ancestrales. Si uno siguiera la línea de pensamiento de la representación nacionalista, que traspasa el siglo XIX y se mantiene en la historiografía oficial de las postrevolución, se podría fácilmente asumir que la nación en que vivimos, liberal aún (neoliberal, si queremos), es heredera de la gesta independentista de Hidalgo, Morelos, etcétera. En este sentido, la inclusión simbólica de las masas tiene un efecto indeseable para las mismas élites que mantienen el poder, el “terrorífico” efecto del descontrol. En una forma de gobierno que se presume democrática y, como lo recalca la serie, que privilegia el consenso ideológico, el potencial destructor del *estatus quo* a manos de masas desbocadas es altamente peligroso. Es probablemente desde esta forma de pensamiento que la serie hace uso de relatos históricos, no asumidos normalmente en la historiografía oficial (como el caso de Alamán), para alertar sobre este peligro.

A falta de elementos para abonar en la hipótesis, se puede pensar que el ambiente preelectoral, en el que se lanzó la serie de Televisa, podía ser un factor para esta lectura en especial. En 2010, antes del registro de candidatos, ya se sabía quiénes se lanzarían en la carrera presidencial. Entre ellos estaba Andrés Manuel López Obrador, candidato de la izquierda, quien en las elecciones de 2006 ya había sufrido toda una serie de ataques simbólicos, a través de una descarada guerra de *spots*, patrocinados por el empresariado nacional, en los cuáles justamente se utilizaba el argumento del mesianismo del candidato, de su populismo evidente, para señalar el peligro que acarreaba hacia el proyecto de nación neoliberal (“Un peligro para México”), que lideraban el Partido Acción Nacional y el Partido Revolucionario Institucional.

Para las elecciones de 2012, el mismo López Obrador se presentaría, con un gran arrastre entre las clases medias y bajas. La campaña Enrique Peña Nieto, se enfocaría, otra vez, en el ataque a la persona, pero sobretudo en señalar el peligro que representaba al proyecto de nación. Es indudable que este marco político se reflejaría en transformaciones en la producción de las televisoras del duopolio comercial, las cuales evidentemente lo apoyaban. No sería extraño entonces que, sembrar a través de un discurso sobre el pasado,

el miedo al descontrol de las masas, su potencial peligro a la estabilidad del proyecto liberal, se volviera un recurso efectivo.

Es en esta línea de pensamiento que algunas secuencias se tornan particularmente relevantes, especialmente las ligadas a la lucha de Miguel Hidalgo, quien fue acusado por Alamán de no controlar a su ejército popular, como ya lo he señalado más arriba. La idea del caos en la guerra de independencia quedaría pues implantada en el discurso y en la narrativa de la serie. Es en el tercer capítulo, “El estallido: 1808”, que, como ya lo dejé planteado más arriba, la preocupación por el caos comienza a delinearse. La discusión entre Hidalgo, Allende y Abasolo que utilicé como ejemplo, permite pensar que para Allende la principal incógnita será el comportamiento de la gente, desorganizada e indisciplinada, bajo su mando. La secuencia final del capítulo, en la que se presenta el famoso Grito de Dolores, está marcada por *travellings* que permiten ver a esas masas, motivo de preocupación, descender por las calles del pueblo, desorganizadas, furiosas, mal pertrechadas, para responder al llamado de un cura que está apresurando el inicio de la guerra, desde el punto de vista de Allende, de manera irresponsable (Fig. 10).

En “La sangre que divide” esa idea toma todo su potencial. El hecho de que el capítulo esté narrado desde el punto de vista de Lucas Alamán, no deja lugar a dudas de que la retórica del caos será central en la trama. El inicio mismo del capítulo muestra a Riaño preocupado por los rumores de desorden y violencia que llegan tras la ocupación de otras ciudades del Bajío. El texto introductorio deja puesto el acento: “El improvisado ejército de Hidalgo se aproxima a Guanajuato, uno de los centros de riqueza de la Nueva España. El Intendente Juan Antonio Riaño ordena a los españoles y criollos refugiarse en una bodega destinada al acopio de maíz, conocida como la Alhóndiga de Granaditas. Lucas Alamán, un joven criollo, desobedece a Riaño y se convierte en testigo de uno de los episodios más cruentos del movimiento insurgente.” La desorganización, el descontrol, elementos centrales de este discurso, hacen peligrar la riqueza, lo que obliga a criollos y españoles a refugiarse de la crueldad de la insurgencia. La retórica de este discurso, revela la importancia dada a las variables aquí expuestas desde la producción y la asesoría de la serie.

Los rumores de la posible violencia se hacen realidad cuando José, el criado de los Alamán, camina por las calles y, a través de un *flashforward*, presiente el peligro³⁵⁰. En su cabeza surgen imágenes de campesinos tratando de derribar una puerta a hachazos, secuencias en cámara lenta de gente pobre tratando de derribar una puerta, primeros planos de los mismos con trinchas y antorchas, gritando descontroladamente (Fig. 15). El paseo por el imaginario de José termina, justamente, con el sonido de un balazo que lleva a la casa de los Alamán, que presagia las consecuencias posibles del descontrol, la muerte.



Fig. 15

Es de ello que viene la convicción de José de participar en la defensa de Guanajuato, tal como la mencioné más arriba. El peligro que representa su involucramiento debe ser detenido por Alamán, quien le prohíbe salir de la casa. Desde la seguridad de este ambiente controlado por el patrón, se escucha en las calles el caos y la violencia. Sonidos incidentales de las masas mantienen un ambiente de tensión, intentan meterse a casa de los Alamán, pero no lo logran. Gritos, hachazos tienen en estado de angustia a los habitantes del hogar, Lucas y su madre ven, a través de la ventana, la ciudad en caos³⁵¹. A partir del minuto 9:12 se suceden escenas de gente bajando por las calles, que llegan precedidos por el estandarte de la Virgen de Guadalupe (Fig. 16), en total desorganización. Las tomas se hacen lentas para hacer evidente la furia de las masas (Fig. 17). Mientras los españoles y criollos miran impotentes el saqueo de la ciudad.

³⁵⁰ “La sangre que divide”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 2:27-3:08

³⁵¹ *Ibíd.*, mins.: 5:59-6:19



Fig. 16

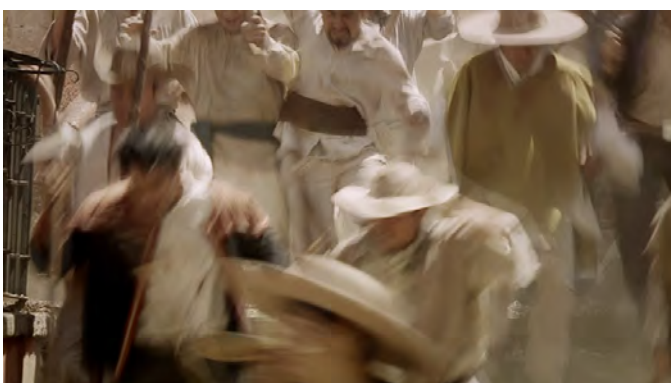


Fig. 17

Es la toma de la Alhóndiga por parte de los insurgentes, la que lleva la violencia a niveles raros en la ficción televisiva nacional. A partir del minuto 10:30 (y hasta el 12:41) la secuencia comienza con Riaño y su esposa abatidos. Con el patio central de la Alhóndiga de fondo, el Intendente declara: “ya llegaron”. Inmediatamente cambia la escena a un plano general descriptivo que permite ver a la masa alborotada, golpeando sus utensilios de labranza contra la Alhóndiga y encendiendo la puerta con sus antorchas. La toma se centra en la puerta, ardiendo y abriéndose (Fig. 18). La escena regresa a Riaño y su esposa diciéndole “hiciste lo que pudiste” (controlaste los efectos del caos hasta donde te fue permitido). Tras regresar con planos detalle a observar a los insurrectos golpeando la puerta, la escena cambia para poder ver, desde adentro, cómo la puerta cede y la gente entra en el recinto (Fig. 19). La disminución de velocidad de este plano abierto revela a la audiencia el desorden con que se conducen los soldados y lo improvisado de su armamento. Las tomas se vuelven planos medios y planos detalle que se enfocan en la manera en que los insurgentes masacran a españoles y criollos, golpeándolos con masas, acuchillando a hombres, mujeres y niños y robando los bienes que encuentran a su paso (Fig. 20). La música acompaña a esta larga escena en cámara lenta dotando de tensión a las imágenes. Un primer plano enfoca a Riaño, abrazado de su esposa, observando la masacre sin poder

comprenderlo. Por detrás se ve llegar soldados que los separan y amenazan con dispararle. Cierra los ojos, anticipando su muerte, y la toma cambia para enfocar la pistola mientras dispara a la nuca del Intendente. La esposa llora y grita, desesperada, mientras él cae con el ojo destrozado.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

Para permitir narrativamente que Alamán conozca algo en lo que no estuvo presente llega, tras la toma del inmueble, un español incógnito a la casa de los Alamán. Lo reciben y tratan de aliviar su dolor, mientras él relata entre sollozos: “quemaron la puerta y se

metieron, entraron. Mataron a todos [...] todos estábamos muy confundidos. Los españoles comenzaron a arrojar dinero para ver si se calmaban, y por un lado de la Alhóndiga sacaron una bandera blanca, y por el otro echaban bombas y esto los enloqueció aún más. ¡Dios mío! [...] Todo se llenó tan rápido, de pronto había gente por todos lados, los pasillos, los patios, y se llevaron todo, la plata, las joyas, hasta la ropa”³⁵².

Al final del capítulo, la cámara volverá a llevar al espectador a escenas de desolación en el patio de la Alhóndiga³⁵³. A través de planos generales y paneos, la audiencia puede ver los cadáveres tirados en el suelo (Fig. 21). Cuando alguien intenta levantarse es acuchillado por un soldado insurgente. Estas imágenes acompañan el epílogo escrito “La toma de la Alhóndiga marcó el futuro del movimiento insurgente. Para Allende era inaceptable el desorden y la violencia con la que se habían conducido los seguidores de Hidalgo. El propio Hidalgo quedó marcado por la violencia exhibida. El temor a una toma igualmente violenta de la Ciudad de México probablemente influyó en su decisión de emprender la retirada una vez lograda la victoria en el Monte de las Cruces. Ya encarcelado y condenado a muerte, Hidalgo revivirá arrepentido los actos que atestiguó en la Alhóndiga de Granaditas.”.



Fig. 21

Estas imágenes y textos ayudarán en la serie a “humanizar” la figura del héroe, como lo pretendía la misma producción, lo cual plantearé en el capítulo sobre Hidalgo. Sin embargo, la representación central del caos y la violencia sirvieron también para asentar la idea de que las masas, al contrario que los propios héroes, no tenían ningún control, y que su participación en la insurgencia estuvo marcada por el constante peligro de la falta de una dirección militar eficiente. Esta contradicción permite que en el siguiente capítulo, “Entre el

³⁵² *Ibíd*, mins.: 15:09-17:08

³⁵³ *Ibíd*, mins.: 19:07 en adelante

miedo y la victoria”, el centro de la trama esté articulado en función del arrepentimiento de Hidalgo por el actuar de su ejército, lo cual lo llevará a decidir no entrar a la Ciudad de México tras la batalla del Monte de las Cruces, por el miedo a que ocurra un episodio semejante al de Guanajuato. Eventualmente este arrepentimiento será el motivo que guiará sus confesiones en el sexto episodio, “Décimas para Ortega”, y que permitirá, narrativamente, desmitificar la figura del héroe.

En “Entre el miedo y la victoria”, la violencia de las imágenes de los soldados caídos en la batalla, con cuerpos cercenados y destripados, llenará de angustia a Hidalgo (Fig. 22). A pesar de la victoria, y de la cercanía de la capital del virreinato, sus expresiones no son de felicidad. Entre el minuto 9:05 y el 15:00, Hidalgo y Allende discuten. La postura del militar es de continuar, la de Hidalgo es la de parar y dar vuelta, ante el miedo de la gente de la capital que le ha sido comunicado. El capítulo pone en relevancia lo central, que es la idea del caos y la violencia desatada por las huestes, para el propio arrepentimiento del héroe. Esta idea se vuelve esencial si pensamos que, desde el punto de vista de la historiografía liberal nacionalista, sería injustificable fundar una nación sobre la base de una guerra descarnada, desatada básicamente por unas masas sin control. Otra vez, la superioridad de las decisiones, y acciones, de un nosotros-criollo para controlar el desenfreno de los otros-nosotros se vuelve un elemento narrativo poderoso, como lo mostré más arriba. Exceptuando el arrepentimiento de Hidalgo en “Décimas para Ortega”, que se marcará con *flashbacks*³⁵⁴ hacia el mismo caos desatado en campaña por las masas, el resto de la serie no será reiterativa con la idea de caos. Esta representación parece centrarse efectivamente en la primer insurrección.



Fig. 22

³⁵⁴ “Décimas para Ortega”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 0:00-1:29

Ese otro pueblo de *Gritos de Muerte y Libertad*, es el que está compuesto por estas dos formas de conceptualizarlo. En este sentido, si bien la serie intenta matizar la historia nacionalista, haciendo uso de la perspectiva Alamanista, la existencia de un otros-nosotros está representada desde la misma perspectiva tradicional. Esa porción de la población de la Nueva España se tuvo que sujetar, narrativamente hablando, a la lógica de la victimización criollos, de ahí deviene su participación al lado del nosotros-criollos, sin cuestionar sus propios intereses. Pero su inclusión no puede ser inocua, sólo como participantes marginales, sino que sirve también para demostrar que ese otros-nosotros, si bien es parte del proyecto nacional, es un peligro latente para su propia estabilidad. En este sentido, es una representación que margina narrativamente, que desprovee de agencia en el devenir histórico y que establece los límites de lo deseable en el proyecto de nación liberal.

Nosotras también

Si bien la historiografía nacionalista parece no haberse ocupado de manera central de la participación femenina en el proceso de la guerra de independencia, es indudable que su rol no sólo quedó registrado, sino que fue útil su rescate, en ciertos momentos, en el ánimo de mostrar el papel de las heroínas como parte del deber ser ciudadano. Su presencia historiográfica como agentes de dicho proceso quedó prácticamente relegada a obras de carácter apologético que, en poco, hacían justicia al lugar de las mujeres en distintos procesos y distintos niveles de la lucha, especialmente en el bando insurgente.

La historiografía revisionista, por su parte, aunque ha apuntado hacia la inclusión de la dimensión de género como factor explicativo en algunos puntos del análisis de este momento histórico, no ha provocado un avance sustantivo en este camino. No sólo eso, sino que pareciera que las pocas obras que existen, mantienen una lógica similar a la del enfoque nacionalista, que permeó su inclusión en la narrativa histórica desde hace ya doscientos años³⁵⁵. Independientemente del enfoque, al parecer el privilegio de la inclusión ha estado reservado a unas cuantas que, como Leona Vicario o Josefa Ortiz, se unieron a aquellos hombres que, a la postre, se transformarían en héroes y padres de la futura nación.

³⁵⁵ Alberto Baena Zapatero, “Las mujeres ante la independencia de México”, en Izaskun Álvarez Cuartero y Julio Sánchez Gómez (Eds.), *Visiones y revisiones de la independencia americana. Realismo/Pensamiento conservador: ¿una identificación equivocada?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 115.

En este sentido, el papel de la mujer en la lucha de independencia siempre fue construido en relación a la lógica del heroísmo nacionalista. Fueron mujeres criollas, con ideales propios, pero con una clara idea de su rol dentro de la sociedad patriarcal novohispana. Como tales, fueron dotadas de agencia en la narrativa nacionalista, sin cuestionar los diversos niveles de sus propias vidas, ni su pertenencia a un conjunto más grande de individuos femeninos que participaron en diversos frentes de la lucha (en las tropas, como soldaderas e incluso como participantes en el bando realista³⁵⁶).

Con la llegada del revisionismo, especialmente con el auge de los estudios de género en la historiografía mexicana, poco a poco se fueron descubriendo las distintas participaciones femeninas en la lucha, sin producir aún un cambio radical en la lógica de la historiografía independentista, más preocupada, como lo mencioné arriba, por otro tipo de cuestiones de orden político, económico o cultural. Sin embargo, es evidente que una narrativa actual, que pretenda abarcar toda la lucha independentista, no podría dejarlas de lado. Por un lado, la importancia de su rol en la lucha, cada día más evidente, haría inútil una explicación sin ellas. Por el otro, el propio horizonte de enunciación del discurso, dentro de la cual las luchas feministas se vuelven cada día más importantes al cuestionar la forma en que las sociedades se narran la realidad desde el punto de vista masculino, invitan a no dejar una historia sin alguna cuota de género. Así mismo lo plantearon los creadores y productores de *Gritos de muerte y libertad*³⁵⁷.

Sin embargo resulta importante preguntarse la manera en que la mujer fue incluida en el discurso de la serie. Por un lado hay factores eminentemente mediáticos que invitan a pensar en un tipo de representación femenina, que tiene su propia historia y que ha sido relativamente estudiada en las telenovelas desde los estudios de comunicación. Por otro, es importante pensar, en la lógica en la que he venido planteando este análisis, en las formas determinantes en que una serie histórica crea en televisión un tipo de identidad femenina, anclada en el pasado y pensada como una especie de deber ser nacional. En este sentido,

³⁵⁶ Ana Belén García López, “La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación”, *Historia y Comunicación Social*, Vol. 16, 2011, pp. 33-49.

³⁵⁷ Respecto a Leona Vicario, en una entrevista personal, el productor Juan Manuel Ortega Riquelme planteaba en entrevista personal: “no sé si decirle cuota de género, pero sí una preocupación de que no podíamos mostrar que este país no más había sido construido por hombres, el problema es que la historia, la historia en general nomás le había dado peso a los hombres”.

creo importante seguir la anterior estructura para mostrar que las mujeres en *Gritos de muerte y libertad*, si bien fueron dotadas de agencia, lo hicieron en la misma lógica que el resto de los personajes, lo cual repite no sólo los patrones de la vieja historiografía nacionalista, sino la forma de construcción maniquea de las identidades nacionales.

Con el fin planteado, me pareció necesario centrarme en algunos capítulos que dan peso al rol femenino. Obviamente, el análisis se centró en los episodios que de manera consciente pusieron al centro la imagen de la mujer, “Las conspiraciones de Josefa” y “Retrato de una Leona”. Pero también otros sirvieron para dar luz a la manera de pensar el accionar femenino, más allá de su papel heroico, tal es el caso de “El primer sueño: 1808”, “La última conjura”, “La Patria es primero”, “El nacimiento de la República” o “El fin de la clandestinidad”. En todos ellos hay mujeres, españolas, criollas o del “pueblo”, que tienen una participación marginal en la narrativa, de ahí que tengan su propia identidad como personajes históricos.

La selección de dos personajes icónicos para dedicarles un capítulo completo es evidencia suficiente de una estrategia de “inclusión” femenina. Sin embargo, la lógica se centró en dar vida a personajes que “nos dieron patria” sin, aparentemente, cuestionar el entorno de sus propias acciones. Así se nota desde “Las conspiraciones de Josefa”, en donde el propio título revela la necesidad de dar un lugar a la heroína sin explicitar su rol dentro de las mismas conspiraciones. Pareciera entonces que es ella sola la que conspira, cuando toda la representación está ligada más a su hogar como centro de reuniones que a una postura propia del personaje. En este sentido, desde el primer minuto de narración, el papel de Josefa Ortiz es el de una buena anfitriona que, en un ánimo estrictamente patriótico, permite reuniones conspirativas con los otros héroes (Allende, Aldama, Abasolo, etc.). La Josefa de la serie es una mujer que gobierna en casa, que da órdenes a la servidumbre, que se impone a las cavilaciones de su propio marido. En todos sentidos es una mujer fuerte, pero consciente de su rol en la sociedad novohispana.

Josefa mantiene el mismo discurso victimizador que los criollos, para ella se debe hacer “lo que sea necesario, y justo. Los que nacimos en esta tierra valemos tanto como los europeos [lo dice con firmeza]. Si a alguien le corresponde gobernar a la nueva nación, es a

nosotros los criollos"³⁵⁸. Con esa frase, mujeres y hombres quedan dentro de un mismo conjunto superior, el de los criollos, dotados de la misma capacidad de agencia. Sin embargo, Allende hace notar que su situación no es la misma. Se acerca y, en voz baja, le dice a la heroína "es un privilegio que se encuentre entre nosotros Doña Josefa [mientras volteo a ver a los demás asistentes]. Pocas son las mujeres que participan en estas reuniones", a lo que ella responde: "como pocos son los hombres que creen que posible que una mujer tenga su propia opinión, Capitán Allende"³⁵⁹. Con ello rematan la idea: somos los mismos, pero no iguales. Las labores propias de una patriota se circunscriben a la posibilidad existente en el espacio privado, no más.

El Corregidor, su esposo, reprocha el exceso del personaje, el de transgredir el orden de la participación en la historia. La justificación de los actos de Josefa está en que su participación se desarrolla en su hogar ("En mi casa Allende, Aldama, Hidalgo y todos los que quieran cambiar esto, serán siempre bienvenidos"³⁶⁰), un hogar que pareciera un símil de la nación que los criollos proclaman ("llegó el momento de que entiendan [los españoles] que valemos tanto como ellos. Reclamaremos el derecho que nos asiste de mandar en nuestra propia casa"³⁶¹).

El papel de Josefa pareciera el de representar el dominio en lo privado de lo deseable en lo público. Es por ello que, tras ser descubierta la conspiración³⁶², la narrativa abunde en la tensión entre ser madre y cuidar del hogar y la premura de mantenerse como parte del movimiento³⁶³ (Figs. 23 y 24). En este sentido, la identidad de la heroína servirá

³⁵⁸ "Las conspiraciones de Josefa", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 1:09-3:35

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Ibid.*, mins.: 4:37-6:37.

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² Son notables las similitudes narrativas entre la propuesta de *Gritos de muerte y libertad* sobre este hecho y la novela de Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*.

³⁶³ Entre los minutos 8:18 y 11:36 la secuencia en que revelan que la conspiración ha sido traicionada comienza con planos generales de Josefa, cuidando con una nana a sus hijos que juegan en un salón de la casa. Pareciera una madre amorosa, a la cual se acerca un hijo a darle un beso y decirle "mami", mientras ella lo acaricia y sigue cosiendo. La calma hogareña, su dominio del espacio privado se ve violentado por la irrupción de la traición. El corregidor, tratando de actuar como parte del gobierno virreinal, trata de solucionar el entuerto, mientras Josefa le suplica que no lo haga, a lo que él responde: "¡Esto no es asunto que resuelva una mujer!". Josefa todavía lanzará una frase lapidaria ("¡Ni tampoco un hombre que prefiere obedecer a quienes lo humillan!"), que servirá para equiparar la situación subordinada de la mujer, con la falta de agallas de quien no participa del nacimiento de la nación.

para ligar hogar y nación, en una lógica normativa sobre el rol femenino dentro del nacimiento de la identidad nacional. Pareciera que por ello fue necesario remarcar en el epílogo del capítulo que si bien Josefa fue presa por sus acciones, nunca delató a los conspiradores, además de que, en honor a su condición “al consumarse la independencia y ante la coronación de Agustín de Iturbide, se negó a ser dama de honor de la emperatriz. Jamás aceptó recompensa alguna por sus servicios a la Nación”.



Fig. 23

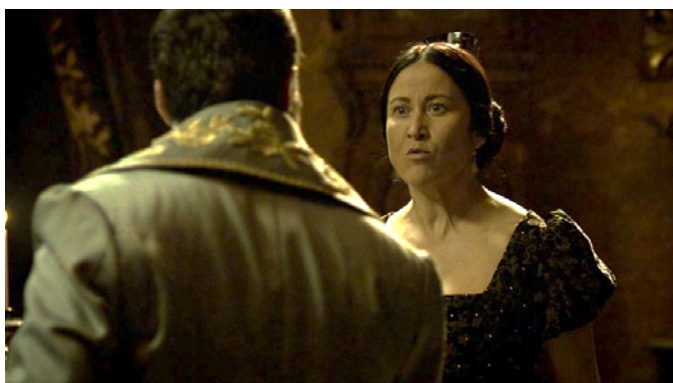


Fig. 24

En lógica similar, Leona Vicario vivirá en la tensión constante entre su rol doméstico como hija adoptiva de su tío Agustín y su participación en la insurgencia como ayudante de Los Guadalupe. Leona utiliza a los sirvientes de la casa como sus propios ayudantes en el ejercicio del patriotismo que representa su participación en la lucha, lo cual dará lugar a las sospechas de su tío por la cercanía con la servidumbre (Fig. 25). De su doble rol se desprende que su ingreso a la participación activa se dará de la mano de su enamoramiento con Andrés Quintana Roo, un ayudante del despacho familiar. Una serie de escenas cortas³⁶⁴ muestran cómo, a escondidas del tutor, se da una relación marcada por el amor romántico y la colaboración patriótica, secuencia que termina con el descubrimiento,

³⁶⁴ “Retrato de una Leona”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 5:06-6:51

por parte del tío, de la doble traición a su dominio en el hogar, como mujer de la casa y como independentista. Mientras Quintana Roo observa por una ventana, Agustín reprende a Leona: "este hombre [Quintana Roo] es un rebelde obstinado y muerto de hambre. Lo he descubierto que, de manera subrepticia, mantiene comunicación con los insurgentes. Les ha aportado recursos y modos, quién sabe con qué dinero mal habido..". Ella lo interrumpe: "yo le he aportado ese dinero tío [él se queda petrificado]... he puesto las joyas de mi madre a mejor uso..". Él, anonadado, responde: "las...¿las joyas de mi difunta hermana?, ¿las diste pa..pa...? Has sobrepasado todos los límites Leona. Las consecuencias serán terribles"³⁶⁵. Con ello queda marcada su doble rebeldía, a los límites de su rol femenino a favor de la nación, lo que la harán acreedora de reconocimiento, y a los límites de la subordinación al control del tío.

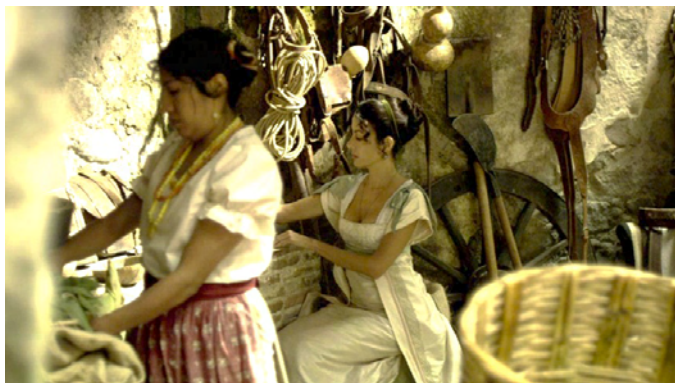


Fig. 25

El castigo por la transgresión será un juicio y un encarcelamiento. Al igual que en el caso de Josefa, el rol de Vicario será exaltado al no traicionar (podríamos decir que a pesar de su natural debilidad femenina) a los insurgentes. El juicio a Leona, precisamente, se centra en esa lógica. El interrogatorio del juez estuvo centrado en la idea de hacerla revelar la identidad de los conspiradores, mientras que ella se mantiene firme en su silencio, a pesar de las posibles consecuencias³⁶⁶. El propio Morelos alabará esa acción y reconocerá el papel de la mujer en la construcción de la Patria. Cuando ella y Andrés huyen, Leona se ve obligada a parir en el bosque, en medio de las balas de la guerra, ella teme que su marido la deje sola para buscar ayuda, pero él dice que debe defender a su hija como la leona que es. Un *flashback* lleva al espectador al momento en que conoce a Morelos en Chilpancingo y éste le toma la mano y dice: "Fiera como su nombre. A los pies de la más ejemplar de las

³⁶⁵ *Ibíd*, mins.: 6:52-8:04

³⁶⁶ *Ibíd*, mins: 10:08-14:34

mujeres rebeldes [besándole la mano]. La Patria le debe mucho, Doña Leona, ha sacrificado usted su libertad y su patrimonio. Tenga por seguro que las alas del águila mexicana la protegerán y reconocerán su constancia. Es usted un modelo, y no únicamente para las personas de su mismo sexo sino para todos y cada uno de los hombres más esforzados. es un honor para mi conocerla”³⁶⁷ (Fig. 26).



Fig. 26

El epílogo, enmarcado en una escena doméstica situada en el México independiente (1824, dice el marcador temporal), remarcará el papel femenino en el nacimiento de la nación: “Tras sufrir persecuciones y miseria, Leona Vicario y Andrés Quintana Roo sobrevivieron hasta el fin de la guerra. Lograda la Independencia, ambos fueron reconocidos por su labor. Junto con Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario es considerada una de las mujeres más destacadas de la lucha independentista.” (Fig. 27)

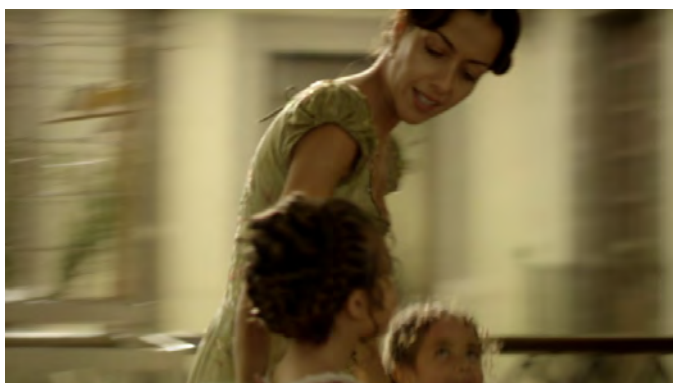


Fig. 27

Tanto Josefa como Leona, ejemplifican en la serie la función de la mujer en el proceso histórico, específicamente en la génesis de la identidad nacional. Se establece un doble rol que justifica su dominio en el espacio doméstico, a la vez que la transgresión de éste con el fin exclusivo de la consecución del objetivo nacional. El nosotras-criollas se

³⁶⁷ *Ibíd*, mins.: 17:52-22:49

construye en relación a su adscripción al espacio privado, a la vez que a su “natural” relación con los héroes históricos.

Esta estrecha relación entre el deber ser femenino y el heroísmo masculino, tiene su contraparte en el ustedes-españolas o, en el caso ejemplar de Ana Iturbide, en el ustedes-conservadoras. Es ejemplar este caso por ser prácticamente el único en la serie. Desde el episodio “La última conjura”, en el que los españoles reunidos en torno a Bataller y Monteagudo en La Profesa eligen a Agustín como sucesor del General Armijo para combatir a Guerrero en el sur, la esposa del futuro Emperador muestra la antítesis de la heroína criolla, en relación a su ambición de poder y su gusto por los placeres sexuales. Con ello revela lo indeseable en la representación de la mujer anclada en el pasado.

Cuando Iturbide es comunicado de su designación (en un juego de tres secuencias en las que el Virrey jura la Constitución de Cádiz, los españoles se deciden por Iturbide y éste informa a Ana), entra en una habitación en donde ella se ve en un espejo, él se acerca soberbio, mientras Ana alza la cara. Iturbide se para frente a ella y dice “¿estás lista para ser la esposa de un héroe? Prepárate Ana, todo va a empezar a cambiar”³⁶⁸. La cámara hace un primer plano del rostro de la esposa, quien mira a su esposo complaciente, baja la mirada y la vuelve a subir con una sonrisa, se podría decir que maléfica o ambiciosa (Fig. 8). Con ello demuestra su gusto por el poder y la gloria, rechazada anteriormente por Josefa y Leona.

Ana se vuelve cómplice de la ambición de poder de Iturbide. Estando ya en la selva, el General maquina un plan para ganarse a Guerrero y lograr la independencia, traicionando la confianza de los españoles de la capital. Iturbide se siente inquieto y se lo revela a Ana. Se mueve en la habitación, la cámara lo sigue mientras camina. Le pregunta a Ana: “¿tú te acuerdas lo que hablamos antes de dejar la capital?, ¿hmm? [se acerca a la cama y la cámara hace un plano medio de él tomando la mano de Ana que está de espaldas, la besa, ella voltea y quedan cara a cara, ella acostada] ¿que el Virrey está en su palacio y no ve nada? ¿que el poder está en manos de un grupo de ineptos?”. Ella reflexiona, cariñosa y dice: “No creo que sea un buen momento [tocándole la nariz cariñosamente]”. Él se separa: “¿y por qué no?, Guerrero quiere arrebatárle el poder al Virrey y a los españoles. Quiere la

³⁶⁸ “La última conjura”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, a partir del minuto 22:05

independencia de la Nueva España. Quizá vivo pueda sernos más útil que cualquier Virrey". Ana se para de la cama en camisón, quedan frente a frente y mientras él agarra una daga, lo mira con complicidad³⁶⁹ (Fig. 28).



Fig. 28

Posteriormente, cuando Iturbide ha ya mandado varias misivas a Guerrero, quien desconfía del primero, explicándole su plan de unión, se desespera de la falta de respuesta del insurgente. En la tensión, la escena vuelve a la habitación en la que el General está semidesnudo. Ana le da un masaje en el cuello y dice: "Supongo que Guerrero va a tomarse su tiempo". Iturbide responde: "¡Bah! Tiempo es justo lo que no tengo [...] Detesto depender de Guerrero". La cámara toma un primer plano de su cara, tensa, ella se acerca al oído coquetamente, dice: "Has terminado tu plan", a la vez que juntan sus rostros y él responde "Falta poco". Ana comienza a besarle el cuello, provocadoramente, él cierra los ojos, se relaja y murmura: "Una sola religión [ella sube hacia su oreja y la muerde sonriendo], unión entre criollos y españoles [ella ve hacia un lado, como meditando sus palabras, mientras acaricia su pelo], independencia de España [él abre los ojos, ella sonríe, voltea la cara de Iturbide con la mano y lo besa]"³⁷⁰. La ambición de ambos y su pasión sexual está íntimamente ligada. Hasta aquí Ana, la conservadora, no muestra ser una madre amorosa ni un ama de casa dedicada, es una amante cuyo gusto por el poder es similar a la atracción física por su marido (Fig. 29).

³⁶⁹ "La Patria es primero", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 9:27-9:42

³⁷⁰ *Ibíd*, mins.: 10:38-12:07

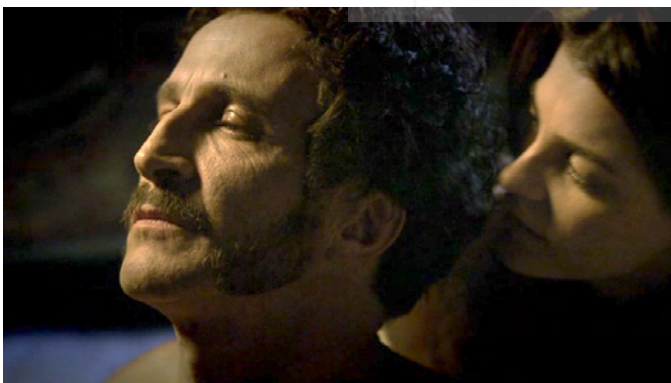


Fig. 29

Tras el abrazo de Acatempan, con el que Guerrero e Iturbide sellan el pacto de colaboración, la narrativa vuelve a la habitación. Iturbide está en bata y se acerca por detrás a Ana, quien en pijama observa por la ventana. Una música de misterio acompaña la escena. Ella se voltea a ver a su marido, él dice: "tienes la estampa de una reina", acercándose a ella con dos copas de vino en la mano y una botella en la otra, como para celebrar. Cuando están a corta distancia, ella lo toca, lo gira con soberbia y lo corrige: "de una emperatriz", y suena una nota grave de piano, como en las telenovelas, cuando la malvada revela su plan maestro (Fig. 30). Lo mira, sonriente, se abre el plano, acepta la copa con una sonrisa de ambos, la chocan³⁷¹. En la secuencia final, mientras Guerrero se va cortando las uñas y el pelo, transformando su figura de guerrillero en la estampa militar que la iconografía ha dejado, se entremezclan cortes de Ana e Iturbide haciendo el amor con pasión³⁷².



Fig. 30

La figura del Iturbide de la historiografía oficial, el del maléfico plan de tomar el poder, queda mezclada con la de su ambiciosa esposa. Ana, la mujer que representa el ustedes-españolas-conservadoras, es lo contrario a lo deseable. Al final de la serie, en el

³⁷¹ *Ibíd*, mins.: 22:00-22:26

³⁷² *Ibíd*, mins.: 22:27 al final.

último capítulo en el que Iturbide regresa de su exilio (hay que recordar que la serie obvia el periodo del Primer Imperio). La figura de Ana se ira transformando por el de la madre de los hijos de Iturbide. Con el fusilamiento de éste, Ana sufre en el barco mientras lo espera. Su castigo será el de sufrir espasmos por su embarazo, en una secuencia que mezcla los últimos momentos del General con su soledad y el dolor físico que siente ella por su condición. La secuencia terminará con un *fade out* y el sonido incidental del disparo que mató a Iturbide³⁷³. Con ello, el juicio de la historia no sólo castiga al Emperador por su traición a la causa del nosotros-criollo, sino que castiga la ambición de la mujer que lo acompaña.

Como en el caso de los sujetos de la acción analizados más arriba, la representación femenina en *Gritos de muerte y libertad* está fuertemente marcada por la construcción maniquea de los personajes, tan presente en la lógica melodramática de la ficción televisiva y de la historiografía nacionalista. Sin embargo, si bien el papel del nosotros-criollos-liberales y del ustedes-españoles-conservadores se va transformando a lo largo de la serie, no sucede lo mismo con las mujeres. Principalmente, esto se debe a que su representación es prácticamente estática, es decir, construida en momentos específicos que no forzosamente siguen la narrativa general de la serie. Ello se hace patente al momento de darle, en el caso de las criollas, capítulos específicos que se centran en ciertos momentos. En el episodio sobre Leona Vicario, esto se hace más evidente todavía al provocar una digresión de la trama general.

La representación femenina, construida hasta aquí está centrada en algunos aspectos esenciales: su dominio sobre el espacio de la privado que se convierte en una metáfora de lo que sucede en el espacio público, su vínculo con las figuras heroicas masculinas de la serie (ninguna de las criollas es heroína por sí misma, sino por su relación con otros), el uso de la sexualidad como herramienta de poder (en el caso de Ana Iturbide), así como la ambición desmedida ligado a ello. Son representaciones que muestran los dos polos normativos de la identidad nacional, ligada a lo femenino, el deber ser de una ciudadana patriota y su antítesis.

³⁷³ “El nacimiento de la República”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 20:55-24:20

Sin embargo, falta la otra mujer, la del pueblo, la de la clase baja, la de las masas. Ella no tiene capítulos especiales y su representación es prácticamente marginal. También vinculada a los héroes, pero no en un plano activo, sino prácticamente contemplativo. Las mujeres del pueblo son, como sus contrapartes masculinos, las que sufren las consecuencias de la acción, pero también las que veneran. Sólo daré unas muestras de ello.

En una escena que ya he mencionado más arriba³⁷⁴, Hidalgo y Allende discuten si comenzar o no con el movimiento. En la secuencia, se suceden escenas breves, entre las cuales Hidalgo se va cambiando sus ropas de casa por el uniforme (con levita) con el que será reconocido en la iconografía oficial. Para ello tiene la ayuda de una criada joven, prácticamente una niña, a la cual da órdenes de traerle sus cosas. Ella lo atiende dócil, mientras él continúa discutiendo con Allende. Dando por terminada la discusión, Hidalgo continúa poniéndose sus ajuares, imágenes religiosas, ropas, etc. En el minuto 16:45, le pide su crucifijo a la criada, cuando se lo da, él se lo pone (plano medio de ambos encontrados). Ella lo observa con admiración, en un primer plano del rostro de la criada mientras alza la cabeza para ver a Hidalgo en toda plenitud. Él voltea a verla, y ella dice: "Nunca he visto a un militar con crucifijo". Él se para soberbio y le responde: "pues mírelo ahora", de nuevo un primer plano del rostro de admiración de la criada, y de regreso a un plano medio de ambos, con Hidalgo inflando el pecho, soberbio, como de estampa (Fig. 31).



Fig. 31

La imagen sintetiza la forma en que el pueblo, personificado en esta mujer sin nombre, venera al héroe como lo hace con las imágenes religiosas, una teoría que, como ya había expuesto más arriba, se repite constantemente. Pero también subraya la idea de que la mujer del pueblo, desprovista de agencia en la historia narrada, tiene una clase especial de relación con el nosotros-criollo, la admiración. A diferencia de las mujeres criollas en la

³⁷⁴ "El estallido: 1810", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 14:30-17:23

historia, en este caso su participación está limitada a proveer ejemplos de la manera en que los héroes son superiores en toda consideración del pueblo. La idea se repite en “El fin de la clandestinidad”. En este caso, la mujer indígena que cuida de Guadalupe Victoria cuando es encontrado en la selva, le prodiga todo el amor que se le puede prodigar al héroe. Mientras los hombres observan, ella está al borde de la cama del General, lavándolo, confortándolo, cuidándolo durante sus ataques de epilepsia. Durante todo el capítulo, mujeres folclorizadas, con trajes indígenas y trenzas, miran entre los agujeros de la choza en que se refugia el héroe para poder admirarlo. Al igual que en el caso anterior, no tienen mayor relevancia que la de subrayar la importancia del personaje.

Pero también las mujeres son la evidencia de que el pueblo sufre las consecuencias de su adhesión a la causa, son el testimonio de que la nación sufrió en su camino hacia su propia existencia. Durante el sitio de Cuautla³⁷⁵, son las mujeres las que hacen notorio el drama del pueblo. Una de ellas es acosada por el resto de los sitiados por transportar a escondidas agua para beber, mientras los demás sufren. En un momento todavía más dramático³⁷⁶ una mujer con evidencias de locura provocada por el hambre se acerca a Morelos con un bulto entre los brazos, le dice que su hijo tiene hambre, que si puede proporcionarle leche. Cuando la mujer destapa el rebozo, el héroe ve a un niño muerto, mira hacia el piso, uno de sus acompañantes llora, cuestionando sus propias decisiones que arrastran sufrimiento a los demás (Fig. 32).



Fig. 32

A diferencia de los hombres, la mujer no es carne de cañón, ni portadora de caos, es la representación corporizada del sufrimiento de las masas, pero también del compromiso con la causa. Su relación con el nosotros-criollo es doble: a la vez de admiración y de

³⁷⁵ En el capítulo 7, “El triunfo del temple”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*

³⁷⁶ *Ibíd*, mins.: 15:53-16:38

compromiso. Cuando la indígena que cuida de Guadalupe Victoria narra al héroe la situación de su esposo, resume esta doble relación: "Cristóbal, mi esposo, estuvo con usted en Cuautla. Era parte del ejército de Guerrero. Los hombres del general Calleja lo mataron a él y a mi hermano. Morelos sí que se preocupaba por nosotros. Ahora las cosas han cambiado, nuestros Generales marchan al lado de nuestros enemigos"³⁷⁷

Esta imagen completa el tipo de construcción de la identidad femenina en la Guerra de Independencia de *Gritos de muerte y libertad*. De nuevo tenemos tres tipos de identidades que fácilmente pueden caer en las categorías de nosotras-criollas, ustedes-españolas y las otras nosotras. Las diferencias son claras entre el compromiso con la causa que se materializa en la intimidad del espacio privado, la sexualización de la maldad y la ambición de poder y, como una representación marginal, la admiración y devoción al héroe, que lleva al extremo de aceptar la penuria como forma de dar nacimiento a la nueva nación. En parte es un juego de identidades historiográficas que, como ya lo mencioné al principio, operan perfectamente en la lógica narrativa del melodrama, tan anclado tanto en la ficción televisiva como en la narrativa historiográfica oficial respecto al periodo histórico.

En cualquier relato, historiográfico o no, la creación de identidades narrativas y la dotación de agencia a ciertos personajes para el desarrollo de los sucesos son elementos esenciales que no sólo permiten seguir el hilo de la historia, sino que conectan con sus potenciales receptores, al proporcionar elementos de identificación. Esta es la razón que me orientó a dar cuenta de la forma en que en *Gritos de muerte y libertad* se construye una idea de identidad a partir de la forma en que los personajes son insertados en un pasado, en un proceso que funciona como mito fundador de la comunidad nacional. Desde esta óptica, la relación que establece la narrativa general de la miniserie entre identidades individuales, momentos precisos de la historia y potenciales audiencias, es una de las vías para entender el sentido que el pasado adquiere en la televisión comercial.

Hasta aquí me parece que este sentido está anclado en dos tradiciones centrales que, en parte, tienen una relación mutua de casi doscientos años y, por otro lado, operan muy bien en los límites del género y el formato en el cual se decidió narrar el pasado. La primer tradición tiene que ver con el uso de las estructuras creadas por la historiografía

³⁷⁷ "El fin de la clandestinidad", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, min.: 4:31

nacionalista. Si bien la miniserie se adaptó parcialmente a sus tiempos, en términos historiográficos (por ejemplo con la inclusión de la mujer en la narrativa o la eliminación de símbolos como el de El Pípila), la falta de incorporación de muchas de las propuestas de la historiografía revisionista lo acercaron al tono marcado por la larga tradición nacionalista de observar al pasado. La serie pareciera inscrita en una forma de ver la fundación de la nación que empieza inmediatamente después de terminada la guerra en 1821, pero actualizada por la incorporación de elementos de la historiografía conservadora que permitieron, en función de la propia lógica narrativa de la televisión nacional, generar contrastes en las identidades de cada personaje para acercarlos a esa propuesta de “humanización” que más arriba relaté.

Ello hace posible que *Gritos de muerte y libertad* encaje perfectamente en la forma en que el liberalismo ha construido un proyecto de nación que se mantiene más o menos vigente a principios del siglo XXI. Sin existir un profundo debate en torno a los proyectos de nación que se tienen actualmente, es indudable que el proyecto político, actualizado como neoliberalismo, ha estado sumido en profundas críticas desde hace ya unas décadas. En este contexto la opción de revisar el pasado, enmarcada en un ambiente conmemorativo, permitió, desde un medio de comunicación privado y comercial, ajustar el mito de origen de una nación que se reclama liberal en todos sus sentidos. No es fortuito entonces que la identidad narrativa, así como el poder de acción, se genere básicamente en torno a personajes que cumplen la condición de héroes para un sistema político en constante cuestionamiento. Su “humanización” parece responder por un lado a la necesidad de hacer “más accesibles” a los héroes, pero, por otro, también a actualizar sus rasgos distintivos desde un contexto presente en el que valores como la pluralidad democrática o elementos como el ambiente de violencia, hacen necesaria una revisión de características hasta ahora dadas por sentadas en el discurso nacionalista sobre el pasado.

En este mismo sentido, la serie se esfuerza por hacer una inclusión casi marginal de esos otros que deben estar presentes en el proyecto. No es posible dejar pasar de largo la idea de que las masas populares existen, narrativamente hablando, en un rango que los hace aparecer como elementos prácticamente extraños en el proceso histórico. La serie propone dos registros de lo nacional, un nosotros excluyente blanco, liberal, apegado al terruño, y un otros-nosotros que lo son, mientras cumplan dos condiciones: sirvan como carne de cañón

en los procesos liderados por el nosotros o desestabilicen el orden por su descontrol. Ambas cumplen con la idea de que la nación no podría ser/estar en la actualidad de no existir un nosotros que la guíe, que la lidere, en resumen, un nosotros materializado en un héroe.

El mensaje se vuelve poderoso después de un tiempo de inestabilidad política, económica y de seguridad, en el que uno de los reclamos es, precisamente, la inclusión de ese otros-nosotros en la toma de decisiones para la comunidad que conforma el espacio nacional. Es una forma de establecer simbólicamente los límites deseables de dicha participación, una manera de estructurar las jerarquías de participación política, una materialización narrativa del orden deseable de el ejercicio del poder. El proceso que llevó a la independencia mexicana es, en *Gritos de muerte y libertad*, el marco perfecto para construir esa visión del mundo.

Pero la puesta en escena parte de otra tradición, enraizada en el mismo tipo de relato historiográfico, pero también en la forma de construir la realidad por parte de la televisión, la tradición melodramática. Al continuar el uso del género, la producción de la miniserie estableció los límites de lo narrable por medio de una revisión del pasado en términos maniqueos. Con ello, las identidades y sus puestas en acción parten de la lógica de oposiciones que tan bien ha funcionado en la historiografía nacionalista, a la vez que en la ficción televisiva. Con ello se marca de manera contundente quiénes son el nosotros y quiénes el ustedes, condición central para el establecimiento de relaciones entre los personajes, su articulación en el relato y la relación con la propia construcción identitaria de las audiencias. El uso de unos buenos (humanizados, según los propios productores), unos malos y unos comparsas de los primeros (masas y mujeres), es el principio de un discurso que genera, de manera simbólica, el marco del deber ser nacional, en tiempos en los que la fragmentación de los grandes relatos en torno al pasado parece borrar su característica condición normativa.

Resulta difícil saber cuál de las dos tradiciones dominó en la creación de la serie, pero es indudable que el producto final poco se aleja de las que han permitido, haciendo uso de la famosa metáfora de Anderson, imaginar a la comunidad nacional criolla y liberal en doscientos años de actualización constante del discurso.

Hidalgo ¿el héroe? La desmitificación del Padre de la Patria en televisión.

La figura de Hidalgo marcó, desde distintas posturas políticas, la consolidación del Estado nacional mexicano, en función de la ruptura con la corona española. En cierto sentido, su persona se construyó como el símbolo que armonizó los tiempos históricos en la narrativa nacional, especialmente desde la visión liberal. La historia escrita en México desde la restauración de la República “ubicó el origen de la nación mexicana en el grito inicial de independencia contra España en 1810, e Hidalgo se convirtió [...] en el immaculado precipitador de los ideales liberales y de la Reforma”³⁷⁸

En este sentido, el siglo XIX mexicano fue el de consolidación del culto cívico en torno a Hidalgo³⁷⁹. Las distintas luchas de sentido entre liberales y conservadores, durante la primera mitad del siglo, permitieron establecer los parámetros de consideración de la condición heroica del personaje. Mientras que el bando conservador se esforzó en delinear los defectos y las contradicciones del ser histórico (ejemplo central es el caso de Lucas Alamán), el ala liberal estableció las bases elementales de su ascensión a los altares nacionales. El proyecto liberal se vio a sí mismo como una continuidad del proceso de ruptura con el mundo colonial, para lo cual Hidalgo fungió como símbolo primigenio, acompañado, en su corte, de los principales individuos que dieron forma al nacimiento de una república.

El momento cumbre de esta relación entre Hidalgo y los liberales se dio en el porfiriato. Distintos historiadores del régimen se esforzaron en ligar la figura histórica con la del dictador a través de diversas propuestas historiográficas. Pero el verdadero poder del imaginario respecto a la figura independentista se evidenció en la consolidación de rituales cívicos, tales como la celebración del 16 de septiembre o los enormes festejos del centenario de la gesta³⁸⁰.

Para Marta Terán³⁸¹, esta construcción de la figura del héroe en el personaje de Hidalgo se trasladó del porfiriato a los gobiernos emanados de la Revolución. En sucesivas interpretaciones, de acuerdo a la postura del presidente en turno, se consolidó el “mito

³⁷⁸ Guillermo Brenes Tencio, *Op Cit.* p. 108.

³⁷⁹ Marta Terán, “atando cabos en la historiografía del siglo XX sobre Miguel Hidalgo y Costilla”, *Historias*, 59, 2004, p. 23

³⁸⁰ Guillermo Brenes Tencio, *Op Cit.*

³⁸¹ Marta Terán, *Op Cit.* p. 24.

hidalguista” como elemento fundador de la nación, que permitía establecer vínculos directos entre el inicio de la lucha (la crisis), los gobiernos liberales (a través del mito de la Reforma y del porfiriato) hasta las propuestas, especialmente las sociales, de la posrevolución.

La figura del héroe se consolidó más como mito que en torno a “realidades” históricas. En ese sentido las contradicciones en la propia vida, forma de pensar y acción de Hidalgo fueron “pulidas” para permitir la elevación del humano a la condición de semidiós. Esta narrativa pasó de los lugares de celebración cívica a los textos escritos en y por la Revolución. Lugar esencial de consolidación del mito fue el libro de texto gratuito, que llevó al símbolo a la educación básica de todo mexicano.

Sin embargo, a mediados del siglo XX, se dio un rompimiento en la construcción heroica de Hidalgo. Los años cincuenta, en los cuales se celebró el bicentenario de su natalicio, fueron propicios para la revisión del mito a partir de las nuevas preocupaciones de la historiografía académica. El personaje dejó de ser eje de los estudios sobre la independencia y su figura se fue desvaneciendo en pos de una investigación más enfocada en los factores sociales, culturales, políticos y económicos del periodo. Esto permitió comenzar a bajar de los pedestales al personaje, dotándolo de una perspectiva más humana³⁸².

De la misma manera, las fuentes para el estudio de la persona cambiaron. La historiografía que había abrevado de las interpretaciones liberales, rescató la perspectiva conservadora de Lucas Alamán con el fin de matizar la mitificación del siglo anterior. Esto permitió profundizar en la vida, obra y acciones del personaje desde una visión más crítica del cura, del estudiante, del hacendado, del lector, etc. Este rompimiento con la historiografía anterior fue esencial para entender que más que un Hidalgo, había muchas versiones del ser humano. A pesar de ello, el Hidalgo símbolo, mito, héroe, siguió presente. Con matices importantes que permitieron renovar las discusiones entre el conservadurismo y el liberalismo políticos, la figura del Padre de la Patria siguió manteniéndose en la liturgia cívica mexicana.

Para Germán Carrera Damas este comienzo de la fragmentación de la figura heroica no es exclusiva en el caso mexicano de Hidalgo. Para él, los héroes comienzan a caer en

³⁸² *Ibidem.*

desuso en los tiempos en que la paz y el desarrollo se privilegian. Se hace un esfuerzo por eliminar del panteón a los héroes militares para suplantarlos con civiles y políticos³⁸³. Y todo parte de la evidente incongruencia respecto a la justificación de la violencia en tiempos de paz. De ahí que, con el alza de gobiernos conservadores, los pasados caóticos, de guerra y violencia comenzaran a ser difuminados. Baste recordar que, en nuestro caso, la década de los cincuenta coincide con el inicio de la política de desarrollo estabilizador.

A este fenómeno, Carrera lo llama “poda de la personalidad histórica”. Este recurso de las historiografías políticas se logra a través de algunos principios. El primero tiene que ver con una revisión de la vida del personaje, tal como nos dice Terán que sucedió desde los años cincuenta. En él se busca, a través de distintos soportes discursivos, señas de predestinación y ejemplaridad. Evidentemente, esto lleva a deconstruir las figuras monolíticas, a favor de descubrir las fracturas en el bronce de las estatuas. En un segundo nivel, se revisa el “tránsito hacia el reconocimiento del héroe”, es decir se hacen revisiones historiográficas que permitan reconstruir el proceso mediante el cual la persona fue elevada al rango de héroe. Finalmente surge una necesidad de buscar que el héroe cumpla con las obligaciones básicas para ser merecedor de la homologación heroica³⁸⁴. Este fenómeno de “poda” se convierte pues en un espacio fértil para disputas historiográficas que terminan por establecer paradojas en la personalidad del personaje-símbolo.

En el caso de Hidalgo, estas paradojas dan paso a algunos principios que se hacen evidentes en la narrativa sobre el personaje desde finales del siglo pasado. En los primeros años del siglo XXI ha habido distintos momentos de debate en torno a la figura de Hidalgo. El marco general tiene que ver con la forma de hacer uso de la historia por parte de los gobiernos surgidos del Partido Acción Nacional (2000-2012). Sin embargo, para el propio Germán Carrera³⁸⁵ el asunto tiene que ver, más que con una cuestión específicamente de partidos, con la necesidad de justificar el concepto de independencia en un mundo cada día más globalizado e interdependiente. Aunque este movimiento en México coincide con los gobiernos panistas, la realidad es que años antes, por lo menos desde el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, la historia patria oficial se comenzaba a poner en cuestión en relación a sucesos particulares sobre los cuales pesaban disputas desde hace ya tiempo.

³⁸³ Germán Carrera Damas, *Op Cit.* p. 35.

³⁸⁴ *Ibíd.* p. 36.

³⁸⁵ *Ibíd.*

Con el caso de Hidalgo los intentos de resignificar la figura del padre de la patria se hicieron evidentes en el año 2003 con motivo, otra vez, de la celebración de su natalicio. En ese año, el propio presidente Vicente Fox planteaba que, más que una figura de la independencia, Hidalgo debía ser visto como un símbolo de la lucha a favor de la unidad. En este sentido, el presidente volvía a traer del pasado la figura con el fin de ligarlo a los principios de un gobierno que, con su llegada al poder, había fracturado la continuidad política nacional. Para él, el buen ciudadano debía perseguir estos valores en simulación a la gesta de Hidalgo³⁸⁶.

Sin embargo, en el mismo contexto la Cámara de Diputados del Estado de Guanajuato convocó a especialistas para discutir la figura de Hidalgo, tratando de dejar de lado el uso de la historia que habían hecho, durante muchos años, los gobiernos emanados del PRI. En parte, las conclusiones de dicho encuentro dieron luz para entender que la derecha en el poder no quería hacerse cargo de la historia oficial. Incluso hicieron notar que algunos panistas habían preferido rendirle homenaje a Iturbide (el anti héroe liberal por antonomasia) que al cura Hidalgo. En el encuentro concluyeron que los nuevos héroes de la globalización no tenían que ver con quienes habían luchado por resolver problemas sociales y económicos, sino por quienes, a punta de ganancias, se volvían héroes del sistema transnacional. Arturo Miranda, historiador participante en dicho encuentro, confirmaba el principio planteado por Germán Carrera Damas:

Hoy estamos en un fenómeno que unos llaman mundialización, otros globalización, en donde dicese que la independencia y las soberanías de los países son fenómenos obsoletos que nada tienen que ver con las nuevas fuerzas que impulsan al mundo. El problema es que unos son los globalizadores, y otros somos globalizados. Entonces, ¿cómo nos autodeterminamos, o ya no nos vamos a autodeterminar, o cómo nos vamos a relacionar con los demás? Eso encierra el fenómeno de independencia³⁸⁷

³⁸⁶ Redacción, “‘El mejor tributo a Hidalgo, la unidad de los mexicanos’: Fox”, *Proceso*, 8 de mayo de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=252447>

³⁸⁷ Redacción, “Hidalgo estorba”, *Proceso*, 28 de diciembre de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=190777&rl=wh

En el mismo sentido, los historiadores y políticos reunidos se propusieron hacer una revisión de la figura de Hidalgo desde las escuelas historiográficas que abordaban el tema “lo más actualizado y crítico posible, a fin de no repetir la historia oficial”³⁸⁸. El objetivo principal era:

..bajar a Hidalgo de las columnas de bronce donde está trepado, para ponerlo como el individuo que participó en una etapa fundamental de esta nación.. [sin] hacerle honores gratuitos, ni mandados a hacer. Hidalgo es a estas alturas un personaje ganado para la historia oficial o no oficial; controvertido, a quien se le adjudican virtudes excelsas de épicas mundiales, y los más severos defectos humanos³⁸⁹

Con estos ejemplos se comenzaban a marcar dos elementos importantes en el horizonte actual de la historiografía hidalguista. Por un lado, la sensación de que los gobiernos conservadores no querían lidiar con el pasado nacional (o no sabían cómo), lo cual provocaba contradicciones entre la “necesidad” de celebrar los héroes como parte de la liturgia oficial y el desinterés político en hacerlo. Por el otro, la idea de que para repensar a Hidalgo habría que partir de los principios, anotados más arriba por Carrera Damas, de revisar la vida y tiempo del héroe para matizar la perspectiva mitificadora.

Un personaje central, en términos de interpretación histórica para los gobiernos panistas, fue José Manuel Villalpando. Abogado, historiador y asesor de la telenovela “El Vuelo del Águila” de Televisa en 1996, llegó a ser coordinador de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución en 2009. En el mismo año en que se celebraban el 250 aniversario del natalicio de Hidalgo, Villalpando argumentaba a favor de la desmitificación del personaje. Para él el cura de dolores no podía seguir funcionando “como ejemplo para imaginar el futuro. Y pese a que tuvo la magia para servir de puente entre las masas y los criollos ricos, como Allende, nuestra independencia tiene poco qué ver con el camino que trazó”³⁹⁰. El historiador utilizaba precisamente la vida de Hidalgo como argumento principal para no considerarlo personaje ejemplar.

³⁸⁸ *Ibidem.*

³⁸⁹ *Ibidem.*

³⁹⁰ Redacción, “Luces, sombras, oscuridad...”, *Proceso*, 04 de mayo de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=189484&rl=wh

Esta tónica se seguiría repitiendo a lo largo de la década. En 2007, Paco Ignacio Taibo II, desde otra postura ideológica, opuesta a los gobiernos en turno y a Villalpando, publicaba *El cura y sus amigos*. Con su visión sobre Hidalgo, el autor profundizaba en la idea de “humanizar” al héroe, con el fin de reconstruir “nuestro santoral laico”³⁹¹. A través de este movimiento de desmitificación, el autor proponía resignificar la lucha de independencia para volver a dotarla de “contenido” en un mundo en el que resultaba peligroso pregonar frases como “¡muera el mal gobierno!”, como hizo el propio Hidalgo. El sentido de la desmitificación cambiaba, pero el principio de hacerlo, por medio de la exploración minuciosa de su vida personal y de su entorno, continuaba.

El momento en que más evidente se hizo la necesidad de “resignificar” a Hidalgo llegó con la celebración del bicentenario de la independencia en 2010. Quisiera solamente poner un par de ejemplos que dan cuenta de que el principio de problematizar la figura del héroe a través de una revisión de sus contradicciones personales estaba en el aire. En una entrevista hecha por la revista *Proceso* en 2010 el académico Carlos Herrejón Peredo invitaba a “ponderar objetivamente los ‘excesos y méritos’”³⁹² de Hidalgo. El historiador argumentaba que, aunque el haber dado su vida por el iniciar el movimiento independentista era algo que nadie le podía quitar, había que darle razón a Lucas Alamán y hacer una revisión de sus limitaciones como persona. Herrejón reconocía el valor de la historiografía conservadora sobre el cura como fuente para revisar la figura que la historia oficial había entronizado como Padre de la Patria.

El otro ejemplo tiene que ver con la realización y estreno de la película *Hidalgo: la historia jamás contada* de Antonio Serrano. En un tono de supuesto entretenimiento mediático, el largometraje era propuesto como un “retrato desmitificado del patriota máximo”³⁹³. Para Serrano resultaba importante “saber que los héroes antes de héroes fueron personas, como cualquiera de nosotros, con cualidades y defectos. Y que después de los acontecimientos, su voluntad o su visión fue la que los lanzó a querer cambiar el rumbo

³⁹¹ Redacción, “El cura y sus amigos, de Paco Ignacio Taibo II”, *Proceso*, 23 de abril de 2007. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=207340>

³⁹² Redacción, “Piden valorar objetivamente ‘excesos y méritos’ del cura Hidalgo”, *Proceso*, 16 de febrero de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=110024>

³⁹³ Redacción, “Un Hidalgo apostador, mujeriego, jueguista...”, *Proceso*, 12 de septiembre de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80776&rl=wh

de las cosas, para bien o para mal...”³⁹⁴. Estos elementos permitían al director entender que existía una paradoja hidalguista que consistía en reconocer que “la humanidad de un héroe consiste en irle otorgando facetas que lo hacen contradictorio, complejo, fascinante.”³⁹⁵ Entender esto permitía entonces reconocer que hurgar en la vida personal de Hidalgo no demeritaba su ejemplaridad como héroe mexicano. Por lo tanto, era menester plantear una nueva narrativa en torno al iniciador de la independencia que partiera de reconocer dicha paradoja. Aunque la película estaba pensada para suscitar cierta polémica, los mismos creadores reconocían que no habría problemas con el gobierno federal, dado que no parecía importarle el personaje³⁹⁶.

Estos ejemplos sólo reflejan una parte de la disputa por la figura de Hidalgo desataría en los últimos años. Sin embargo, dejan claro los principios sobre los cuales era posible articular narrativamente la figura del personaje histórico. Tanto políticos, como historiadores y productores mediáticos (incluso podríamos incluir a la Iglesia Católica), coincidían en la necesidad de hacer evidentes las contradicciones personales de Hidalgo, la cuales le llevaron a un cúmulo de “errores” que desembocaron en una violencia inusitada.

Esta perspectiva se ajustaba perfectamente a las necesidades televisivas en dos ámbitos. En primer lugar, la idea de desmitificar al héroe a través del retrato de su vida personal cabía perfectamente en el objetivo de entretenimiento de los productos televisivos actuales. El mismo principio se ajustaba a la sensación de “realidad” siempre presente en los formatos televisivos. Como veremos, esta idea de plasmar “lo que realmente ocurrió” estará presente en la mente de los productores de *Gritos de muerte y libertad*.

En un segundo plano, la idea de que esas mismas contradicciones personales desataron una violencia sin parangón en el México de los siglos XVIII y XIX, parecía caber perfectamente en la forma en que la televisión se refería a la violencia actual mexicana. El mensaje de que los actos “irracionales” pueden llevar a afectar negativamente la vida (y propiedades) de otros embonaba perfectamente con lo que esta especie de revisionismo hidalguista ponía sobre la mesa.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Redacción, “‘Hidalgo’, de Serrano, incomodará a la Iglesia”, *Proceso*, 7 de febrero de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=109665>

La imagen de Hidalgo

Al igual que con la historiografía escrita, la representación heroica tuvo su propia evolución en la plástica. Ello permitió encuadrar lo escrito con un tipo de visualidad mucho más accesible a los grandes públicos. La concepción visual de los héroes, entonces tuvo una estrecha relación con el tipo de disputas que se dieron en el ámbito de las ideas escritas, con las evoluciones propias de la historiografía. Desde este punto de vista es que me parece pertinente presentar, sin ánimo de abarcar toda la producción artística al respecto, un poco de la construcción visual del Hidalgo. De ella, evidentemente, tomarán las reconstrucciones visuales que los medios de comunicación harán de los héroes.

Como lo haré notar con el caso de otros héroes, la imagen de Hidalgo se comenzó a construir desde muy temprano a través del lente religioso, propio del antiguo régimen. Si a ello añadimos que, desde la primera mitad del XIX, su figura intentó ser empatada con la idea de paternidad sobre una nación (el Padre de la Patria, como subrayé más arriba), la realidad sacerdotal del personaje ayudó en mucho. Es por ello que una de las primeras identificaciones visuales de Hidalgo, las litografías de Linati de 1828 (Imagen 1), acentuaran ese carácter. Es la imagen de “un caudillo con la cruz en alto y empuñando la vara de pastor peregrino conduciendo a su grey”³⁹⁷.



Imagen 1

Si bien, según Fausto Ramírez, esta imagen no tendrá trascendencia en las formas de representar al héroe, lo cierto es que su propia hipótesis de dos advocaciones permite

³⁹⁷ Fausto Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 231-285.

pensar que la figura del cura se mantuvo en el imaginario como parte de su construcción como héroe pensante y compasivo. Esta forma de pensarlo y representarlo, se evidenció en ejemplos posteriores como el primer monumento al héroe en 1851 en la ciudad de Toluca (Imagen 2), cuya réplica se envió a Tenancingo, Estado de México, o el retrato de Antonio Serrano de 1831 (Imagen 3). En ambos, sin duda, la idea de un Hidalgo cultivado, erudito, fue remarcada como prevalente por sobre la imagen de violencia desatada por su movimiento. Más interesante aún, es que estas tempranas imágenes ya remarcaban una avanzada edad en el personaje que permitía dotarle de cierta aura de sabiduría y benevolencia, necesaria en la construcción simbólica del Padre de la Patria³⁹⁸. Para Ramírez, esta imagen fue armada por los liberales con el fin de dotarle de características más respetables.



Imagen 2

³⁹⁸ Guillermo Brenes Tencio, “Miguel Hidalgo a la luz del arte: iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XX)”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXXIV, No. 2, 2010, pp. 53-71.



Imagen 3

Por otro lado, también desde principios del XIX, otro modelo representacional es el que explotó la veta combativa del héroe. El retrato de Luis Montes de Oca, de 1823 (Imagen 4), ya hacía notar no sólo la investidura militar de Hidalgo, sino el vínculo de su lucha con la temprana construcción de una idea de nación. El bastón de mando y la insignia republicana intentaban vincular la conducción del movimiento revolucionario iniciado con él y un cierto proyecto de patria. Todavía sin los indicios de la violenta lucha desatada, la imagen abriría otra veta que entraría en tensión con la primera y que, en cierta manera se materializaría en monumentos como el de Dolores Hidalgo, Guanajuato, también del XIX (Imagen 5). En ella, sin todavía aparecer como un combatiente desordenado, Hidalgo ya muestra los símbolos de su lucha, en especial, el estandarte de la Virgen de Guadalupe.



Imagen 4



Imagen 5.

Para Ramírez³⁹⁹, esta tensión representativa entre el Hidalgo pensante y el combativo se mantuvo durante el siglo XIX, derivada de las simpatías y antipatías que generaba el héroe. Lo que no deja duda, es que conforme avanzaba el primer siglo de vida de la nación y se consolidaba el proyecto político liberal, los rasgos identificativos de la figura del héroe se fueron materializando en un canon. Par finales del XIX, ya durante el porfiriato, artes como la gráfica permitieron, con un afán educativo, acompañar esta imagen con elementos que recordaban los lugares consagrados por el héroe⁴⁰⁰. Momentos como su vida en Dolores, el grito, las batallas como la del Monte de las Cruces, la toma de la Alhóndiga, etcétera, se convirtieron en lugares de memoria constantemente representados. Esta tradición de especies de biografías visuales se consolidaría en el sistema educativo post revolucionario, tal como ejemplifica la tradición de la estampita escolar (Imagen 6).

³⁹⁹ Fausto Ramírez, *Op. Cit.*

⁴⁰⁰ *Ibíd.*



Imagen 6

La Revolución también ayudó a consolidar el canon de representación de Hidalgo, especialmente a través del muralismo y la estatuaria monumental. La necesidad de establecer un vínculo entre la lucha armada de principios del XX, y los proyectos políticos resultantes, y la lucha por la independencia llevó a enfatizar ciertos rasgos derivados de las dos vetas representativas. Por un lado la veta combativa y ya francamente violenta fue materia tanto de murales como el de José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de Guadalajara (Imagen 7) o el de O'Gorman en el Castillo de Chapultepec (Imagen 8), como de monumentos que remarcaban el carácter militar del héroe (Por ejemplo el Hidalgo de Los Herreras, Nuevo León, Imagen 9).



Imagen 7

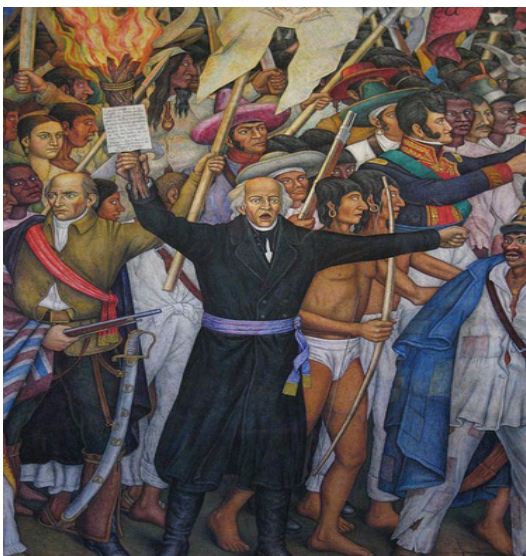


Imagen 8



Imagen 9

Este tipo de imágenes y esculturas permitieron observar toda la furia desatada por Hidalgo, vinculada en muchos sentidos con luchas populares como el fin de la esclavitud, la igualdad racial, etcétera. Incluso, en el mural de O’Gorman, se hacía evidente un vínculo entre la lucha por romper el dominio colonial a través de la razón (simbolizada en la antorcha) con el pasado indígena del país. En este ejemplo, es posible observar el uso de las dos vetas representacionales del XIX, materializadas por dos Hidalgos en planos subsecuentes. En el mismo sentido que los movimientos historiográficos liberales, las representaciones establecían vínculos transhistóricos que se reflejaban en multitudes, en las cuales el panteón heroico nacional se entremezclaba, mismo sentido ejemplificado en el Hidalgo de Diego Rivera en Palacio nacional (Imagen 10). Como bien afirma Brenes, es la imagen de Hidalgo que ha permanecido en el imaginario social hasta el día de hoy, cuando “nadie se cuestiona que el afable viejecito de incipiente calva y cabello cano, vestido con chaqueta negra y alzacuello blanco, no fue el cura don Miguel Hidalgo”⁴⁰¹. No resulta sorprendente en este sentido que, incluso en el 2010, veamos esta tradición reiterada en los festejos del Bicentenario. El mural de Reyes Garibay en la ciudad de Colima lo confirma (Imagen 11) y este es el tipo de representación que se ha trasladado a la televisión.

⁴⁰¹ Brenes Tencio, *Op. Cit.* p. 65.



Imagen 10



Imagen 11

El Hidalgo televisado

A partir de estos elementos y principios me fue posible pensar en analizar la figura de Hidalgo a partir de una serie de secuencias escogidas. En una primera observación reduje el análisis a los capítulos en los que Hidalgo es el personaje principal (capítulo 3 “El estallido: 1810”, capítulo 4 “Sangre que divide”, capítulo 5 “entre el miedo y la victoria” y capítulo 6 “Décimas para ortega”). Sin embargo me pareció que para hacer evidentes los principios mencionados anteriormente era mejor reducirlo a algunas secuencias centrales de cada capítulo, dando mayor peso al capítulo 6, en el que se narra los últimos momentos de Hidalgo, y el capítulo 4, en el que se narra la toma de la Alhóndiga de Granaditas por parte de las tropas independentistas. En ambos se revelan abiertamente las “contradicciones” del personaje en relación a los sucesos de la primer campaña por la independencia. Además

mencionaré algunos aspectos que refuerzan esta forma de ver al héroe en los demás capítulos.

La figura del Padre de la Patria

La imagen de Hidalgo comienza a delinearse a partir del capítulo 3, “El estallido: 1810”. En éste se narran los sucesos ocurridos inmediatamente después de que la conspiración de Querétaro ha sido descubierta, en los cuales Doña Josefa Ortiz pone sobre alerta a Hidalgo, Allende y Aldama a través de un correo. El tema principal de este capítulo es la disyuntiva existente entre comenzar la guerra y escapar, esperando por mejores condiciones para el movimiento. Ésta permite la construcción de la identidad de los personajes a partir de la oposición de posturas respecto a las posibilidades. Por un lado Allende encarna la prudencia del militar que conoce a su oponente y sabe que carece de un ejército preparado para enfrentarlo. Opuesto a él, Hidalgo aboga por no esperar más, arrancar el movimiento con los recursos que tienen (la gente de Dolores y sus herramientas). Esta alternativa pone sobre la representación la semilla para comenzar a plantear la idea general de la imprudencia de Hidalgo.

Es notoria la construcción narrativa de un Hidalgo atrabancado, soñador, un personaje que genera frases dignas de ser plasmadas en los libros de historia patria. El centro y punto de giro del capítulo está en una secuencia⁴⁰² en la que, precisamente, discuten la decisión mientras Hidalgo se pone su vestimenta (con las que aparecerá en la iconografía hidalguista oficial) y da órdenes para que reúnan a los habitantes de Dolores. Allende propone “optar por la prudencia, darnos nuestro tiempo” y esperar a tener un ejército preparado, a lo que Hidalgo responde: “¿tiene miedo Capitán Allende? [...] ha llegado el momento de liberar a la Nueva España de este mal gobierno afrancesado [...] encontraremos soldados en cada pueblo [ya que] el hambre y la injusticia engendran guerreros [...] no se olvide que no hay guerra que se gane sin sangre”. La secuencia está construida a partir de planos medios que permiten establecer diálogos remarcados por acciones (el cura vistiéndose, oponiéndose visualmente a Allende, etc.). Éstos se tornan primeros planos cuando se busca remarcar las frases de Hidalgo (Fig. 1).

⁴⁰² “El estallido: 1810”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins. 14:30-16:25



Fig. 1

La secuencia va a marcar la tónica de los futuros capítulos que narran el movimiento hidalguista. La construcción narrativa de los hechos y personajes se hará a través de oposiciones metafóricas entre la prudencia, la razón, el orden por un lado y la violencia, el caos y la pasión por el otro. A partir de este arranque, la producción de la serie marca el tono de la representación de las acciones de la lucha, coincidiendo con las ideas de contradicción y paradoja en las acciones del héroe. Se alternarán secuencias que lo entronizan con aquellas que lo desacralizan para proveer de una sensación de perpetua paradoja.

La siguiente secuencia del capítulo⁴⁰³ muestra una construcción ejemplar a través del entreveramiento de tres escenas. La primera muestra en primer plano y cámara lenta a Hidalgo terminándose de poner la ropa y los símbolos de su condición de cura. Una niña, criada de su casa, le dice “nunca he visto a un militar con crucifijo”, haciendo evidente la contradicción, a lo que él responderá “pues mírelo ahora” mientras que la toma muestra a la audiencia el Hidalgo gallardo de la historia oficial⁴⁰⁴. La segunda representa a Allende y Aldama a un lado de sus caballos. El primero dice “el cura Hidalgo es un testarudo, pero lo necesitamos. A él y a toda la gente que lo sigue”, Aldama responde “Nos van a fusilar Ignacio, es alta traición”. La tercer escena es un plano general de la calle en la que baja “la gente” a la que se refiere Allende en un caos total, portando antorchas y herramientas de labor⁴⁰⁵. Estas tres escenas, armadas como una secuencia de sentido, proponen al espectador las contradicciones de la lucha. Hasta este momento, Hidalgo es un peligro, para la lucha y para el orden. Su actitud es el símbolo de lo que la ruptura puede ocasionar.

⁴⁰³ *Ibíd.* mins. 16:26-17:24.

⁴⁰⁴ Ver Capítulo 4.2, Fig. 31

⁴⁰⁵ Ver Capítulo 4.2, Fig. 10

Al final del capítulo viene la gran imagen que ha consolidado el símbolo de Miguel Hidalgo en la historiografía visual mexicana⁴⁰⁶, el Grito de Dolores⁴⁰⁷. Con campanadas de fondo, Hidalgo baja por una calle escoltado por Allende y Aldama y seguido por las masas en desorden. Va gritando “¡Viva Fernando VII!, ¡Muera el mal gobierno afrancesado!, ¡viva nuestra libertad!, ¡viva nuestra santísima Virgen de Guadalupe!”. Sube las escaleras del atrio quedando la toma en un ángulo contrapicado que magnifica el símbolo patriótico. Metida entre la gente, la cámara invita a la audiencia a ser “testigo de la historia” (Fig. 2).



Fig. 2

En un discurso hablado, asegura que su movimiento sólo tiene el objetivo de quitar el mando a los europeos, invita al pueblo a luchar por su libertad. Al bajar las escaleras y subir a su caballo blanco pregunta a Allende “¿tiene claro que ni usted ni yo veremos el final de esta empresa? [...] entonces ¡hagamos estallar al mundo!”. Con esta frase, Hidalgo marcará de inicio su condición martirial. La conciencia sobre su propia muerte y la invitación a continuar, a pesar de ella, marcan el inicio de un proceso de testificación de una verdad a través de la ofrenda de su propia vida por “la patria”. La escena remarca la condición heroica del prócer, pero las sospechas iniciales sobre sus capacidades invitan a pensar en la posibilidad de sus propias falencias.

Estas breves secuencias sólo servirán narrativamente para marcar las contradicciones de la figura hidalguista. Por un lado, sus decisiones tomadas desde la emoción, en contra de la racionalidad de Allende (la voz de la conciencia), marcarán el derrotero de violencia y caos en la lucha. Por el otro, parecerán estar justificada en función

⁴⁰⁶ Fausto Ramírez, “‘Hidalgo en su estudio’: la ardua construcción de la imagen del ‘Pater Patriae’ mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 189-209.

⁴⁰⁷ “El estallido: 1810”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 21:15-23:17

de su condición como iniciador de un movimiento que liberará a “la patria” de los malos gobiernos. La paradoja hidalguista está puesta sobre la mesa.

El texto del epílogo indica que la contradicción se mantendrá hasta el siguiente capítulo, en donde todo el poder de la desacralización se hará evidente en la violencia desatada:

El levantamiento en Dolores había sido prematuro y no permitió reunir más que un ejército improvisado. Así marcharon Hidalgo, Allende y Aldama hacia Guanajuato, encarcelando españoles y liberando presos. Para ampliar su ejército y mantener su lealtad, Hidalgo permitió el saqueo de San Miguel el Grande y Celaya, aún en contra de lo que la formación castrense de Allende indicaba. Nada comparado, sin embargo, a la rapiña, violencia y muerte que se vería después en Guanajuato y que estremecería al propio Hidalgo.⁴⁰⁸

Los capítulos centrales para mostrar la paradoja estarán en, como lo mencioné, el cuarto, que narra la toma de Guanajuato, y el 6, que narra la propia muerte de Hidalgo. A continuación utilizaré secuencias para ejemplificar los principios marcados en el horizonte de enunciación.

Recuperando la historiografía conservadora para desmitificar a Hidalgo: Alamán como testigo

Como comenté arriba, uno de los fenómenos que permitieron la desacralización de la imagen del Hidalgo Padre de la Patria fue la recuperación de fuentes historiográficas olvidadas por la historia oficial liberal. A partir de ellas fue posible poner matices a la imagen del héroe a través de una perspectiva que acentuaba la idea de caos y desorden en el primer movimiento independentista. El capítulo 4, “Sangre que divide” no deja lugar a dudas de la continuidad de esta tradición.

Al inicio del capítulo, el texto introductorio establece el nexo entre el inicio improvisado del movimiento (evidenciado en el capítulo anterior) y los eventos cruentos por ser narrados. A manera de metanarrador, el texto plantea el estado desde el que se tramarán los eventos a venir:

⁴⁰⁸ *Ibíd.* mins. 24:19-24:51.

El improvisado ejército de Hidalgo se aproxima a Guanajuato, uno de los centros de riqueza de la Nueva España. El Intendente Juan Antonio Riaño ordena a los españoles y criollos refugiarse en una bodega destinada al acopio de maíz, conocida como la Alhóndiga de Granaditas. Lucas Alamán, un joven criollo, desobedece a Riaño y se convierte en testigo de uno de los episodios más cruentos del movimiento insurgente.⁴⁰⁹

Por otra parte, establece la esencia de la condición testimonial de Alamán. En este sentido, los sucesos narrados están planteados desde la perspectiva del testigo que, dado que extratextualmente describirá los mismos sucesos en obras postreras⁴¹⁰, le permitirá pasar de testigo a juez. La visión conservadora del historiador marcará el tono de la trama de los sucesos del capítulo. En la serie, Lucas Alamán no alcanza la estatura de villano, que en algunos momentos parece haber tenido. Su papel no está en oponerse a la figura del héroe, sino en testificar las carencias del mismo como individuo. Es un recurso narrativo para permitir filtrar argumentos que lleven a la desmitificación del personaje central.

Como bien narra el texto introductorio, la primer parte del capítulo plantea la decisión de Alamán de permanecer en su casa mientras que los españoles, comandados por el Intendente Riaño, buscan refugio en la Alhóndiga. Esta primer parte sirve para establecer que el personaje central se mantendrá “neutro” en la disputa entre el movimiento y los españoles. Es la escena de la toma de la Alhóndiga en donde la cámara (testigo) revela el poder de la violencia del movimiento hidalguista, tal como o mencioné en el capítulo anterior.

Una vez arribados a la ciudad de Guanajuato, centro de riqueza que quedará destruido, los insurgentes se apresuran a tomar posiciones y a saquear las casas de los españoles. Esto puede ser comprendido por el espectador que, desde el interior de la casa de los Alamán, escucha los intentos de “la gente” por penetrar en las propiedades. El alboroto es constante durante las escenas en las que Lucas se niega constantemente a resguardarse. Las tomas en cámara lenta revelarán a los ejércitos bajando en desorden hacia el centro de la población.

⁴⁰⁹ “Sangre que divide”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins. 2:34-3:07

⁴¹⁰ Lucas Alamán, *Historia de México*, Tomo 1, México, Jus, 1990.

Como mencionaba en el capítulo anterior, a partir del minuto 10:30 el caos y la violencia llenan la pantalla⁴¹¹. La secuencia comienza con Riaño y su esposa abatidos. Con el patio central de la Alhóndiga de fondo, el Intendente declara: “ya llegaron”. Inmediatamente cambia la escena a un plano general descriptivo que permite ver a la masa alborotada, golpeando sus utensilios de labranza contra la Alhóndiga y encendiendo la puerta con sus antorchas. La toma se centra en la puerta, ardiendo y abriéndose. La escena regresa a Riaño y su esposa diciéndole “hiciste lo que pudiste”. Tras regresar con planos detalle a observar a los insurrectos golpeando la puerta, la escena cambia para poder ver, desde adentro del inmueble, cómo la puerta cede y la gente entra en el recinto. La disminución de velocidad de este plano abierto revela a la audiencia el desorden con que se conducen los soldados y lo improvisado de su armamento⁴¹².

Las tomas se vuelven planos medios y planos detalle que se enfocan en la manera en que los soldados masacran a los españoles, golpeándolos con mazas, acuchillando a hombres, mujeres y niños, y robando los bienes que encuentran a su paso. La música acompaña a esta larga escena en cámara lenta dotando de tensión la narración visual. Un primer plano enfoca a Riaño, abrazado de su esposa, observando la masacre sin poder comprenderlo. Por detrás se ve llegar soldados que los separan de su esposa y amenazan con dispararle. Cierra los ojos, anticipando su muerte, y la toma cambia para enfocar la pistola mientras dispara a la nuca del Intendente. La esposa llora desesperada mientras él cae con el ojo destrozado (Fig. 3). La secuencia cierra con un *fade* para llevarnos a la casa de los Alamán.



Fig. 3

⁴¹¹ “Sangre que divide”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins. 10:30-12:41.

⁴¹² Ver Capítulo 4.2, Figs. 18, 19, 20 y 21

Esta secuencia de la toma es el punto de inflexión de la narrativa del capítulo, a partir de ahí el desarrollo llevará a que Alamán se entere de la violencia y decida enfrentar a Hidalgo, poner en cuestión su actuar. Lo radical de la violencia y el caos desplegado en la secuencia es extremadamente raro en la ficción televisiva mexicana. Ninguna telenovela, ni siquiera las de corte histórico, había puesto tanta atención a los detalles de los procesos violentos en una narrativa ficcional. Aquí juega un papel esencial, de acuerdo con lo planteado en el horizonte de enunciación, para hacer evidente el descontrol de Hidalgo sobre su ejército, una de las mayores paradojas de su imagen y que, por mucho tiempo, había sido matizada con la existencia simbólica de un agente externo como la figura del “Pípila”. *Gritos de muerte y libertad* evitó continuar con esa tradición y dotar de una mayor dosis de credibilidad al testimonio alamanista.

Pero ¿cómo testimonia Alamán un momento en el que no participó? En una secuencia posterior⁴¹³ un personaje incógnito, español amigo de la familia, logra escapar de la Alhóndiga y llegar a la casa de los Alamán. Su descripción de los sucesos funciona como un puente que permite ligar los hechos “reales” con la descripción de la toma por parte del testigo central, Lucas. Ensangrentado, el personaje es introducido a la casa y, mientras es curado por la madre y las criadas de Alamán, describe entre sollozos “quemaron la puerta y se metieron, entraron. Mataron a todos” la escena se construye con primeros planos y planos detalle, que permiten evidenciar el sufrimiento, la sangre y un crucifijo destrozado que el personaje lleva en la mano. Tras un corte que cierra con un acercamiento al crucifijo, la toma abre al personaje que descansa. Entre sueños describe “todos estábamos muy confundidos. Los españoles comenzaron a arrojar dinero para ver si se calmaban, y por un lado de la Alhóndiga sacaron una bandera blanca, y por el otro echaban bombas y esto los enloqueció aún más, Dios mío [...] Riaño también está muerto, fue de los primeros en caer. Todo se llenó tan rápido, de pronto había gente por todos lados, los pasillos, los patios, y se llevaron todo, la plata, las joyas, hasta la ropa”. Entre la descripción, la cámara enfoca a la madre de Alamán llorando de desesperación y al propio Lucas, reflexionando lo que escucha, como quien intenta registrar el testimonio para la posteridad. Esta descripción permite reafirmar a la audiencia lo que ya vio en la secuencia anterior, sin embargo permite también entender la importancia del papel de Lucas Alamán como testigo privilegiado. La

⁴¹³ *Ibíd.* mins. 15:09-17:08

desesperación del hombre invita a los Alamán a intentar hablar con Hidalgo. En el camino hacia el cuartel donde se encuentra serán testigos del caos y la locura que se vive en la ciudad de Guanajuato.

La tercera secuencia⁴¹⁴ a analizar abre con la imagen de la Virgen de Guadalupe. Un *tilt down* nos revela un primer plano de Hidalgo que, discursivamente, evidencia la amistad con el padre de Lucas. El plano se abre para presentar la escenificación completa. Con una mesa de por medio, Lucas y su madre se entrevistan con Hidalgo, escoltados por tres soldados desarraigados que portan una imagen de la Virgen en la solapa. La madre confiesa su intención de denunciar a Hidalgo que “su gente se está metiendo a las casas, tenemos miedo. Hemos visto muchas cosas y escuchado otras”. La madre revela su posición de testigos a la vez que revela el miedo que provoca el movimiento de Hidalgo. Éste responde que “estamos tratando de restablecer el orden, señora. Hasta en las causas justas hay personas que se aprovechan de los inocentes”, lo cual denota el descontrol del movimiento por parte de sus líderes y la confesión de la existencia de “malas personas” dentro del proceso independentista. Esto permite a Lucas Alamán ironizar, emitiendo un juicio que podríamos clasificar como “de la historia”: “causa justa ¿es su movimiento?”. Un primer plano a Hidalgo permite ver su molestia, lo que le lleva a responder: “Es la independencia de los americanos, muchacho. Tú independencia.” El acercamiento liga a Hidalgo con la audiencia, permite ver la severidad y las consecuencias de sus palabras paternas, la lucha, con todo y sus errores, lleva a nuestra independencia ligando su identidad libertadora con la de los ciudadanos actuales. Lucas no dejará de ironizar, dejando su juicio al aire: “¿independencia de la nación que civilizó este continente?”. Sus palabras se ven respaldadas por un crucifijo que cuelga en la pared detrás de él, oponiéndose a la Virgen de Guadalupe que respalda a Hidalgo. Este último responde exasperado: “este movimiento no tiene otro objeto que quitar el mando a los europeos [...] hay que defender este pueblo como buenos patriotas y organizar el gobierno”. La madre de Alamán, sorprendida, responde: “quitarle el mando a los europeos, y dárselo ¿a quién?”, tras lo cual voltea con asco a ver las caras de los soldados, claramente mestizos, que escoltan la conversación. La escena termina cuando Hidalgo les proporciona, como garantes de su seguridad, a uno de los mismos guardias que la señora claramente desprecia (Figs. 4, 5 y 6).

⁴¹⁴ *Ibíd.* mins. 17:32- 19:04.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Al final del capítulo, la cámara volverá a llevar al espectador a escenas de desolación en el patio de la Alhóndiga. A través de planos generales y paneos, la audiencia puede ver los cadáveres tirados en el suelo. Cuando alguien intenta levantarse, es acuchillado por un soldado insurgente. Con ello, la narración remarca la idea de que la violencia, el desorden y el caos fue una forma de proceder del movimiento dirigido por Hidalgo⁴¹⁵. A la par de las imágenes, el epílogo escrito ligará este modo de actuar con el devenir futuro del movimiento:

⁴¹⁵ Ver Capítulo 4.2, Fig. 21

La toma de la Alhóndiga marcó el futuro del movimiento insurgente. Para Allende era inaceptable el desorden y la violencia con la que se habían conducido los seguidores de Hidalgo. El propio Hidalgo quedó marcado por la violencia exhibida. El temor a una toma igualmente violenta de la Ciudad de México probablemente influyó en su decisión de emprender la retirada una vez lograda la victoria en el Monte de las Cruces. Ya encarcelado y condenado a muerte, Hidalgo revivirá arrepentido los actos que atestiguó en la Alhóndiga de Granaditas.⁴¹⁶

Con ello se liga la trama con el capítulo 5, “Entre el miedo y la victoria”, que centra la narración en la toma de decisiones sobre si atacar la Ciudad de México. En éste la narrativa se construirá entre la postura de Allende, quien defiende la idea de atacar y terminar con el caos, y la de Hidalgo, que prefiere no entrar a la ciudad para evitar una masacre como la de la Alhóndiga. Este capítulo no me pareció central ya que sólo extiende el debate ya planteado en el capítulo 3 que narré al principio, además de que mantiene el tono de caos y violencia del cuarto. Debido a ello no consideré que mostrara características de punto de giro en la narrativa general

Para cumplir el objetivo de mostrar la manera en que la figura del Padre de la Patria es desmitificada en la serie. El capítulo cuarto, del cual se tomaron tres secuencias centrales, evidencia que el recurso ya mencionado de acudir a Lucas Alamán como fuente para la historia del periodo se mantiene. El personaje toma un lugar central en la historia, permitiendo establecer un vínculo evidente entre la trama de los eventos y el discurso predominante en el horizonte de enunciación.

Desde esta perspectiva, los hechos heroicos de la gesta hidalguista son matizados a través de la revisión de su propia experiencia “dentro” de la historia. El propósito de quitarle peso a la figura insurgente parece ser cumplido a través de la narrativa mediática. Sin embargo, es hasta el último capítulo en el que aparece la figura que podemos ver todo el potencial desmitificador de la serie televisiva. Es en éste que el propio Hidalgo dará los argumentos necesarios a la audiencia para no poder ser considerado como un Padre de la Patria, en el sentido propuesto por Carrera Damas.

⁴¹⁶ *Ibíd.* mins. 19:54-20:38.

El héroe desmitificado se resignifica

El capítulo sexto, “Décimas para Ortega”, narra los últimos momentos de la vida de Hidalgo en la cárcel de Chihuahua. La trama está construida a partir de dos secuencias. La primera mantiene la lógica de desmitificar al héroe mostrándolo en sus peores condiciones, mientras que la segunda permitirá darle un nuevo significado, una nueva identidad, para las audiencias. Ambas llevarán a la propia representación del fusilamiento del héroe.

Al inicio del capítulo una secuencia⁴¹⁷, construida a partir de *flashbacks* y *flashforwards*, efectos sonoros de campanas y música eclesiástica, revela el proceso de excomunión de Hidalgo (Fig. 7). Pero más allá del proceso eclesiástico, el tono está puesto en el duro golpe personal que representa para el cura dejar de pertenecer a la Iglesia. La secuencia termina con un plano detalle al ojo del personaje con la pupila contrayéndose (Fig. 8). Con esta introducción es posible observar que la narrativa estará construida a partir de la idea del arrepentimiento, que tiene que ver, justamente, con los procesos tramados en capítulos anteriores. En este sentido, será el propio Hidalgo el agente que desmitificará el símbolo armado en torno a su persona. El texto introductorio no dejará lugar a dudas: “Miguel Hidalgo, desnudado de su hábito clerical, excomulgado y encarcelado, espera arrepentido la ejecución de su sentencia.”⁴¹⁸



Fig. 7

⁴¹⁷ “Décimas para Ortega”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.0:00-1:29.

⁴¹⁸ *Ibíd.* mins. 2:10-2:40.

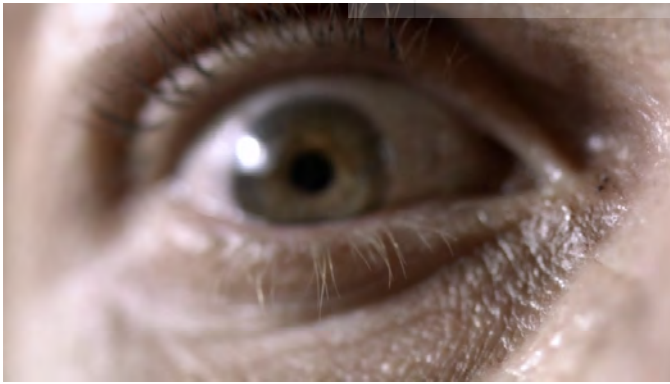


Fig. 8

El centro narrativo de la idea del arrepentimiento está en una larga secuencia de once minutos⁴¹⁹, desatada por la vergüenza, verbalizada por él mismo, que el personaje Ortega siente por “ser parte de la muerte de un hombre bueno, de un hombre de Dios”. Hidalgo mira a sus espaldas, buscando a ese hombre que nombra Ortega, se levanta y comienza, apuntalado por un primer plano (Fig. 9): “nadie sabe dónde están esos hombres buenos, Ortega. Los que hemos hecho pedazos los ideales y las vidas de miles estamos aquí, a la vista de todos”. Con esta frase Hidalgo muestra al público las razones por las que se arrepiente. Los hechos, narrados por el mismo (traicionar ideales y matar), van quitándole la posibilidad de ser considerado héroe, tal como Ortega pretende.



Fig. 9

Hidalgo continúa, “¿has visto morir a un hombre, Ortega? [...] ¿Has visto morir a diez? ¿a cien? ¿has visto a un fraticida? Aquí hay uno”. Como el capítulo cuarto anunciaba, la muerte y el caos será la pena con la que el héroe cargará hasta su muerte, sin importar las posibles consecuencias positivas de sus actos, las cuales serían resaltadas por la historiografía liberal, pero de las que Hidalgo no tendrá conocimiento. Ortega,

⁴¹⁹ *Ibíd.* mins. 3:14-14:03.

funcionando como la voz de la nación que evita ver esos matices, continuará diciéndole que hay mucha gente que cree en él. Hidalgo responde con ironía “sí, mucha gente. Mucha gente convencida de que somos héroes y recorrimos el país ganando batallas y liberando gente”, esas gestas “las sabe ya cualquier cristiano”. El propio héroe refuta la posibilidad de ser considerado como tal por sus seguidores. La ironía de Hidalgo respecto a la manera en que es considerado revela su forma de eliminar toda posibilidad de heroísmo.

A partir de hacer a un lado esa posibilidad, Hidalgo recontará, como narrador central, a Ortega y a la audiencia, todos los eventos que lo llevan a no ser merecedor de honores: “Un grito, un grito Ortega, y que se acaba el mundo (*flashback* al Grito de Dolores). ¡Que muera el mal gobierno! [ironiza entre risas] que, que, muera el mal gobierno [...] salimos de Dolores con la prole. La marcha era un jolgorio desorganizado. Pero cada paso se sentía importante, protegido [...] [*flashback* a escenas de violencia] emprendimos la marcha. Celaya y Salamanca fueron las primeras en caer. Hay en Guadalajara un paraje negro, llamado San Martín, ¿lo conoces? [Ortega niega con la cabeza] Ahí quedaron los cuerpos de muchos hombres degollados y atravesados por las lanzas de mi ejército”.

Hidalgo regresa mentalmente a Guanajuato, en tono de confesión reitera lo ya establecido en el capítulo cuarto: “Ortega, te voy a confesar algo que me ha arrebatado el sueño durante muchos meses. Cuando tomamos Guanajuato mi gente estaba fuera de sí. Mis hombres sometieron violentamente a familias enteras. A niños, mujeres. Los ojos de esa gente los llevo clavados en el alma, Ortega. En ese lugar nadie tuvo un proceso que comprobara su culpabilidad antes de darle muerte y ¿sabes por qué Ortega? ¿sabes por qué? Por que mi gente tenía rabia [*flashback* a las masas abriendo las puertas de la Alhóndiga], sudaban odio [*flashback* a escenas dentro del patio de la Alhóndiga matando españoles] de tanta injusticia acumulada. ¿Cómo no iban a querer cambiarlo de tajo todo?, aunque fuera por venganza y no por justicia [...] En Guanajuato, tomamos la Alhóndiga y cayó la ciudad entera. Oro y plata a rabiarse, Ortega, y muerte, día tras día [...]y luego, Valladolid. Ahí menos oro, pero más muerte y más plebe. Y después el Monte de las Cruces [...] Después más pueblos y más muerte [*flashback* a cuerpos destripados en el Monte de las Cruces]. ¿Y yo? Yo al frente. Sí Ortega, yo, tu triste prisionero, nombrado El Generalísimo [dice con ironía]. [...] Y yo, El Generalísimo, soy el último en morir. Allende, Ignacio, después de

tanto luchar por el mando, ahora debo asumir la responsabilidad de nuestra última desgracia”

Con este casi monólogo Hidalgo resume los eventos de los que se arrepiente, y remata: “Así que, no te aflijas por lo que va a pasarme, los míos no son los actos de un hombre bueno”. Esta secuencia remata la idea de desacralizar los actos del héroe. Este resumen de los hechos ocurridos en unos cuantos meses intentan proporcionar a la audiencia de los argumentos que en el horizonte de enunciación fueron marcados como una necesidad: matizar la figura de Hidalgo.

Sin embargo, la propia serie aporta los elementos para resignificar la figura a partir de la fe que aporta a sus seguidores (la nación). En la siguiente secuencia⁴²⁰ es Ortega el que habla, ligando la identidad nombrada por el mismo carcelero con la identidad de una comunidad (Fig. 10). Hidalgo mira al cielo, mientras Ortega entrega la cena y se sienta frente a él: “Yo no soy un hombre letrado, pero lo que pienso nada más es que usted hizo algo. Yo no sé porqué hay muertes que están bien, muertes que están mal, pero escucho su historia, llena de muerte y sufrimiento. Veo cómo hay gente que lo sigue, sin saber a dónde. Veo cómo le creen. Será porque les dice la verdad. Oigo cómo los convencía, les dio fe [...] fe en personas que no tenían nada. Oigo su historia, Don Miguel, y a veces no la creo. [Hidalgo ríe sarcástico] Lo que pienso, nada más, es que usted hizo lo que tenía que hacer. Usted es un hombre de Dios, y mucha gente le creemos y creemos en su lucha. Usted lo sigue siendo, y un hombre de Dios que se arrepiente de su vida, e... eso no está bien”. Hidalgo vuelve “Tengo que reconocer mis errores, tengo que confesar la maldad de la que he sido capaz”, y Ortega remata: “No, no es verdad, no es verdad, no. La fe que le dio a tanta gente, me la dio a mi también. ¡No me la quite!, me la debe”. Con esto, deja absorto al héroe, quien lentamente toma su vestimenta de lucha y la abraza.

⁴²⁰ *Ibíd.* mins. 15:27-18:32.



Fig. 10

La contraposición de perspectivas, entre el arrepentimiento de Hidalgo y el reconocimiento de Ortega, hace pensar en que, aunque hay la obligación de matizar la figura del héroe, es necesario seguir pensando en él como una figura importante en la construcción de un tipo de identidad nacional. La frase final de Ortega remite a la necesidad de tener fe en algo, Ortega no es claro en qué. Sin embargo podríamos pensar en una conclusión abierta a la interpretación de las audiencias en función de su contexto. A mi parecer la violencia que desata Hidalgo, justificada por el propio Ortega, permite pensar en que debe haber fe en, como comenté más arriba, la solución a la violencia existente en el contexto de enunciación, de la cual el propio gobierno se estaba “haciendo cargo” a través de su guerra contra el narco, tal y como ya otros autores habían propuesto⁴²¹. Pero, como mostraré capítulos más adelante, el arrepentimiento puede llevar a algo que en la actualidad es nombrado muchas veces en el contexto de la política nacional, el consenso. Y es que la propia serie utilizará el concepto como vía para solucionar las contradicciones propias de la gesta que narrativamente inicia Hidalgo. El consenso es el arma mágica para lograr subsanar la contradicción, armonizar el caos que el propio héroe desata.

La resignificación del héroe Hidalgo se consolida en la secuencia que cierra el capítulo⁴²², y la presencia del personaje en la serie. Comienza con el grupo de soldados que prepara el lugar del fusilamiento, uno de ellos dice a los demás que no está bien matar a un cura. Hidalgo sale en cámara lenta de la celda, un plano medio y un *tilt up* entronizan la figura a contraluz del héroe (Fig. 11). Se detiene, respira hondo y pasa a un lado de la

⁴²¹ Darwin Franco, “¡Gritos de rating y libertad!”, *Revista Zócalo*, 129, 04 de marzo de 2011, pp. 56-57. Consultado el 28 de junio de 2011 en http://www.revistazocalo.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1273&Itemid=1

⁴²² “Décimas para Ortega”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins. 18:33-25:10

Virgen de Guadalupe (Fig. 12). Al descender hacia el patio ofrece dulces a los soldados (empezando por Ortega). Cuando lo intentan poner de espaldas, dice que no, que él no es un traidor. Se pone de frente, se sienta y ora en latín, le cubren los ojos, él ordena que le disparen al corazón, lo fusilan (Fig. 13). No muere a la primera, requiere de tres rondas en las que se pueden ver los rostros asustados, temerosos, culpables de los soldados. Tras la primer ronda y la caída de Hidalgo, la cámara toma la perspectiva del personaje en cámara lenta. Con visión borrosa es posible ver a los soldados casi llorando por tener que matarlo. Tras la tercer ronda, el comandante pide a dos soldados que se acerquen. Desde la perspectiva de Hidalgo es posible ver a Ortega cabizbajo. Al dar el último disparo, su mano cae apretando un crucifijo (Fig. 14). El plano se abre (en ángulo picado para ver el cadáver rodeado) y aparece el texto de conclusión que narrativamente liga la lucha de Hidalgo con la de Morelos.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

En lo trabajado en el análisis de nuestro primer héroe, el Padre de la Patria, es posible comenzar a ver algunos trazos fundamentales sobre los que la serie elabora una propuesta de pasado anclado en los individuos. Me parece que el primer y central elemento sobre el que se trabaja es, precisamente, la contradicción. Como ya lo mencioné más arriba, la idea de los productores y directores fue tratar al pasado mítico desde la perspectiva de “humanizar” a los héroes. En este sentido la idea de contradicción, trabajada a partir del andar de Miguel Hidalgo por el pasado, es el primer indicio en este sentido. Ella se construye desde dos lugares. En primer momento desde lo público, es decir desde las acciones del personaje en relación a su papel en la historia. La contradicción así planteada tiene que ver con el engranaje entre el ideal de libertad, materializado en el héroe, y la violencia desatada por su consecución. En segundo lugar, hay una representación de lo contradictorio construido desde lo íntimo, es decir desde los elementos disruptivos que la violencia manifestada en lo público provoca en la propia personalidad de Miguel Hidalgo, la cual se manifiesta muy bien en la última parte del análisis.

Si bien la idea de contradicción permea la mayor parte de los capítulos que trabajan a Hidalgo como personaje central, hay distintas articulaciones narrativas que ayudan a

materializarla y a hacerla funcional como parte del mito fundacional. Uno de ellos tiene que ver con la propia revisión de características personales que posibilitan la desmitificación del héroe. En este caso, la serie televisiva resume este aspecto a formas de presentar el carácter del personaje a través de procesos puntuales que se dan en el desarrollo de la lucha. Es en ellos en donde se evidencia la contradicción de un héroe que, a través de actos aparentemente irracionales, logra un objetivo (comenzar la lucha) que se articula con la conformación de una comunidad histórica (la nación mexicana). Así, la propia identidad del héroe se construye a partir de las contradicciones entre estas características personales, de la iluminación a la locura, de la planeación al caos, de la entronización como héroe a la humanización por medio de los sentimientos.

A la manera de un martirio, la muerte representada en el último capítulo analizado refuerza la idea de que existe la posibilidad de encontrar en todos esos procesos vividos elementos que proporcionen fe a sus seguidores. El símbolo hidalguista se renueva a partir de la paradoja planteada entre la culpa y el arrepentimiento. Es de ahí de donde el personaje devendrá en un nuevo símbolo en el que la contradicción es un elemento esencial. Para evidenciarla, la serie hace uso de un principio de “realidad” anclada en el efecto de verosimilitud que permite el relato. El papel del testimonio de la historia, materializado en la figura de Lucas Alamán, resulta no sólo productivo, sino obligatorio en el ánimo de que las diversas aristas en la trayectoria y personalidad del héroe se construyan a través de la visión de quien “estuvo ahí”. Tal como en el documental funcionan los testigos como “garantes” de verosimilitud, en la serie un personaje como Alamán establece el puente entre la narrativa propuesta, su propia obra posterior y un discurso que busca desacralizar apelando a la historiografía conservadora.

¿Qué sentido podría tener la necesidad de resignificar la figura hidalguista? Creo que para pensar una respuesta es central retomar la idea de fe, enunciada por Ortega en los momentos finales de Hidalgo. De la manera en que lo menciona el personaje, parece traducirse como confianza en alguien o algo. Desde mi punto de vista, ese alguien o algo tendría que ser buscado en el contexto en el que la serie es producida y, dadas las condiciones de la plataforma televisiva en que se estructura el discurso, la fe tendría que estar puesta en las formas de poder que actualmente dominan el escenario político, formas deseables que, según la propuesta de la serie, deberían transformarse en héroes

(contradictorios, si se quiere, pero héroes al fin). El papel de estos personajes, actualizados en una versión “humana” (contradictoria), sería central en una especie de deber ser actual.

En ese sentido, la identidad de quien se arrepiente por las consecuencias de sus actos violentos (consecuencias para los directamente afectados, más que en términos de alcanzar la independencia nacional) está ligada a una forma de ser ciudadano en un entorno en el que parece predominar un culto al violento. En ese sentido, la fe debe ser otorgada a quien decide las formas de actuar frente a dicha violencia, el gobierno y los medios.

Pudiera ser que, en el contexto electoral en el que surge la serie, la fe podría estar puesta en el sistema de conformación del poder político en México, la democracia. En este sentido, la desesperanza que podría existir, por infinitos factores, en la sociedad mexicana debe ser puesta de lado en función de alguien superior, una forma de poder. Entendido de esta manera, la desacralización de Hidalgo puede funcionar para legitimar formas de ejercer poder político en México, que se actualizan en la contradicción individual.

Con el personaje de Hidalgo, entonces, tenemos un primer acercamiento a personalidades dotadas plenamente de agencia para convertirse en motores de los procesos históricos. Estos agentes, héroes, ya no son precisamente estáticos, de bronce; son, por el contrario, propuestas de seres contradictorios, que lideran el movimiento histórico en una relación entre el caos, provocado por sus actos públicos, y sus propios conflictos íntimos, morales, éticos. El Hidalgo audiovisual es a la vez un iluminado mesiánico, a la manera nacionalista, que un personaje que raya en la locura, como bien lo podría describir la historiografía conservadora.

Iré más adelante en la revisión de otros dos héroes y un villano, para observar si la idea primigenia se mantiene.

Morelos: un héroe de diversas identidades

A diferencia de lo que sucede con otros héroes del proceso independentista, la historiografía sobre Morelos parece extrañamente uniforme. A pesar de algunos matices significativos y de algunas disputas de corte ideológico respecto a documentos clave, la mayor parte de los autores que ha narrado la vida del “Siervo de la Nación” lo ha hecho en tono, si no laudatorio, por lo menos de cierta admiración. Sobre Morelos no parece haber rompimientos claros en el desarrollo historiográfico que tengan que ver con cambios políticos o con el desarrollo de una disciplina histórica en México. A pesar de que algunos historiadores profesionales como Virginia Guedea o Carlos Herrejón, le han dedicado obras a Morelos, su tono, si bien más imparcial, siempre mantiene una nota de reconocimiento por el aporte del personaje, tanto a la lucha armada, como a la conformación de la nación liberada.

En muchos sentidos, puede que esta cierta homogeneidad historiográfica se fundamente en dos elementos. Por un lado, el pronto nacimiento de una historiografía que entronizaba al personaje, tanto en el bando liberal de la mano de Carlos María de Bustamante, como en el conservador de la de Lucas Alamán. Si bien el segundo fue mucho más parco en el tratamiento de Morelos en su *Historia de México*, no dejó de reconocer en él al más notable de los insurgentes. Mientras Bustamante, tanto en su *Cuadro Histórico de la Revolución de Independencia* como en su *Elogio Histórico del General Don José María Morelos y Pavón*, hizo uso de esa retórica propia del romanticismo decimonónico para elevar hasta el Olimpo al personaje. El segundo elemento tiene que ver con el vínculo simbólico entre Morelos y la ideología liberal que en la mayor parte del curso de los siglos XIX y XX se mantuvo en el poder político de la nación liberada. En ambos casos la representación del héroe siempre estuvo ligada a la paternidad del mismo sobre las instituciones nacionales y sobre ciertos ideales que reiterativamente cobran vigencia, en especial los que tienen que ver con alcanzar la justicia social en México y los que remarcaban la soberanía nacional.

Si bien la mayoría de quienes toman la figura de Morelos en sus obras reconocen en Bustamante a su primer historiador, con justa razón dice Carlos Herrejón⁴²³ que el mismo

⁴²³ Carlos Herrejón Peredo, *Morelos*, México, Clío, Col. La Antorcha Encendida, 1996.

José María Morelos fue su primer biógrafo, y es que de sus declaraciones en los juicios a los que fue sometido previo a su fusilamiento, surgieron claves sobre su andar en este mundo que pronto quedarían plasmadas en las distintas historias del personaje. Sin embargo, cuando Bustamante aunó a esos datos algunos testimonios de primera mano y una retórica exaltada, estableció los primeros parámetros de la narrativa sobre el prócer, silenciando⁴²⁴ todo aquello que demeritara su imagen como militar, como hombre y, sobre todo, como fundador de la nación mexicana.

Por su parte, si bien la lógica llevaría a pensar que la figura de Morelos, ensalzada por los liberales del XIX y XX, debía ser vituperada por los conservadores, se reconoce que desde Alamán hasta el propio Emperador Maximiliano le mantuvieron no sólo respeto, sino alta estima. Incluso Maximiliano, de quien sus ideales liberales no son desconocidos, llegó a plantear que los principios del nacido en Valladolid eran “la base de nuestra nacionalidad”⁴²⁵. En este sentido, a diferencia de la figura de Hidalgo, Morelos logró poner de acuerdo a distintas corrientes historiográficas, que veían en la insurgencia el motivo inicial de sus propias disputas.

Para Herrejón, fue la revolución mexicana la que revaloró su figura. Si el siglo XIX había sido próspero en historiar la vida del prócer, su imagen nunca alcanzó el poder de Hidalgo. Para el régimen revolucionario, los ideales de justicia social, que en cierta manera habían disgustado tanto a liberales como conservadores del siglo anterior, coincidieron con los preceptos políticos emanados de la lucha. Por otra parte, el tiempo coincidió con el resurgimiento de diversos documentos sobre las andanzas de Morelos, con el pretexto de la celebración del centenario de la guerra de independencia. Con ello, se pudo exaltar su aspecto revolucionario, su supuesta paternidad sobre preceptos constitucionales en Chilpancingo y Apatzingán o su apego a las instituciones emanadas de los mismos⁴²⁶.

Más allá de la memoria celebrada con fines políticos en el espacio público, a partir de la consolidación del régimen revolucionario es posible distinguir tres etapas de producción historiográfica respecto a Morelos, sin con ello decir que entre ellas haya

⁴²⁴ Carlos Herrejón, “La imagen heroica de Morelos”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Publicaciones de la Universitat de València, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 243-252.

⁴²⁵ Citado en Alfonso Teja Zabre, *Vida de Morelos*, México, INEHRM, Col. Independencia Obras Fundamentales, 1985

⁴²⁶ Carlos Herrejón, “La imagen heroica de Morelos...”, pp. 247-248.

distinciones sustantivas. Durante la revolución hubo autores como Teja Zabre⁴²⁷ que aprovecharon el descubrimiento de nuevos documentos para plasmarlos en obras altamente laudatorias. Pero fue a partir de fines de los cincuenta y hasta mediados de los sesenta que se produjeron trabajos diversos. Obras como la de Ezequiel A. Chávez⁴²⁸, Ubaldo Vargas⁴²⁹, Ernesto Lemoine⁴³⁰ o Manuel J. Aguirre⁴³¹, establecieron el tono de la conmemoración de los 150 años de la muerte del prócer. Entre ambos periodos textos como el del General Francisco L. Urquiza⁴³² o el de Martín Luis Guzmán⁴³³, mantuvieron el interés por el personaje, recordando siempre su vínculo ideológico y simbólico con el régimen revolucionario.

La década de los ochenta, en la que el propio presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) puso su gestión bajo el símbolo del prócer, fue el momento para conjuntar tanto la lógica celebratoria del personaje, como la investigaciones de corte académico. Fue en ese momento en que las obras de Carlos Herrejón⁴³⁴ o Virginia Guedea⁴³⁵ establecieron una propuesta más apegada al canon historiográfico académico. Pero al mismo tiempo, probablemente bajo patrocinio de instituciones gubernamentales, esta década fue propicia para volver a la lógica de la narrativa armada para alabar la imagen del héroe. Obras como la de Rodolfo Ríos Vázquez⁴³⁶ dan muestra de la vitalidad que este tipo de historiografía mantuvo. Para fines del siglo XX y la primera década del siguiente, pocas obras trascendentales sobre Morelos continuaron con la lógica, pero los discursos políticos se encargaron de mantener viva la imagen del héroe, especialmente en los

⁴²⁷ Op. Cit.

⁴²⁸ Ezequiel A. Chávez, *Morelos*, México, Jus, 1957.

⁴²⁹ Ubaldo Vargas Martínez, *Morelos*, México, Editorial Porrúa, 2000 (1963)

⁴³⁰ Ernesto Lemoine, *Morelos. Su vida revolucionaria a través de sus escritos y de otros testimonios de la época*, México, UNAM, 1991 (1965)

⁴³¹ Manuel J. Aguirre, *Morelos el Inconmensurable. Homenaje al inmenso patriota en el 2º centenario de su nacimiento y sesquicentenario de su sacrificio*, México, S/E, 1965.

⁴³² Francisco L. Urquiza, *Morelos. Genio militar de la Independencia*, México, Ediciones Xóchitl, 1945.

⁴³³ Martín Luis Guzmán (director de la colección), *Morelos y la Iglesia Católica*. Documentos, México, Empresas Editoriales, S.A., Colección El liberalismo mexicano en pensamiento y acción, 1948.

⁴³⁴ Carlos Herrejón, *Morelos. Antología documental*, México, SEP, 1985; Carlos Herrejón Peredo, *Morelos. Vida preinsurgente y lecturas*, México, Colmich, 1984; Carlos Herrejón Peredo, *Los procesos de Morelos*, México, Colmich, 1985; Carlos Herrejón Peredo, *Morelos. Documentos inéditos de vida revolucionaria*, México, Colmich, 1987.

⁴³⁵ Virginia Guedea, *José María Morelos y Pavón. Cronología*, México, UNAM/IIH, 1981.

⁴³⁶ Rodolfo Ríos Vázquez, *Morelos. Ensayo biográfico*, México, Jus, 1987.

aniversarios de su natalicio y muerte. La imagen de Morelos, por tanto, ha tenido una marcada continuidad como referente para distintas épocas políticas, a partir del trabajo constante de historiadores de distinta estirpe.

Más allá de esta aparente uniformidad historiográfica es importante reconocer en el continuo de publicaciones, representaciones visuales, invocaciones políticas, etcétera, una forma muy particular de representar al héroe. Lejos de ser un personaje controversial, como lo fue Hidalgo, la forma de narrar a José María Morelos ha mantenido una lógica muy evidente y constante. A lo largo de las obras revisadas, el personaje histórico es contemplado desde, por lo menos, cuatro enfoques: 1-. su vida previa a la insurgencia, con especial atención en su infancia, sus labores, sus estudios y sus actividades eclesiásticas; 2-. su calidad como clérigo, con especial atención sobre el hecho de si su vocación fue o no legítima; 3-. su papel como militar y, finalmente, 4-. su carácter como legislador. Entre esos cuatro elementos, que bien podríamos pensar como niveles de identidad narrativa, están las variaciones en la producción historiográfica. El énfasis en uno u otro permitieron establecer las líneas generales de caracterización del individuo frente a un presente siempre cambiante. Es sobre estos niveles que se ha construido la figura del héroe. A continuación me gustaría dar una idea de cómo son planteadas estas facetas del héroe, porque es ahí en donde se nota el tipo de representación a la que ha estado sujeto a lo largo de ya casi doscientos años.

La vida previa a la insurgencia de José María Morelos parece uno de esos recursos de un tipo de historiografía romántica en la que la marca de la predestinación suele ser la lógica interpretativa del periodo. También es uno de esos puntos de discusión en donde el carácter ideológico de la producción historiográfica se hace evidente. Sin el ánimo de reproducir todos los eventos de su vida, me gustaría dar algunos ejemplos.

Parece que, desde la obra de Alamán, ha existido una insistente necesidad de justificar el carácter mestizo de Morelos. La partida de bautismo, así como el rastreo de su genealogía, se han vuelto trascendentes para alinear la idea de raza con la de nación en la propia vida del prócer. Aunque al parecer las actas bautismales afirman que Morelos era español, la mayoría de los autores consultados se ven en la necesidad de insistir en lo poco fiable de esta clasificación. El ejemplo más evidente está en la obra de Ernesto Lemoine, quien afirmaba que

Las constancias bautismales y los registros de los padrones, no suelen ser del todo veraces, porque es indudable que en las venas de aquel infante corría cierta dosis de sangre india – tarasca o pirinda, probablemente –, que por cautela no se indicó en el acta respectiva. El aspecto físico del caudillo, lo que nos dicen sus retratos y una minuciosa descripción biotipológica que ha llegado hasta nosotros, gritan a voz en cuello su filiación mestiza⁴³⁷

Parece que esta necesidad permanente de justificar su filiación étnica, cumple más un cometido ideológico que de búsqueda de la verdad. Su complemento ideal, la pobreza económica de la familia Morelos y Pavón, junto con el temprano abandono de su padre, formaron una concatenación de elementos para plantear la vida del prócer en clave dramática. Ésta permitió vincular constantemente su pasado con el renacimiento de esa nación que, bajo la misma lógica romántica, había estado latente por tres siglos. No es extraño entonces encontrar en la historiografía sobre el héroe frases que ligaban ambos elementos. Incluso a fines del siglo XX se afirmaba que “No era pues un criollo don José María Morelos como podría suponerse, sino un mestizo, un verdadero y genuino mexicano surgido de las capas más hondas de nuestro pueblo [...] Morelos era un ‘alma compleja de indio, de ibero, de negro y de romano’ ”⁴³⁸.

Bajo esta lógica, Morelos apareció constantemente como un hombre humilde, apegado a la tierra, “campesino y proletario”⁴³⁹, por lo cual se volvían comprensibles distintas características que le serían impuestas. Por un lado su afán de justicia social derivaba de haber estado cercano a la gente de su pueblo, pero ello también le daría herramientas como militar, debido a los trabajos que había tomado en su condición (trabajos del campo, arriería, etc.). Por otro, sus mismos empleos, entre ellos uno en una hacienda cercana a Apatzingán, le habrían brindado habilidades administrativas y jurídicas que pondría en juego a lo largo de su desempeño como General. Es decir, en las distintas obras, la vida de Morelos, sus condiciones sociales y étnicas funcionaron como un elemento narrativo para mostrar la predestinación del héroe. El propio Herrejón lo deja claro al decir que

⁴³⁷ Erenesto Lemoine, *Op. Cit.*, pp. 12-13.

⁴³⁸ Rodolfo Ríos Vázquez, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

⁴³⁹ Alfonso Teja Zabre, *Op. Cit.*, p. 12

El papel de Morelos en la insurgencia tomó como primera guía las instrucciones de Hidalgo, pero la personalidad del cura de Carácuaro imprimiría al movimiento un sello inconfundible. Ahí se adivina el ingenio práctico del carpintero de Valladolid y del labrador de Tahuejo. Ahí se echa de ver el tesón irreductible de Juana Pavón. Ahí se traslucen la disciplina del colegial de Valladolid, la fe del cristiano y los cálculos del negociante. Ahí continúa el liderazgo con energía y sentido del humor. Ahí, finalmente, se proyectan las luces y las sombras que había recogido Morelos hasta 1810⁴⁴⁰

Dentro de este mismo periodo, y acercándonos al segundo nivel de su personalidad historiográfica, hay otro punto de disputa: su vocación religiosa. Siendo como fue, un héroe para el liberalismo, el aspecto religioso de Morelos siempre fue puesto en entredicho. Desde su controvertido ingreso al Colegio de San Nicolás hasta la retractación en sus últimos días, el carácter sacerdotal del héroe parece haber causado más de un extrañamiento. El mismo Lemoine se preguntó por los motivos de Morelos para seguir ese camino, a lo que rápidamente respondió desconfiando de su vocación clerical. Su espíritu liberal, su gusto por la vida mundana, su inclinación al comercio, son datos suficientes para que el autor planteara que siguió el sacerdocio por necesidad y por facilidad⁴⁴¹.

De la misma manera, Ubaldo Vargas planteó que Morelos siempre mantuvo conflictos de conciencia derivados de que, a pesar de un sincero sentimiento religioso, la vida sacerdotal le fue impuesta “accidentalmente” por las circunstancias. En este sentido, los lados oscuros del prócer, imposibles de silenciar una vez declarados por el propio personaje durante su juicio, tal como el caso de sus distintos hijos, se volvieron justificables a los ojos del liberalismo nacional⁴⁴². En este sentido, la mancha que la condición sacerdotal del héroe significaba para los liberales, en cierta manera se borraba por sus deslices amorosos, a tal grado que para Herrejón, una de las características de la

⁴⁴⁰ Carlos Herrejón, *Morelos. Antología documental, Op. Cit.*, p. 40

⁴⁴¹ Ernesto Lemoine, *Op. Cit.*, p. 18. Un poderoso argumento en esta lógica tiene que ver con una posible herencia de la familia, para la cual, el posible heredero tenía que ser sacerdote.

⁴⁴² Para Manuel Orozco y Berra en *José María Morelos. Siervo de la Nación*, México, REI, 1992, el hecho de difundir la paternidad de Morelos fue un acto de villanía de parte del propio Tribunal de la Inquisición.

construcción del héroe fue la exaltación de esa vida amorosa como una virtud, que lo alejaba de la vocación y lo acercaba a los ideales machistas y liberales posteriores⁴⁴³.

El asunto de la vocación sacerdotal y los sentimientos religiosos de Morelos tomó, como ya lo mencioné, otra dimensión con el asunto de los juicios a los que fue sometido tras su captura. Al parecer todo tiene que ver con dos puntos principales: su retractación de los ideales independentistas y la excomunión a la que fueron sometidos los insurgentes. Según Herrejón⁴⁴⁴, a pesar de que los documentos existentes señalaban la retractación de Morelos en el momento previo a su fusilamiento, tras el juicio inquisitorial, muchos autores se dedicaron, como parte de la construcción historiográfica del héroe, a invalidar tal posibilidad.

El mayor argumento en contra es que el propio juicio fue un acto teatral armado por Calleja para amedrentar a los simpatizantes de la lucha. De ahí que se dedujera que lo derivado del proceso se pudiera invalidar como falsos documentos. Para Rodolfo Ríos Vázquez “Morelos jamás se retractó de sus ideales, aspiraciones y acción revolucionaria, no proporcionó ninguna información que favoreciera los planes militares de Calleja, no delató ni traicionó a ninguno de los demás jefes insurgentes”,⁴⁴⁵. Suponer de otra manera hubiera sido la mayor mancha del héroe. Entre los autores que adscriben esta teoría, el que dedicó más tiempo a ello fue Martín Luis Guzmán, quien publicó toda una obra sobre tema⁴⁴⁶. Para este autor, el hecho de que Morelos soportara la farsa del juicio estoicamente era un símbolo de sus magníficas cualidades humanas y de su amor a la patria. Por el contrario, el hecho de que quisieran afirmar su retractación y que lo complementaran con su excomunión era muestra del papel criminal que la Iglesia había jugado en la historia nacional.

El asunto de la retractación llegó a tal grado que suponerla fue motivo de censura. A principios de los ochenta, Vicente Leñero⁴⁴⁷ publicó, y Luis de Tavira puso en escena, la obra *Martirio de Morelos*, en la cual estaba clara la teoría que mantendría Carlos Herrejón, según la cual no había forma de suponer que el héroe no se había retractado de sus ideas y acciones. Para Leñero, Morelos había sufrido una gran culpa por delatar a sus compañeros.

⁴⁴³ Carlos Herrejón, “La imagen heroica de Morelos”, *Op. Cit.*, p. 248.

⁴⁴⁴ *Ibíd*, p. 249-251.

⁴⁴⁵ *Op. Cit.*, pp. 123-124.

⁴⁴⁶ *Op. Cit.*

⁴⁴⁷ Vicente Leñero, *Martirio de Morelos*, México, Seix Barral, 1981.

El asunto llevó a un conato de cancelación por parte de autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México cuando estuvo a punto de ser estrenada⁴⁴⁸. En este sentido, el asunto tuvo ciertos tintes políticos en tanto empañaba la obra de un héroe que, justo en ese momento, era utilizado como símbolo para el gobierno en turno⁴⁴⁹.

Como una eterna mancha en la relación entre la intelectualidad liberal que alababa al héroe y la Iglesia en México, pesó el asunto de la excomunión. El tema, por irrelevante que parezca, llevó a que, en vísperas de la celebración del bicentenario de la lucha armada, la propia Iglesia saliera a justificar que esos héroes no estaban excomulgados. Incluso se propuso analizar los juicios para saber si realmente aplicaba una anulación de la excomunión⁴⁵⁰. La propia Secretaría de Educación Pública planteó estudiar el tema para determinar si estaban o no excomulgados⁴⁵¹. Al final la Iglesia determinó que si los héroes se confesaron antes de morir, era por que no se encontraban excomulgados⁴⁵².

En general, y como lo mencioné más arriba, la idea de remarcar constantemente la vida de Morelos previa a la insurgencia, siempre mantuvo una lógica clara. La idea central parece la de justificar un cierto grado de predestinación en el personaje a través del constante vínculo entre sus ideas de transformación social y política y su propia vida como mestizo pobre y trabajador, en el marco de una sociedad virreinal injusta. La articulación narrativa en clave de predestinación se vuelve especialmente relevante al vincularla con uno de los documentos más especiales para la mayor parte de sus biógrafos, los *Sentimientos de la Nación*. En ellos parece posible detectar esos ideales que la mayoría ven vinculados a las injusticias sufridas por el propio Morelos a lo largo de su vida preindependentista. De entre ellos, el sentimiento 12 (Que como la buena ley es superior a todo hombre, las que dicte nuestro Congreso deben ser tales, que obliguen a constancia y

⁴⁴⁸ Judith Amador Tello “A 250 años del natalicio de Morelos, sus preceptos siguen sin cumplirse”, *Proceso*, 05 de octubre de 2015. Consultado el 06 de noviembre de 2015 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=417337>

⁴⁴⁹ Miguel de la Madrid Hurtado incluso inició su campaña electoral en Apatzingán, como muestra de honor al héroe.

⁴⁵⁰ Redacción, “Analiza la iglesia levantar excomunión a Hidalgo y Morelos”, *Proceso*, 13 de octubre de 2007. Consultado el 06 de noviembre de 2015, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=211795>

⁴⁵¹ Redacción, “Evalúa la SEP hacer correcciones sobre Hidalgo y Morelos”, *Proceso*, 31 de agosto de 2009. Consultado el 06 de noviembre de 2015, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=118237>

⁴⁵² Alejandro Velázquez, “La excomunión a Miguel Hidalgo y Morelos se anuló porque antes de ser fusilados se confesaron, precisa la Arquidiócesis de México”, *Crónica*, 18 de octubre de 2007. Consultado el 23 de noviembre de 2015 en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2007/328547.html>

patriotismo, moderen la opulencia y la indigencia, y de tal suerte se aumente el jornal del pobre, que mejore sus costumbres, alejando la ignorancia, la rapiña y el hurto), es enfatizado por algunos como una muestra de esa relación entre héroe y nación.

Más allá de estos aspectos de la vida previa del héroe, lo que marca su andar historiográfico y que, en cierta manera, lo distancia de otros próceres de la independencia es la combinación narrativa entre su vida militar, su capacidad estratégica y su carácter como propulsor de una legislación que pretendía dotar de un orden institucional a las demandas insurgentes. Para Lemoine, esta característica político-militar en el héroe era un símbolo inequívoco de su permanente vínculo con el terruño y con la geografía sureños. En este sentido, mantiene la idea de la predestinación en relación a su capacidad militar⁴⁵³.

Su capacidad estratégica y su habilidad para comenzar a proyectar una idea de nación a través de propuestas legislativas, permitió a muchos plantear que Morelos fue el héroe en quien se cristalizaron los ideales de la primera insurgencia, los cuales le fueron transmitidos por contacto directo con Hidalgo en la famosa reunión de Charo, Michoacán. De esta reunión, distintos autores se encargan de remarcar su importancia. En cierto sentido parece ser una muestra más de la habilidad de Morelos, quien tras la reunión

comenzó la lucha sin armas, sin soldados, sin oficiales y sin preparación técnica; supo crear ejércitos y formar jefes; demostró dotes de gran político y administrador, valor personal sin límites, honradez, tenacidad y patriotismo; y con genial inspiración, puso las bases de la nacionalidad y de las instituciones democráticas⁴⁵⁴

La habilidad, al parecer, innata de Morelos para liderar tropas nunca fue puesta en cuestión. Pero ella siempre fue contemplada como un complemento de su lado político. De entre sus muchas acciones militares, la más remarcada fue el rompimiento del famoso sitio de Cuautla. Para la mayoría, esta acción representó la hazaña bélica más extraordinaria de la guerra de insurgencia y, para algunos, incluso de la historia militar mexicana⁴⁵⁵. Más allá de la importancia, al parecer poca, de la acción militar, para distintos autores fue la representación del valor, la capacidad de sacrificio y la voluntad de triunfar a toda costa.

⁴⁵³ Ernesto Lemoine, *Op. Cit.*

⁴⁵⁴ Alfonso Teja Zabre, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁵⁵ Ver Ernesto de la Torre Villar, *Temas de la Insurgencia*, México, UNAM, 2000, p. 394.

Con ello, Morelos se fundía en la representación de una nación que buscaba su propia libertad. Que el héroe rompiera el sitio puesto por el militar español mejor preparado, Félix María Calleja, lo ha hecho todavía más encomiable.

Las batallas de Cuautla se volvieron el ejemplo, un poco melodramático, de un hombre “sin escuela, sin enseñanza de ninguna clase, inspirado por su genio”⁴⁵⁶, que a fuerza de voluntad derrota a todo lo que representaba la Nueva España. Tal propuesta es remarcada reiterativamente bajo la idea de que Morelos es un ejemplo de la tenacidad del pueblo. Mario de la Cueva planteaba en los años sesenta del siglo XX: “La defensa de aquella población es la más hermosa epopeya de nuestra historia; ahí se afirmó la decisión de un pueblo de morir en defensa de su libertad y se hizo derroche de valor y de grandeza de alma”⁴⁵⁷.

Es evidente entonces, que el rompimiento del sitio es, en la historiografía sobre el héroe, la consumación máxima de la vinculación entre el sacrificio individual y el destino glorioso de una nación. Pero esa idea no está completa sin la vocación legislativa del personaje. Desde Bustamante, Morelos fue visto como el insurgente que puso las bases de la nacionalidad y de la institucionalización de su libertad. Tanto en Apatzingán como en Chilpancingo, así como en su intercambio epistolar con Ignacio López Rayón, se hizo evidente para distintos historiadores la primacía que Morelos dio al establecimiento de un marco general que regulara no sólo el proceso independentista, sino el desarrollo de la nación resultante. Esto llevó a que, si bien esta parte de su personalidad fuera resaltada desde un principio, sea después de la Revolución Mexicana en que el discurso sobre la institucionalización cobrara mayor fuerza.

El permanente vínculo entre los orígenes populares del héroe, sus principios morales respecto a la justicia social y el derecho, así como la sujeción del mismo personaje a las instituciones políticas y jurídicas propuestas en su momento, fueron elementos constantemente remarcados. Lo anterior permitió vincular narrativamente al personaje con un ideal de nación liberal que se fue consolidando en otras normas jurídicas, principalmente las Leyes de Reforma y la Constitución de 1917, como lo dejó claro Agustín Yáñez en su discurso a propósito del 150 aniversario de su muerte:

⁴⁵⁶ Manuel Orozco y Berra, *Op. Cit.*, p. 121.

⁴⁵⁷ Dr. Mario de la Cueva, *Morelos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1968. (Editado para el bicentenario de su natalicio)

Los patriotas, descendientes de Morelos en línea directa, fieles a su herencia liberal, han luchado sin tregua, durante siglo y medio, por la libertad, independencia y soberanía de México; por su autodeterminación; por la no intervención extranjera; principios todos que ocupan preeminencia en el ideario del Generalísimo, especialmente consignados así en el documento personalísimo que sirvió de base a la Constitución de Apatzingán y que intituló *Sentimientos de la Nación*. Primero, los patriotas continuaron su lucha hasta alcanzar la emancipación política; luego batallaron por la emancipación mental; más tarde, por la emancipación social y económica. El proceso ha sido un y el mismo; una y la misma composición de sus paladines, que pudieron, todos, militar a las órdenes de Morelos, con mutua identificación⁴⁵⁸

Ello le da al Morelos historiográfico una especie de carácter visionario, al grado de permitir en ciertos momentos catalogarlo como el “Inmenso Vidente de nuestra Historia”⁴⁵⁹. La conjugación de los cuatro niveles de personalidad narrativa de Morelos en las distintas etapas y corrientes de la historiografía nacional, permitieron generar la idea del héroe impoluto, el humilde, guerrero y legislador que, a diferencia del Hidalgo caótico y destructor, hizo del movimiento insurgente una oportunidad para sentar las bases de una idea de nación que, historiográficamente, se vería “resuelta” muchos años después, tras la institucionalización del régimen revolucionario. La historiografía académica, mucho más objetiva ha sido prudente en el tratado del personaje, vinculándolo a su tiempo-espacio en aras de una comprensión mejor. Sin embargo, como mencioné en un principio, la “desacralización” del héroe no ha sido tan virulenta como en el caso de Miguel Hidalgo, manteniendo aún un alto grado de respeto por la figura.

El lento decrecimiento en la producción de importantes historias sobre José María Morelos a partir de los años ochenta, puede ser un símbolo del agotamiento de aquel discurso ligado al viejo liberalismo mexicano, que si bien mantiene cierta impronta en los regímenes actuales, no da tanta primacía al carácter social y normativo de la gesta de

⁴⁵⁸ Agustín Yáñez, *Morelos, trasunto de la grandeza mexicana. Discurso en San Cristóbal Ecatepec, al conmemorar el CL aniversario de la muerte del Generalísimo don José María Morelos y Pavón, el día 22 de diciembre de 1965*, México, S/E, 1965.

⁴⁵⁹ Manuel J. Aguirre, *Op. Cit.*, p. 13.

Morelos. Sin embargo, Morelos se mantiene como idea y como representación. Ejemplo de lo anterior, es su aparición en *Gritos de muerte y libertad*, de la cual daré cuenta a continuación.

La imagen de Morelos

Parecido a lo que sucedió con Miguel Hidalgo en dos siglos de representación gráfica, y muy en sintonía con lo que la historia escrita planteaba sobre el héroe, con José María Morelos se explotaron dos formas de construir la imagen. Según la tesis de Fausto Ramírez⁴⁶⁰, el héroe del sur pasó dos etapas figurativas, la del guerrero y la del guardián de la ley. Ello deviene, por un lado, de las distintas facetas que abarcó en su participación durante el movimiento de independencia (la de General, la de legislador, etc.), pero también, como lo mencioné arriba, del vínculo simbólico entre la imagen del héroe y la ideología liberal, especialmente en lo tocante a la estructuración legal de instituciones de corte republicano. A diferencia del caos evocado por su antecesor en la genealogía heroica, con Morelos pareciera impera la fuerza, la medida y la lealtad a un proyecto político. De ahí que su imagen navegue entre estos símbolos.

Los elementos iniciales de su imagen surgen desde el momento mismo de su lucha. Al tomar la ciudad de Oaxaca en 1812, Morelos fue retratado por un anónimo (Imagen 1). En el óleo, en resguardo ahora del Museo Nacional de Historia, el héroe del sur aparece ya con su icónica pañoleta, pero también con elementos de identificación que revelan las dos facetas remarcadas por Ramírez: el sable, el bastón de mando, el símbolo nacional del águila y la serpiente aprobado por el Congreso de Chilpancingo y, curiosamente revelador, a la luz de las representaciones historiográficas descritas más arriba, una cruz pectoral que había pertenecido al Obispo de Puebla. Por lo demás, el cuadro ya mantiene el traje de Capitán General como un emblema de su posición militar el cual, junto con el traje de sacerdote, se mantendrá para remarcar las dos vetas representacionales del personaje.

⁴⁶⁰ Fausto Ramírez, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley”, en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 287-325.



Imagen 1

Además de los símbolos que lo acompañan, el rostro enérgico del héroe se conservará en la mayoría de sus representaciones posteriores, en donde la doble investidura como guerrero y guardián de la ley se remarcen con el traje militar, la espada o el bastón de mando, a la vez que con los hábitos del cura que fue o una serie de documentos escritos que bien pueden ser los “Sentimientos de la Nación” o la Constitución de Apatzingán. Para Ramírez esto dará a Morelos la estatura de un Moisés que guía a su pueblo a la tierra prometida, al “reino de la libertad y la ley, de la justicia y la virtud, de la igualdad y la fraternidad”⁴⁶¹. El ejemplo perfecto de esta tradición simbólica está en el grabado de Claudio Linati de 1827 (Imagen 2), en el cual la postura de Morelos como guía, con el bastón de mando señalando al horizonte y el traje de cura de pueblo se combinan para darle un aura mesiánica.

⁴⁶¹ *Ibíd*, p. 293.



Imagen 2

Según el propio Ramírez, la imagen de Morelos como legislador se fue haciendo más evidente con el transcurso del siglo XIX y la consolidación del modelo liberal. Ejemplo de ello fue el famoso óleo de Francisco de Paula de 1890 (Imagen 3) perteneciente al Museo de Historia Nacional, el cual se basa en el hecho por Petronilo Monroy por encargo para la galería de héroes nacionales del Palacio Imperial de Maximiliano de Habsburgo en 1865. La imagen de un Morelos en hábito de cura que sostiene en la mano algunos legajos, hace evidente la necesidad de vincular al héroe con la idea de un Estado republicano, consolidando así la veta del guardián de la ley.

También de finales de siglo, la escultura de Morelos en la Columna de la Independencia en la Ciudad de México (Imagen 4) toma los mismos elementos iconográficos que los óleos del XIX. En ésta, es evidente la influencia del cuadro original de Monroy. La levita, los documentos y la mano en el pecho lo hacen evidente.



Imagen 3



Imagen 4

Ya pasado el siglo XIX, con el advenimiento de los gobiernos revolucionarios, al igual que con Hidalgo, dos Morelos se priorizan, sin hacer de lado la imagen de estadista. Por un lado el Morelos guerrero toma mayor importancia, vinculando su personalidad a la del pueblo en lucha, por el otro, y con la necesidad de darle una dimensión humana y popular, se da trascendencia a la vida previa a la guerra de independencia y a momentos específicos de su movimiento. Ejemplo de esta segunda tradición representativa son los

tableros pintados por Ramón Alva del Canal al interior del monumento al héroe en la Isla de Janitzio (Imagen 5). Tomados de la misma historiografía nacionalista, momentos como sus periodos como cura en Carácuaro, el encuentro con Hidalgo en Charo, la defensa de Cuautla, etcétera, se vuelven esenciales en la iconografía sobre el héroe, momentos que también se verán reflejados en los materiales educativos de historia nacional (Imagen 6). A esta forma de capturar momentos, se le sumarán a lo largo del siglo una forma de representación martirial que tiene que ver con la captura, degradación sacerdotal y fusilamiento del héroe. Estas representaciones no dejan de evocar un cierto objetivo de consolidar una especie de religión patria, basada en símbolos católicos elementales.



Imagen 5

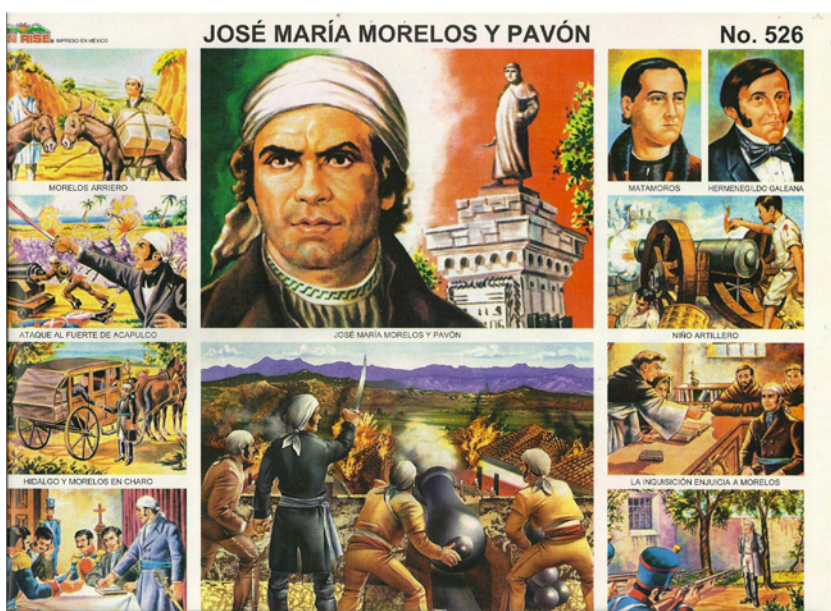


Imagen 6

El Morelos combatiente se refleja muy bien en la obra pública de carácter monumental. Estatuas ecuestres a lo largo y ancho del territorio intentan reflejar el dinamismo del movimiento de Morelos. Con simbología prestada de la tradición previa, Morelos aparece a caballo en plena batalla en muchos de los ejemplos, en Morelia (Imagen 7), en Coyoacán (Imagen 8) o en Monterrey (Imagen 9), la fuerza de la escultura conlleva el dramatismo de su lucha. En cierta manera, la representación regresa al Moisés propuesto por Linati, pero a caballo.



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

Combinando la imagen del guerrero con la del legislador, el muralismo mexicano recuperó las tradiciones representativas no sólo para refrescar las formas de representación, con un Morelos en plena actividad legislativa (ver mural de O'Gorman en el Museo de Historia Nacional, Imagen 10) o mostrando su vínculo con la genealogía heroica de la nación, como en el mural de Rivera en Palacio Nacional (Imagen 11). Resulta revelador en el primer caso, la existencia literal de dos Morelos, mientras que el que porta el uniforme de Generalísimo se encuentra reunido con los representantes del Congreso de Chilpancingo, el Morelos cura, dirige a sus huéspedes hacia la batalla. En cierta manera, O' Gorman se retrotrae al origen mismo del imaginario visual sobre el héroe para dejar claro las vetas representativas.

Por su lado el Morelos de Rivera está estrechamente vinculado al panteón heroico nacional. Su faceta de protector de la ley (evidenciada en el vestido), parece dotar de legalidad al caos de su predecesor en la lucha. Morelos señala al futuro, da dirección, proporciona la vía para materializar el deseo de lucha. No por nada, Hidalgo lo mira de reojo, hace evidente su disposición a seguir al michoacano hacia el destino que ya señalaba Fausto Ramírez.



Imagen 10



Imagen 11

La representación de Morelos no muere en el muralismo. Los libros de educación elemental, las obras públicas, los libros de difusión histórica, las estampitas, etcétera, continuarán con los cánones establecidos para su representación. Incluso, con los festejos del bicentenario de la independencia y el de su muerte, algunos querrán revivir la idea de la obra de arte pública. En 2013 el Partido Revolucionario Institucional inauguró un mural alusivo a los Sentimientos de la Nación, el cual continúa con la representación del guardián de la ley, unido a los dos símbolos nacionales por excelencia, la Virgen de Guadalupe y el águila republicana (Imagen 12). La iconografía pública de Morelos es un elemento que bien ayudó a construir la imagen del personaje en televisión, como veré en el análisis de la serie.



Imagen 12

La espada y la cruz. El Morelos bicentenario en televisión

No son muchas las veces que Morelos ha sido representado en la ficción televisiva. Si bien el héroe apareció tanto en *Los caudillos* (1968) como en *La antorcha encendida* (1996), su personaje siempre había estado sumido entre el resto de próceres de la gesta de Independencia. En 2010, *Gritos de muerte y libertad* permitió una representación más centrada en el personaje, con lo cual fue posible trabajar sobre algunas de las distintas facetas que la historiografía había puesto sobre la mesa.

De los trece capítulos en los que se compone la serie de Televisa, sólo dos están completamente centrados en José María Morelos, “El triunfo del temple” (capt. 7) y “El fin de las campañas” (capt. 8). En el primero, la narrativa está construida alrededor de la actuación de Morelos en el famoso sitio de Cuautla, en el segundo, el centro está en la prisión, juicio y fusilamiento del héroe. Como es evidente, la selección de ambos episodios dan cuenta de los dos aspectos centrales de la construcción heroica de Morelos: su faceta de estrategia militar y su condición sacerdotal (incluido el debatido arrepentimiento). A diferencia de lo que sucede con el Hidalgo de la serie, Morelos no parece un héroe contestado, su representación no forzosamente plantea una deconstrucción historiográfica y, en muchos sentidos, refuerza ideas presentes en una historiografía casi monolítica. Si algunos aspectos hay que resaltar es, precisamente, la inclusión del arrepentimiento como

forma de complejización del personaje historiográfico, además de la ausencia casi total de referencias a su etapa pre-insurgente.

Sin embargo, la figura de Morelos no se queda en ambos capítulos. Como ya lo mencioné en el apartado sobre la agencia narrativa, este héroe es el elemento para una transformación en la forma de nombrar el nosotros en *Gritos de muerte y libertad*. De manera coincidente con la estela heroica del personaje, Morelos se vuelve el pretexto perfecto para dejar de lado el nosotros-criollo de la primera etapa, por un nosotros-liberal que marcará la posterior representación del proceso independentista. Es por ello que capítulos como “Retrato de una leona” (Capt. 9) y “La patria es primero” (Capt. 11), mantendrán la construcción de Morelos en un segundo plano, casi tangencial a la representación de otros héroes. En este entendido, recuperé secuencias de todos estos capítulos para el análisis de su representación, la cual divido según la propia secuencia de la serie, en función de su articulación con el tipo de representación apuntado más arriba.

La espada

Como planteé anteriormente, a pesar de los muchos hechos militares en los que Morelos comandó fuerzas, es la ocupación y el rompimiento del sitio realista a Cuautla el que realmente acaparó más espacio en la historiografía nacional. Ello puede deberse a múltiples factores de los que habría que desatacar algunos. En primer lugar, el hecho de resistir 72 días a un sitio militar dio cuenta, en términos de construcción heroica, de la capacidad de mando, la resistencia y la lealtad que evocaba José María Morelos. Desde esta perspectiva parece haberse convertido en un símbolo de la capacidad nacional para resistir el asedio con los medios disponibles en pos de una meta mayor, en este caso, la libertad. Más que por la defensa de un lugar de primera importancia en la geografía de la posterior nación, Cuautla es la metáfora perfecta de la tenacidad de un héroe devenido en pueblo, del martirio de un pueblo que sigue a su líder.

Por otro lado, historiográficamente hablando, el hecho probó la capacidad militar y estratégica de Morelos. Si bien en términos militares podría resultar más importante la toma de Acapulco en abril de 1813, en términos simbólicos el sitio de Cuautla reflejó la capacidad del General para plantar cara al ejército realista y, como dicen algunos autores, a lo más granado de éste, comandado por el propio Félix María Calleja. En cierto sentido, la

tenacidad de Morelos en mantenerse sin sucumbir a la rendición y al indulto, reflejó el alcance simbólico de sus ideales, a la vez que su capacidad estratégica y militar para hacer frente a la adversidad.

Es esta perspectiva con la que comienza a construirse la imagen de Morelos en *Gritos de muerte y libertad*. Tanto el texto introductorio como el epílogo del capítulo “El triunfo del temple” plantean la situación en esos términos. En el primero, es posible leer que

“Calleja decide utilizar la geografía del lugar para imponer un sitio que le permita terminar con la cabeza más importante del movimiento insurgente. Así comienza una serie de batallas interminables que minan la salud y cordura de ambos generales. El pueblo de Cuautla vive una tragedia ante la hambruna, la sed y la disentería. Morelos se arriesga y rompe el sitio saliendo con su gente de noche y a hurtadillas. A la mañana siguiente Calleja se entera de la huida, lo que marca la derrota de una de las divisiones más respetadas del ejército novohispano.”⁴⁶²

Esta primer lectura plantea estas dos posibilidades de significado del hecho histórico. Por un lado la tragedia vivida por el pueblo y ambos militares, por el otro la capacidad de Morelos para romper el cerco y vencer a los soldados mejor preparados de los realistas. En el epílogo, esta segunda idea se redondea al subrayar que “la capacidad de Morelos para contener los ataques de Calleja y para romper el sitio que éste le había impuesto, confirmó su valor y su genio militar”⁴⁶³. Con ambas propuestas escritas, comienza la representación heroica del personaje. Es en él en quien recae el reconocimiento de la veta estratégica, mientras en el pueblo, empatado narrativamente con el personaje, lo hace el sufrimiento por la consecución del ideal libertario.

A partir de ahí, el capítulo mantendrá la tónica. Morelos será puesto en el mismo nivel que Hidalgo desde el primer minuto, en donde el Coronel Emparán informa a un Virrey Vanegas, visiblemente molesto, del peligro que representa el líder insurgente para la

⁴⁶² “El triunfo del temple”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.* (Hay que recordar que los textos introductorios sólo aparecen en la versión en DVD y no fueron presentados en la transmisión original)

⁴⁶³ *Ibidem.*

Ciudad de México, a lo que éste responde en un primer plano: "Exterminamos a Hidalgo y a sus seguidores. Este cura, Morelos, no correrá con mejor suerte. Nadie va a desafiar a la Corona nuevamente"⁴⁶⁴. Acto seguido, nombra al mismo Calleja, quien derrotó a las huestes hidalguistas en el Puente de Calderón, como el elegido para derrotar a Morelos en Cuautla. Justo cuando nombra el lugar exacto, se escucha un cañón que hace presagiar lo peor. La escena establece dos elementos clave, por un lado establece un símil entre Hidalgo y Morelos, no sólo por el peligro que implican, sino por su condición sacerdotal. Por el otro se convierte en un marcador espacio-temporal simbólico al mencionar a Cuautla, dejando de lado el resto de las campañas previas del héroe. Así, parece que la historia comienza en este hecho.

La representación específica del sitio abre con una serie de planos abiertos que se logran en color sepia y, algunos, a través de la lente de unos catalejos que permiten una serie de oposiciones entre Calleja y Morelos⁴⁶⁵ (Figs. 1, 2 y 3). Con tambores militares ambientando la escena, Calleja está exultante debido a que "no nos costará nada atacar este poblacho miserable, Coronel [Echegaray]". Con ello establece el principio del heroísmo militar que implicará la defensa por parte de Morelos. El "poblacho miserable" engrandece el acto. Para el Coronel que lo acompaña es apenas entendible cómo es que se refugiaron ahí. La escena está acompañada con el primero de una secuencia de mercados temporales ("Día cero") que darán cuenta del transcurso temporal que magnifica el acto de resistencia.



Fig. 1

⁴⁶⁴ *Ibíd.* mins.: 0:00-1:10.

⁴⁶⁵ *Ibíd.* mins.: 1:50-4:10.



Fig. 2



Fig. 3

Al retomar la marcha, es posible ver el tránsito de los realistas a través del catalejo de Morelos (Fig. 4). La toma se abre para ver al personaje y sus adeptos a caballo. Al dar la orden de ataque, Matamoros cuestiona para engrandecer "pero, Padre Morelos, nos superan en efectivo y parque". Morelos responde dando órdenes para establecer las posiciones en la primer batalla, "Galeana, conmigo al frente. Usted (a Mariano) en sus trincheras y Leonardo y Nicolás en sus posiciones. ¡Vamos!". Con la batalla comienza la gesta de Cuautla. Escenas de la refriega se entrecruzan con tomas de un Morelos soberbio, montado en un caballo blanco, tomas que hacen del héroe un hombre cercano a sus soldados, enfrentado a realistas a la cabeza de sus ejércitos (Fig. 5). Mientras que, en la parte contraria, sólo vemos a un Calleja que observa la batalla desde una posición alejada, que se retira a una casa de campaña adornada lo más lujosamente que permite su posición y que, en su propia soberbia, vuelve a remarcar lo magnífico del hecho histórico al plantear que "estoy absolutamente cierto que no nos costará más de ocho días tomar la plaza y acabar con ellos, Coronel Echegaray" .



Fig. 4



Fig. 5

Con planos generales y ángulos picados Morelos regresa a su bastión escoltado por su bandera (Fig. 6). Las tomas permiten construir la imagen de un pueblo de normal apariencia (carretas, puestos de mercado, gente trabajando), que es señalado por otro marcador (“Cuautla de Amilpas”). Morelos en el pueblo es un humano más, un *travelling* acompaña la frase de Matamoros, quien asegura al líder que “aquí la gente lo quiere mucho [...] Vamos a tener muchos aliados aquí”⁴⁶⁶. Pero una reunión en su cuartel es el momento perfecto para cuestionar la situación (“Somos 4,500 soldados y ellos 9,000, José María. Son muchos...”), y para demostrar la seguridad que tiene Morelos en el conocimiento de la tierra y el espacio estratégico. No le preocupa su capacidad de resistir debido a que “todo nos favorece, el clima, el conocimiento del terreno y la estrategia que hemos planeado [...] estoy dispuesto a sostenernos en Cuautla. Derrotaremos a las tropas reales. Llegaremos a Puebla y romperemos el eje comercial entre México y Veracruz. Los dejaremos sin ejército y sin recursos”. La secuencia aborda distintos principios presentes en el ambiente historiográfico. Es Morelos no sólo un hombre sencillo que se mueve en un espacio

⁴⁶⁶ *Ibíd.* mins.: 4:12-5:55

conocido para él, sino alguien que planea con un fin ulterior, que va más allá del momento militar.



Fig. 6

A lo largo del capítulo los encuentros entre insurgentes y realistas continúan. Ambos líderes van perdiendo su seguridad inicial al ver la cantidad de heridos y el hambre a la que son sometidos ambos bandos. A partir del marcador temporal “día 10”, la situación comienza a ser desesperante, Morelos pierde la sensatez y manda a fusilar a los prisioneros realistas. Galeana se sorprende, pero parece confirmar la idea historiográfica de que Morelos fue inclemente con sus enemigos, cuando éstos obstaculizaron su causa. No es raro resaltar esta parte de su personalidad, hasta el momento quedó clara la perspectiva de que parte de la idea sobre la que se construye la serie es la de desacralizar a los héroes. Sin embargo, como en el caso de Hidalgo, son las propias fuentes historiográficas las que permiten establecer el tipo de matices.

Si Morelos se desgasta con el sitio, Calleja es el que lleva la peor parte. Sabe que su ejército es superior, pero también que el terreno es difícil para sus tropas poco acostumbradas al clima. Lo anterior lo obliga a pedir unos refuerzos que le son negados por un Virrey que no entiende cómo puede ser tan costoso eliminar al héroe insurgente. Morelos aprovecha para atrincherarse en Cuautla, tratando de aguantar a que lleguen las lluvias y con ello las enfermedades que puedan hacer sucumbir al enemigo. Pero su gente lo cuestiona, ya que ello también traerá más miseria la pueblo. Al igual que Hidalgo, cuando es cuestionado por la toma violenta de la Alhóndiga, para Morelos, la guerra justifica el sacrificio: "esta es una guerra Mariano. Lo que tenga que ser, será, y lo que haya que hacer se hará sin reparar en el costo"⁴⁶⁷. El replanteamiento de la estrategia es otra oportunidad para resaltar la veta militar. En su cuartel, Morelos está rodeado no sólo

⁴⁶⁷ *Ibíd.* mins.: 9:34-11:05.

de sus generales, sino de la bandera de su ejército (ya con el águila nacional) y un montón de mapas que aprovecha para, excitado, planear sus ataques (Fig. 7).



Fig. 7

La miseria, el drama, el hambre se ceban sobre ambos bandos. Calleja se desespera, pero en Cuautla varios planos descriptivos, abonan a dibujar el hambre y la sed de la población, la cual se observa en un ángulo picado abalanzarse sobre una mujer que porta un cántaro escondido. Al romperse éste, la gente se lanza a lamer el suelo con desesperación⁴⁶⁸ (Fig. 8). Morelos y los suyos están angustiados, pero el héroe deja claro, ante los reclamos de Matamoros, que “¡no capitularé jamás!”. Por su parte, Calleja, ofrece un indulto a Morelos, quien lo rechaza a través de una ya famosa carta en la que le ofrece lo mismo al General realista. Un plano detalle nos permite ver el documento⁴⁶⁹, como otorgando la seguridad de la fuente histórica a las audiencias.



Fig. 8

En general, la tónica del capítulo continúa ahondando en la difícil situación provocada por el sitio. La narrativa mantiene la lógica de que el héroe, con su pueblo, son capaces de tolerar el asedio en tanto el fin sea el logro de la libertad. Finalmente, esta se logrará al poner al personaje en una disyuntiva fundamental entre tres opciones: capitular

⁴⁶⁸ *Ibíd.* mins.: 11:07-13:23.

⁴⁶⁹ *Ibíd.* mins.: 15:00-15:52.

(lo cual queda excluido como posibilidad en el discurso de Morelos), caer exhaustos o intentar romper el sitio, “con la posibilidad de morir en el fragor de la batalla”⁴⁷⁰. Evidentemente, es esta última opción la que toman. Señalados por el marcador temporal “Día 71”, Morelos y sus hombres marchan en la noche a través del pueblo. Un plano general nos permite ver que caminan con la bandera en alto en medio de una Cuautla desierta. Una toma desde el punto de vista de los realistas escondidos entre las matas nos permite ver a un magnífico Morelos a caballo a la cabeza de su ejército. Son emboscados, en la refriega cae herido el héroe, se suceden escenas de batalla y de Calleja dando órdenes de atacar y atrapar al insurgente. La escena regresa a Cuautla, donde los realistas están asesinando a gente del pueblo. A la mañana siguiente, despierta Calleja y, sin saber nada, ordena que pasen a Morelos por las armas. Echegaray le informa que el jefe escapó y Calleja pierde toda cordura, siguiendo la hipótesis historiográfica de la fuerte humillación sufrida: “Coronel Echegaray. Coronel Echegaray ¿Escaparon? ¡Escaparon! ¿Cómo se atreve Echegaray? (avienta los platos gritando) ¿Se da cuenta? Que humillación para mi ejército (comienza a aventar cosas), que humillación para mi ejército, que vergüenza Coronel Echegaray ¿Cómo pudo...”⁴⁷¹.

El capítulo concluye exaltando al héroe⁴⁷². Mientras se sucede el epílogo, una toma panorámica de campos mexicanos con nopales y yucas es el marco para un Morelos sufriente, acompañado por los suyos por la sierra (Fig. 9). La cámara lo sigue en un *travelling*, Morelos pide un alto para descansar. Baja del caballo con dificultad y dolor, se apoya en un soldado y se tira en el suelo. El soldado se acerca con la bandera, la despliega, dice “¡Seguimos vivos General!”, manteniendo la bandera a la espalda de Morelos. Éste la toma, la besa con pasión, se levanta con dificultad, mira a los suyos, se acerca, alza la bandera y sus soldados la saludan, se hace lenta la cámara. El héroe vuelve la bandera hacia la cámara, se ve el águila republicana y las palabras “*Victrix, Oculus...*”. Se abre la toma a un picado, Morelos mira al cielo con la bandera en la mano, el cielo a través de la lente lo mira a él, su hijo preclaro (Fig. 10).

⁴⁷⁰ *Ibíd.* mins.: 17:23-19:09.

⁴⁷¹ *Ibíd.* mins.: 19:12-22:36

⁴⁷² *Ibíd.* mins.: 22:40-24:18.



Fig. 9



Fig. 10

Como mencioné más arriba, el capítulo está armado para resaltar la vertiente militar y estratégica de Morelos. Su heroicidad, en acuerdo con la versión construida en 200 años de historiografía, radica en su resistencia de sufrimiento, su don de mando y su capacidad estratégica. El héroe militar de *Gritos de muerte y libertad*, es un personaje humilde, capaz de estar con los suyos hasta el fin, hasta la consecución de su ideal de libertad. Es esta la impresión que continuará en capítulos en donde su figura no será central, pero en donde su nombre se vuelve ejemplo de la superación de obstáculos en pos de un fin último.

La cruz

La dimensión religiosa parece haber sido un punto nodal de discusión en la historiografía sobre Morelos. Su paternidad sobre los ideales liberales que dominarían la mayor parte del desarrollo político mexicano, lo harían un tema espinoso. Principalmente, los puntos de disputa son dos. El primero tiene que ver con la sinceridad de su vocación religiosa, tomando en cuenta lo tarde que entró a la vida clerical. El segundo, con la posibilidad de que su conciencia religiosa fuera un factor determinante durante su juicio, en razón de la probabilidad de que se retractase de sus actos como líder independentista. Este segundo

punto es todavía más espinoso, debido a la capacidad destructora que tiene la retractación sobre la construcción mítica del héroe.

Este segundo factor es, precisamente, el centro del segundo capítulo que trata sobre Morelos en la serie, “El fin de las campañas”. El texto introductorio no deja lugar a dudas de la postura frente al debate que adopta la producción:

José María Morelos y Pavón es capturado y sometido a juicio militar y eclesiástico en el edificio de la Inquisición. A través del mismo se revelan momentos fundamentales de Morelos como político militar. Durante el juicio es condenado a la muerte y la degradación sacerdotal, rito en el cual su espíritu es vulnerado y, para evitar morir sin los santos sacramentos, se arrepiente de sus actos como líder insurgente.⁴⁷³

A pesar del sometimiento al doble juicio, ambos representados en televisión, la lógica narrativa del capítulo centrará gran parte del drama en este aspecto del juicio religioso. Un plano general deja ver la entrada en prisión del héroe. Cuando le son puestos los grilletes un *tilt up* deja ver en la cara de Morelos la humillación sufrida. Tras un reclamo a su captor, le son retirados los herrajes, pero al cerrar los barrotes de la celda, la cámara se aleja para ver, de cuerpo completo, a un héroe caído, solo, cabizbajo, en total humillación⁴⁷⁴ (Fig. 11). Acompañando el prólogo, Morelos está arrodillado. Un juego de cambios de primeros planos dejan ver el proceso de meditación que ocurre al interior del personaje, casi como un acto de contrición (Fig. 12). Estas primeras secuencias plantean así el motor de la trama, la representación del sometimiento al que el gobierno de la Nueva España tiene sobre el héroe que, si pensamos en el capítulo anterior, es a la vez individuo y pueblo. Es el sometimiento y la deshonra que posibilitarán el arrepentimiento.

⁴⁷³ “El fin de las campañas”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*

⁴⁷⁴ *Ibíd.* mins.: 0:00-1:32.



Fig. 11



Fig. 12

Este aparentemente sincero sentimiento religioso es aprovechado por sus jueces para llevar al límite tanto al militar como al sacerdote. Bataller, ese oidor que hemos visto que representa todo lo malo de los otros, trata de convencer al Previsor (inquisidor), con su ya conocida soberbia, para que el juicio sea rápido y Morelos sea fusilado, tal como lo ordena el ahora Virrey Calleja. Pero el Previsor hace notar que "Morelos es un sacerdote, y como tal debe rendir cuentas a la Iglesia, antes que a los hombres"⁴⁷⁵. El argumento no convence al Oidor quien argumenta "Señor Previsor, ¿cuántas veces lo han excomulgado? Lo mismo hicieron con Hidalgo y ¿de qué sirvió? Los curas continúan uniéndose a los rebeldes. Morelos debe ser tratado como un traidor". El interpelado da el argumento irrefutable final, paciente responde "No olvide que Morelos es un devoto creyente. Nuestro juicio debilitará la fortaleza, y es posible entonces que usted reciba de él una muy valiosa información, antes de pasarlo por las armas". Con esos argumentos la escena construye la idea de que el héroe tiene una personalidad dual, la del sacerdote y la del militar. No extraña, en este sentido, que los capítulos dedicados a la serie explotaran ambas

⁴⁷⁵ *Ibíd.* mins.: 2:33-4:31.

vetas, dejando de lado su pasado y su capacidad jurídica. De esta manera, la narrativa prepara el terreno a la retractación. La idea convence a Bataller, lo que permite que el juicio, y el capítulo, comience.

El juicio eclesiástico abre con Morelos escoltado, entrando a la capilla donde será juzgado (un lugar majestuoso que por momentos hace pensar en el Ex Convento de San Francisco Javier en Tepotzotlán)⁴⁷⁶, al fondo los inquisidores y jueces (Fig. 13). La cámara lo toma de frente mientras se van los escoltas, de gesto orgulloso, con su típica pañoleta, enmarcado por un ángel (Fig. 14). Lo hacen jurar ante Dios y se persignan (entra el marcador, "Palacio de la Inquisición, Ciudad de México 1815"). Le preguntan sobre su identidad, a lo que responde que fue cura de Carácuaro y que tiene hijos⁴⁷⁷, que no fue casado.



Fig. 13



Fig. 14

Una vez conocidos estos datos, y sabiendo de qué es acusado, el Previsor pregunta si se unió a la insurrección sabiendo que era castigado con la excomunión. A lo anterior Morelos responde: "Consideré que las condenas de los obispos y de la Inquisición eran

⁴⁷⁶ *Ibíd.* mins.: 4:34-10:34

⁴⁷⁷ Hay que recordar que en la historiografía sobre Morelos, casi toda liberal, este es un punto a favor del héroe, que en cierta manera desmiente su vocación religiosa.

nulas, puesto que el gobierno de Napoleón oprimía España". Sorprendido, el inquisidor le hace notar que las leyes de la Iglesia son universales. Molesto, el héroe le interrumpe para asegurar que su obediencia es con Dios, no con el imperio, empatando entonces la causa independentista con la convicción religiosa. Cuando el Previsor le asegura que con ello negaba sus votos de obediencia, Morelos comienza a turbarse, se hace evidente que ello le remueve la conciencia, medita, voltea hacia ninguna parte y responde: "Me sentí más obligado a seguir la causa de la Independencia que a acatar la autoridad Eclesiástica" (Fig. 15). Cuando el Previsor pregunta cómo llegó a tal conclusión, Morelos medita, su mirada se pierde y entra un *flashback* que lleva al espectador a la famosa reunión con Hidalgo en Charo. Es él quien dice a Morelos que mejor sería comandante que capellán. Como ya he descrito anteriormente, en esta escena un Morelos tímido e inseguro acepta la arenga de Hidalgo y la orden de levantar armas en el sur del país⁴⁷⁸. Con ello, vuelve al inquisidor para decirle que consideró que la Independencia era una causa de justicia. Es entonces que el Previsor arremete "¿Le parece a usted una causa de justicia cometer todo tipo de atrocidades a sangre fría, tomando ciudades y pueblos para robar, incendiar y asesinar? ", su voz se va haciendo más severa. Cuando Morelos responde que no asesinaron, que sólo fusilaron como en cualquier guerra, el Previsor toma un mapa de la mesa y furioso comienza a citar "Cuautla (*flashback* a Morelos planificando un ataque, el estratega), Tenango (vuelve el *flashback* diciendo que tiene una muy buena estrategia militar) , Zitácuaro, Los Remedios, Tehuacán (*flashback*, Morelos señala un plano y habla de estrategia), Izúcar. Todos tomados con violencia por usted y su grupo de alzados, declarando una guerra contra el Rey, cuya autoridad emana de Dios (señalando al cielo)".



Fig. 15

⁴⁷⁸ Ver Capítulo 4.2, Fig. 5

Ante el embate de su Inquisidor, Morelos no resiste más la culpa. Compungido por el reclamo, responde absorto en sus sentimientos: "Cuando vi morir a mis soldados en batalla, comprendí que yo me había convertido en uno de ellos. En ese momento murió el eclesiástico y nació el militar". Con ello, el propio personaje plantea la total división entre sus personalidades historiográficas. El eclesiástico se separa del héroe, del estratega, lo que en su propio juicio (y probablemente en el de muchos historiadores liberales) justifica una valoración dividida de su personalidad. La idea va acompañada de una digresión audiovisual en la que se ve a Morelos orando arrodillado frente a una cruz, cuando dice "y nació el militar" hay una transición en la que se para y, solemne, se pone un rosario alrededor del cuello (acompañado de una música misteriosa). Se acerca a un uniforme militar que hay en la mesa cercana, lo toca con un atisbo de duda en su rostro y, en otra transición, aparece con el traje puesto, besa la cruz del rosario y la guarda en su pecho, bajo las ropas militares. Mira al infinito mientras lo hace, y la música sube de intensidad para volverse gloriosa. La secuencia completa cierra con esta imagen y la narrativa de la serie plantea un argumento central: es imposible separar al militar del eclesiástico (Figs. 16, 17 y 18). Si su vocación religiosa fue o no en un principio sincera, en el momento del juicio es imposible que el militar se separe del cura, la culpa está justificada y el arrepentimiento es una probabilidad evidente. Con ello, la serie toma el argumento central de Carlos Herrejón, señalado más arriba, y de otros en el ambiente historiográfico presente, para señalar que el héroe "traicionó" su propia causa.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

El juicio continúa⁴⁷⁹, ahora toca al soberbio Bataller cuestionar a Morelos por haber redactado los *Sentimientos de la Nación*. El juicio civil al que se somete, ahora será la única posibilidad narrativa de representar ese nivel identitario político del héroe. Para Bataller, la primer pregunta es relativa a la autoría de los *Sentimientos de la Nación*. El Oidor comienza a leer burlonamente el primer artículo “Que la América...”, Morelos lo interrumpe para completar la idea orgullosamente "Es libre e independiente de España, y de toda otra nación, gobierno o monarquía. Y que así se sancione, dando al mundo las razones". En lugar de continuar por la vía política, Bataller reitera la idea de que ir en contra del Rey es ir en contra de Dios. Ello provoca un *shock* en el héroe, se toma la cabeza con cierta preocupación para aseverar que "¡jamás mi conducta fue contraria a la de nuestra religión santa!".

Es entonces que entra una digresión para ligar la veta jurídica, la religiosa y una idea de nación. Un marcador nos indica que estamos en el Congreso de Chilpancingo en 1813. Se escucha a los legisladores discutir hasta que Quintana Roo pone orden y le dice a Morelos: "Señor General Morelos, este artículo segundo 'que la religión católica sea la

⁴⁷⁹ “El fin de las campañas”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.:10:53-14:53

única sin tolerancia de otras' Me parece...". Lo interrumpe López Rayón que se acerca a Morelos y le dice: "si tanto hemos luchado para quitarnos de encima el yugo español, ¿por qué no habremos de sacudirnos también a la Inquisición y pugnar por la libertad de credos?". Morelos contesta: "no, no, no. No seré yo quien vaya contra la Santa Iglesia, señor López Rayón". Quintana Roo tercia: "no le estamos pidiendo eso señor Morelos, sino entender la libertad que cada uno tiene de escoger la propia religión, eso es todo". López Rayón completa: "el nuestro es un llamado a la libertad de conciencia, y a la tolerancia". Morelos termina: "yo creo en la libertad, y que los hombres deben ser premiados o castigados por sus actos, no por sus creencias. Pero estamos formando una nación que requiere una identidad. Unificados en una religión encontraremos esa identidad", los demás discuten y suben de tono (Fig. 19).



Fig. 19

La digresión ayuda a la construcción de la idea de la religiosidad sincera de Morelos, quien incluso llega a pensar en ella como fundamento de identidad nacional. Obviamente esto parece una contradicción en la heroicidad del personaje para la historiografía liberal, lo cual lleva a preguntar en la pertinencia de esta representación en el marco del horizonte de enunciación. Desde mi punto de vista la digresión tiene una función muy clara, la de establecer la condición (su evidente religiosidad) propicia para un justificable arrepentimiento. Si volvemos a la idea de que la serie está articulada, según sus propios creadores, en función de los conflictos internos de cada personaje, de los cuales deviene el drama en la narrativa, reiterar el nivel religioso de la personalidad de Morelos se vuelve un recurso evidente. Pero utilizar esto para desacralizar al héroe, me parece también evidente en el marco simbólico de un país en el que el añejo pleito entre Iglesia y Estado ha perdido peso. Me parece que apelar a la hipótesis historiográfica del arrepentimiento, en cierta manera desarticula parte de los fundamentos de la disputa, poniendo, a su vez, en

tela de juicio la pertinencia de la separación entre los distintos niveles de identidad individual, en este caso, como en el de muchos personajes actuales del espacio público nacional, del político y del religioso, principalmente, pero también del militar. En el caso de Morelos, como lo fue también con el Hidalgo de la serie, bajar del pedestal al héroe es una manera de darle una nueva significación que desarticule ciertas bases de viejas disputas.

En la secuencia de la serie, Bataller continúa burlándose de Morelos por sus pretensiones. En plena humillación del héroe, aprovechando su contradicción moral, el Oidor pide que le confiese la condición actual de las fuerzas rebeldes. Es el momento cumbre de su arrepentimiento, tras una pausa en la que Morelos ve al suelo con vergüenza, comienza a decir los nombres, la cantidad de ejército y el lugar donde se encuentran los insurrectos. Mientras va confesando, la cámara se hace lenta, es posible sentir la confusión del héroe, su momento de mayor debilidad, su respiración, su sudoración (Fig. 20). Desde el punto de vista de Morelos se ve a Bataller hablar con un militar, al inquisidor con cara de severidad, al escribano escribir, todo con música de suspenso, como si el personaje estuviera realmente sufriendo al decir los nombres. Al final el Oidor le dice que no le ha dicho nada que no supiera. Se cierra la escena.



Fig. 20

De esta manera, ambas secuencias construyen el tema de la retractación de Morelos. Una idea que circula en el ambiente historiográfico del momento, aceptada por muchos historiadores como una probabilidad viable, ante la dificultad de pensarlo desde las propias fuentes, es utilizada en *Gritos de muerte y libertad* como el motivo principal para resinificar el sentido tradicional del héroe liberal. Aceptada su sincera vocación religiosa como un hecho, la retractación y la traición a los suyos se convierte en un drama que, desde lo personal y lo humano, permite pensar en distintos significados para el

personaje. Para complementar la idea, en una escena posterior⁴⁸⁰, a través de un plano general se ve salir a Morelos de su celda, camino al fusilamiento, encadenado y escoltado. El inquisidor pide a su carcelero, el General de la Concha, hablar con el preso. Entonces le ofrece no ser excomulgado: "Señor Morelos ¿está dispuesto a morir sin reconciliarse con Dios al que juró conceder su vida? Sólo si firma una retractación y se arrepiente de su insurgencia, podrá usted morir en comunión con la Iglesia y salvar su alma. El arrepentimiento, Morelos, es la única manera de volver a recibir los santísimos sacramentos y levantar la excomunión. De lo contrario morirá apartado de Dios". Morelos se turba, se retuerce, mira al cielo diciendo "No, no, eso no". Exaltado, respirando con dificultad, llorando, firma el arrepentimiento con las manos ensangrentadas (plano detalle de la firma acompañado de un sonido grave de chelo, plano detalle de su rostro, dolido por ello, mirando fuera de cámara). Morelos sufre por la decisión, pero sufre más de pensar morir en pecado, firma el arrepentimiento con todo su pesar. Con esto, Morelos vuelve al seno de la Iglesia.

El castigo eclesiástico es visualmente severo⁴⁸¹. Una toma desciende sobre un retablo hasta que cae en la cara dura y recia del Arzobispo, para el cual seleccionaron un actor francamente tenebroso. El Arzobispo le dice: "esta ceremonia de degradación sacerdotal te aparta de la facultad de celebrar la misa como castigo a tu ofensa a nuestra sagrada religión". La música eclesiástica sube de tono. Morelos hincado es vestido con los hábitos para después rasparle las manos hasta que sangre y cortarle los hábitos, despojándolo de sus potestades como sacerdote. La escena se construye de tomas cortadas con *fades* y cámaras lentas que, en primeros planos, y planos detalle, permiten ver el tremendo sufrimiento de Morelos por perder su condición (Figs. 21, 22 y 23).

⁴⁸⁰ *Ibíd.* mins.: 19:10-21:00

⁴⁸¹ *Ibíd.* mins.: 15:05-18:02

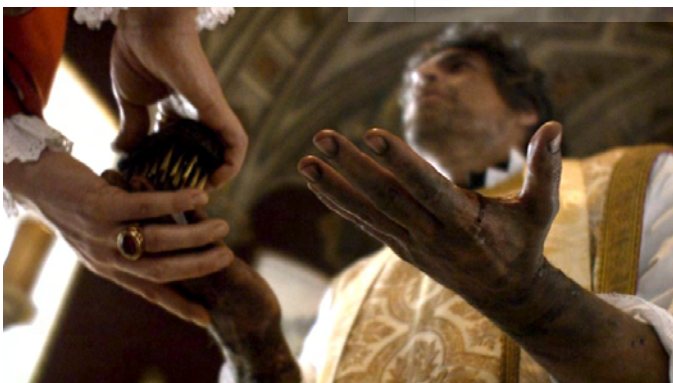


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Su muerte eclesiástica es más dura y emocional que su muerte humana. En una relativamente breve escena, Morelos es escoltado en cámara lenta al patio del Convento en San Cristóbal Ecatepec. Se acerca un cura a confesarlo, Morelos se acusa del pecado de soberbia por "haber querido cambiar una nación", lo absuelven. Le pide el crucifijo al cura, ora y lo besa. El soldado se acerca pretende taparle los ojos y Morelos lo rechaza diciendo "no hay aquí cosa que me distraiga". Saca su paliacate y se lo pone en los ojos. Lo hincan de espaldas y, sin más, lo fusilan. En cámara lenta cae el cuerpo desde diferentes tomas. La escena cierra en un plano inclinado desde la perspectiva del Morelos yacente, se observa el

cura rezando, el coronel viendo y los pies de los soldados marchándose marcialmente. La toma se vuelve sepia, marcando el momento para la historia (Fig. 24).

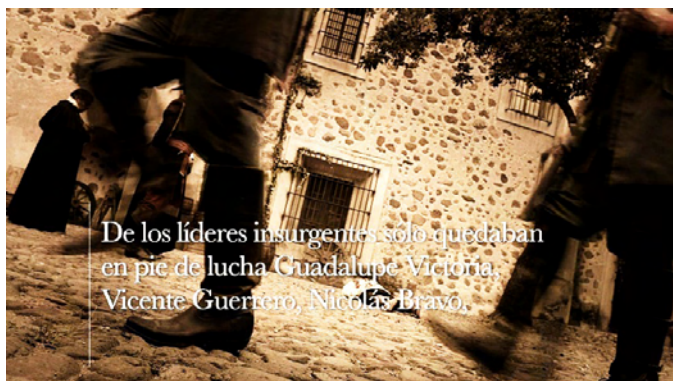


Fig. 24

La estela del héroe

Comentaba a propósito de la agencia narrativa en *Gritos de muerte y libertad* que la representación de José María Morelos en la serie establece un punto de inflexión, junto con la promulgación de la Constitución de Cádiz, en la concepción del nosotros en su propuesta identitaria. Utilizando los títulos de los capítulos como metáforas podemos decir que la oposición entre insurgentes y realistas, entre “mexicanos” y españoles, deja de ser una cuestión de “sangre que divide” y más una propuesta de “nacimiento de la República”, en contra de la idea de volver al absolutismo en la Nueva España. Es por ello que, en consonancia con la construcción historiográfica de Morelos, a partir de su aparición la idea de un nosotros-criollo pasa a ser la propuesta de un nosotros-liberal.

Esta impronta dejada por Morelos, principalmente por el nivel legislativo de su identidad narrativa, pasará a ser representada en breves secuencias de otros episodios de la serie. Precisamente después de los dos capítulos hasta aquí revisados, el noveno “Retrato de una Leona” abre con una brevísima secuencia⁴⁸² en la que la pareja de Vicario y Andrés Quintana Roo se encuentran con Morelos en el Congreso de Chilpancingo. La única trascendencia de la escena es la de establecer un vínculo claro con el héroe. Utilizando la perspectiva de Morelos como toma principal, vemos entrar a la pareja. Funciona como una especie de justificativo de la heroína en su pertinente relación con el “Siervo de la Nación”. Minutos después⁴⁸³ la serie nos sitúa en la Sierra de Tlataya en 1818. Vemos a una Vicario

⁴⁸² “Retrato de una Leona”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 0:00-0:38.

⁴⁸³ *Ibíd.* mins.: 17:52-22:49.

embarazada que sufre huyendo de las tropas realistas. Su marido la ayuda a parir, pero debe dejarla en una cueva para alcanzar a las tropas de López Rayón, lo que ella ve como una derrota. Desesperada pide a Andrés no dejarla, pero él tiene el tino de invocar al héroe para darle ánimos, se agacha, la toma de los hombros y le espeta una serie de preguntas "¿cómo te llamas? ¿eh? ¿cómo te llamas?", ella responde "Leona", él le recuerda "¿Entonces? defiende a tu hija como lo que eres ¿o no te lo dijo Morelos?". Ese es motivo para una segunda digresión. Un *flashback* regresa al espectador a Chilpancingo en 1813, justo donde se quedó la anterior escena. Morelos está de espaldas frente a la pareja, toma a Leona de la mano y dice: "fiera como su nombre. A los pies de la más ejemplar de las mujeres rebeldes [besándole la mano]. La Patria le debe mucho, Doña Leona, ha sacrificado usted su libertad y su patrimonio. Tenga por seguro que las alas del águila mexicana la protegerán y reconocerán su constancia. Es usted un modelo, y no únicamente para las personas de su mismo sexo sino para todos y cada uno de los hombres más esforzados. es un honor para mi conocerla"⁴⁸⁴. Morelos da la bendición republicana y liberal a la heroína. Con ello le permite la introducción, como modelo a seguir, en el panteón nacional. La estela de Morelos deja su marca en el personaje para incluirlo así en el nosotros-liberal. Inmediatamente después de ello, Morelos entra al salón junto con los demás hombres a "crear una constitución".

La misma función cumple Morelos con Guerrero, su oportuna intervención a partir del recurso narrativo del *flashback*⁴⁸⁵, ayuda al insurgente sureño a decidirse por establecer una alianza, incomprensible para los suyos, con Agustín de Iturbide (quien clasifica a Vicente Guerrero como "El héroe del pueblo, el gran heredero de José María Morelos"). Cuando Guerrero medita la propuesta de unión con Iturbide, la voz en *off* de Morelos, mezclada con una imagen casi espiritual del mismo le dice: "no hay lugar para que un hombre sea dueño de otro. Un orden justo debiera liberar la esclavitud y desaparecer toda distinción de castas. Lo que tenga que ser será y lo que haya que hacer se hará, sin reparar en el costo" (Fig. 25). El impulso del héroe, su presencia majestuosa, permite que Guerrero se decida a tomar el "primer paso hacia la república, solo eso, un paso."⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Ver Capítulo 4.2, Fig. 26

⁴⁸⁵ "La patria es primero", en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 14:12-15:13.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, mins.: 17:45-19:15.



Fig. 25

Como es posible ver en ambos casos, Morelos, o más bien su presencia heroica, permite establecer a través de otros los principios para un futuro liberal, republicano e inclusivo. Morelos otorga a Leona Vicario el carácter de una heroína que permite pensar en la inclusión femenina en el nosotros-liberal. De la misma manera justifica el actuar “traicionero” de Guerrero en la consecución del ideal republicano. De esta manera el Morelos de *Gritos de muerte y libertad* confirma su representación historiográfica de dos siglos.

Como en los otros casos de la serie, los capítulos sobre Morelos son una muestra de las relaciones que establece la producción audiovisual con la historiografía que le precede. En este caso particular, la narrativa se articula sólo en ciertos elementos de la construcción heroica de Morelos para establecer una idea del personaje, como militar-estratega y como hombre de profundas convicciones religiosas. En ese sentido, tanto su vida previa a la insurgencia, como su rol en la creación de un proyecto legislativo de nación, son elementos marginales que sirven para abonar a los dos anteriores niveles de identidad narrativa. En relación a la tradición historiográfica de dos siglos, el Morelos de *Gritos de muerte y libertad*, es un personaje mucho menos elaborado.

La ausencia de representación tanto de su pasado como de su veta legislativa logró despolitizar al héroe en una cuestión fundamental, su relación tanto con las raíces populares que se le achacaron por mucho tiempo, como con la búsqueda de justicia social a través de ciertos preceptos jurídicos básicos. En ese sentido, el Morelos que se había representado, especialmente, a partir de la Revolución Mexicana, perdió sentido en función de la lógica de “humanización” del individuo televisivo. Si bien la recreación de la gesta heroica de Cuautla abonó a la construcción de un héroe popular, la entrada de la serie en la

discusión sobre sus creencias religiosas lo ancló más en la idea de representación a través del sufrimiento interno. Con ello, se logró desligarlo de su contexto social para hacer de él un individuo transhistórico.

Con estas vetas identitarias como eje, el Morelos audiovisual propuesto por Televisa en 2010, comparte por lo menos un rasgo esencial con los que ya revisé en el caso de Hidalgo. El principio de contradicción se reveló como un principio importante al dedicarle un capítulo entero a su juicio. Si bien en la batalla de Cuautla muestra todo su potencial como héroe militar y popular, el acto jurídico al que es sometido vuelve a poner sobre la mesa las contradicciones internas de quien vive en una evidente convicción religiosa. Podríamos decir que, al abonar a la hipótesis de la retractación, la producción regresó al recurso de hacer un llamado a elementos de la historiografía académica y no precisamente nacionalista para someter al héroe al proceso audiovisual de “humanización”. Tanto con Hidalgo como con Morelos es posible ver que ese llamado a los sentimientos propios del personaje son un buen recurso televisivo, pero también invitan a pensar en una especie de conciliación entre hipótesis historiográficas que producen un efecto de “verosimilitud” en sus audiencias.

Es imposible dejar de pensar en el contexto de producción de la serie que ya he venido planteando en otros textos. El creciente poder enunciativo de los medios de comunicación privados, la planeación de una conmemoración de la Independencia nacional que privilegió la despolitización de los actos (a través del presentismo, la espectacularización, la apertura a distintas voces y la individualización del proceso), dejando de lado una idea clara de futuro, anclada en una revisión del pasado; permitió que en productos culturales, como los de Televisa, privilegieran una agenda historiográfica que evita la confrontación en la revisión del pasado. En este sentido, opacar dos niveles de la personalidad del héroe, apelando sólo a su lado religiosos y militar, se vuelve una estrategia evidente. Quitar del medio su potencial como figura popular, a la vez que como legislador, hace patente la necesidad de regresar al héroe a la vez sólido (como militar) que humano (como religioso)

En ese mismo sentido, un contexto político-electoral en el que el candidato de la izquierda, identificado por los propios empresarios como un peligro para su proyecto de México, tomaba la delantera en las preferencias electorales, hacía necesario evitar

cualquier representación que trajera aparejada la posibilidad del reclamo del cumplimiento de los ideales de justicia, que muchos historiadores reconocen en el propio ideario de José María Morelos. Así pues, la narrativa de una infancia difícil, ligada a los estratos populares de la colonia, aparejada a un ideal de sociedad igualitaria, se podría volver un tema complejo a tratar en una televisora comercial y monopólica.

Para 2010, el presidente mexicano Felipe Calderón Hinojosa se vanagloriaba de su estrategia de guerra contra el narcotráfico, a pesar de los pobres resultados y de las muchas muertes de civiles a lo largo de su sexenio. El descrédito obligo a establecer alianzas con las televisoras que ayudaran a mejorar la imagen de las fuerzas del orden público, en especial del ejército y de la Policía Federal. No es disparatado pensar que la representación de la veta militar de Morelos ayudara a construir la idea de un héroe con un fuerte carácter bélico que permitiera anclar en el pasado la idea de una tradición militar. La batalla de Cuautla, alabada por algunos como la mejor muestra de estrategia militar en la historia nacional, funcionaría bien para ello.

Sin embargo, la hipótesis de su vocación religiosa, hecha evidente en su juicio, permite también pensar en formas de limitar el heroísmo como algo digno, si no va acompañado de un cierto grado de complejización de la personalidad. Si viéramos a Morelos como un héroe popular, una materialización deseable de una idea de pueblo, transpolar esa misma vocación, y las contradicciones internas que permite, al ámbito público ayuda a empatar con la veta religiosa que se propone estar al centro de la identidad nacional. Como las figuras 17 y 18 de este capítulo dejan suponer, el Morelos de *Gritos de muerte y libertad* es un héroe de diversas identidades.

Finalmente habría que decir que el Morelos de la serie, como ya lo mencioné en otros capítulos, tiene el poder de ser la semilla fundadora de una nueva identidad, la liberal-patriota. Es justo pensar que, desde la producción, la figura de este héroe podría ser mucho más “benéfica” como padre de un linaje político nacional. La imagen de Hidalgo en la serie, si bien resignificada como un nuevo mito contradictorio, no deja bien parada a una nación que la toma como su *Pater Patriae*. La idea de caos y violencia dejada por su lucha, es mucho menos atractiva que la de un líder militar con profundas convicciones religiosas y de justicia social.

Guerrero e Iturbide, el consenso y la traición

De menor estatura simbólica que Hidalgo y Morelos, la figura de Guerrero se podría considerar la del tercer gran héroe de la guerra de independencia. Su estimada presencia en la historiografía nacional se debe, en parte, a una suma de características exaltadas por distintos autores y, en parte, a su capacidad por mantener viva la lucha a través de un tiempo aún más dilatado que el de sus predecesores.

A pesar de ello, su presencia historiográfica, en relación a la de las otras figuras es en cierto sentido marginal. Desde mi punto de vista esto se debe a dos factores que no cumplen los otros. Primero, el de haber sobrevivido a la guerra y hacer carrera política, lo cual parece haber demeritado las características positivas con las que se le había señalado. El segundo factor tiene que ver con una curiosa situación: Guerrero existió y fraguó su figura en la misma etapa en la que el gran anti-héroe de la independencia logró culminar su carrera político-militar. Desde este punto de vista, la figura (positiva y negativa) de Iturbide dejó a Vicente Guerrero como un héroe secundario, de ahí que las disputas historiográficas entre los bandos políticos en pugna en el XIX no permita establecer una línea clara en el tratamiento que se hizo respecto al general suriano. Por ello, en este capítulo, a diferencia de los anteriores, me permití tratar a los dos personajes como complementos de su propia representación simbólica, una especie de yin-yang historiográfico que, en cierta manera, *Gritos de muerte y libertad* repite.

Como en casi toda la historiografía sobre la independencia, los orígenes de la representación sobre Guerrero se remontan a los escritores que vivieron la época en cuestión. Sin embargo, comenzar a rastrear en sus propias obras la imagen del héroe resultaría prácticamente infructuoso, dado que lo plasmado en ellas fue reutilizado constantemente, transformando así las distintas interpretaciones. La figura del héroe se ha ido construyendo a lo largo de 200 años, en los que la historiografía primigenia sólo sirve como base simbólica para posteriores disputas en el campo de la memoria. Bastaría decir, en este sentido, que la imagen de Guerrero, construida a partir de estas primeras impresiones tiene básicamente tres vertientes: la exaltada, la moderada y la conservadora. Evidentemente, la primera es aquella que ha estado ligada a la construcción imaginaria de la nación liberal, que ha usado la historia patria como un campo de reafirmación de

distintos proyectos políticos basados en dicha postura ideológica, la misma que básicamente ha construido la imagen de los anteriores héroes. Por su parte, la historiografía conservadora, que ha denostado a Guerrero a favor de una consideración mayor por Iturbide, ha tenido menos representantes y ha sido un poco marginal. La visión que podríamos llamar moderada, se situaría no sólo en el campo de la consolidación de la historia como disciplina en México, sino en una negociación simbólica que permite establecer puentes entre las dos anteriores. A lo largo del presente texto me gustaría dar cuenta de las tres en el ánimo de reconstruir lo que de la visión sobre Guerrero queda en el momento de producción de mi caso de análisis, un conjunto de características esenciales que tienden a repetirse en la historiografía nacional.

Para Eduardo Miranda⁴⁸⁷ la historiografía sobre el suriano puede ser desarticulada en una serie de características imputadas al personaje. Estos elementos de la construcción narrativa de Guerrero tienen que ver principalmente con su honradez, su nobleza, su desinterés por el poder, su patriotismo, su tenacidad en la lucha por la independencia, su lugar entre los marginados, la falta de educación, etcétera, y fueron usadas con mayor o menor intensidad en distintas etapas de producción historiográfica, de acuerdo a los horizontes de enunciación y las posturas ideológicas en disputa.

En general, y como recalca Cuauhtémoc Hernández, la figura de Guerrero quedó enmarcada en relatos que van desde la épica del “desprendido patriota” a denostaciones que evidencian al cándido e ignorante caudillo rural⁴⁸⁸. Entre esa gama de calificativos, es justo decir que el tratamiento historiográfico, si bien parece marginal, no deja de tener los tintes de la construcción típica del héroe. En este sentido, como lo mencioné en un principio, el gran problema de Guerrero es que su incursión en la política del México independiente lo dejó a merced de los avatares del vituperio público en el que, incluso, se hizo uso del argumento de la raza para denostar la figura pública⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ Eduardo Miranda Arrieta, “Revisión historiográfica de los insurgentes-republicanos Nicolás Bravo, Juan Álvarez y Vicente Guerrero”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, No. 51, Enero-junio de 2010, pp. 37-60.

⁴⁸⁸ Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, “La praxis política insurgente en 1820. La propuesta de Vicente Guerrero para consumir la independencia”, en Jaime Olveda (Coord.), *Independencia y Revolución. Reflexiones en torno del bicentenario y centenario*, Vol. IV, El Colegio de Jalisco, 2012, p. 103.

⁴⁸⁹ María Dolores Ballesteros Páez, “Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente afromexicano”, *Cuicuilco*, 51, mayo-agosto, 2011, pp. 23-41.

A partir de estas consideraciones generales, recuperar la figura historiográfica de Guerrero, a pesar de la relativa poca producción sobre él, no es tan difícil como con otros héroes. En general, la figura poco ha cambiado, y las posturas frente a ella se han mantenido con breves modificaciones, en especial a partir de la revolución. Aprovecharé las siguientes páginas para releer las características del héroe narrado desde estas claves.

Los primeros elementos característicos que se resaltan en la historiografía sobre Guerrero son los de la honradez, nobleza y humildad. Los tres tienen origen en una parte fundamental en la vida del héroe que, por falta de documentos, es prácticamente desconocida, su vida previa a la independencia. Al igual que con la historiografía sobre Morelos, las presunciones sobre lo que pudo suceder desde su nacimiento en Tixtla hasta su incorporación a las filas insurgentes, están marcadas por la necesidad de subrayar el origen humilde del héroe, su labor como arriero y campesino. Para autores como Lemoine⁴⁹⁰, esta condición marcó su desenvolvimiento como soldado y general. En este sentido la relación entre la arriería y el conocimiento del terreno, se vuelve elemento esencial para comprender no sólo su éxito en la lucha, sino la forma que la misma tomó durante los años en que estuvo al mando.

De alguna manera la idea de que el origen marcó el comportamiento del héroe se ha vuelto en la historiografía, desde muy temprano en el XIX, una forma de justificar la escasa educación de Guerrero. Desde la perspectiva conservadora hasta la liberal, la “desgracia” de no haber recibido el mismo conocimiento que pudieron tener Hidalgo o Morelos fue compensada con la “comprensión fácil”, el “carácter accesible” y el “trato de gentes” que la vida en la naturaleza le proporcionó⁴⁹¹. Lo que para algunos, como el propio Bustamante o Lorenzo de Zavala⁴⁹², fue la peor debilidad de Guerrero, para la historiografía fue (como con Morelos) una característica que haría al héroe destacar tanto en su etapa militar, como en las negociaciones con Iturbide y su posterior vida política.

⁴⁹⁰ Ernesto Lemoine, “Vicente Guerrero: última opción de la insurgencia”, en S/A, *Memoria de la mesa redonda sobre Vicente Guerrero*, México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1982, pp. 9-13.

⁴⁹¹ José María Lafragua, *Vicente Guerrero. Consumador de la Independencia*, México, Cultura y Ciencia Política A.C., 1971 [1845]

⁴⁹² María Dolores Ballesteros Páez, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

Dentro de esta lógica, uno de sus biógrafos, Herminio Chávez Guerrero⁴⁹³, insistía en comprender, a través de una prosa cargada de colores, a Vicente Guerrero como un hombre fundamentalmente de campo, de donde obtendría la mayor parte de sus conocimientos útiles, la honradez y la humildad, como valores opuestos a lo que representaba en la Nueva España el gobierno colonial y, en el México independiente, personajes como el propio Agustín de Iturbide. En la posrevolución, estas características, aunadas a su formación original, serían constantemente exaltadas como elemento formador del carácter nacional. Para mediados del siglo XX, autores como José Mancidor lo dejaban claro al proponer que

La quemante tierra y las inhóspitas serranías le dieron su carácter [...]

Luchando día a día y desde sus tiernos años contra las fuerzas ciegas de la naturaleza y el medio social en que vivía, adquirió su excepcional, indomable fortaleza de ánimo, que le permitió desafiar peligros y dificultades, privaciones e infortunios. Guerrero tenía, de la abrupta serranía, su dureza; de los bosques y montañas, su persistencia; de los torrentes y los ríos, su ímpetu demoledor⁴⁹⁴

Poco a poco, la idea repetida se fue transformando en una lógica ideológicamente más poderosa, la de que esa relación entre origen humilde, naturaleza y acción, era la representación misma del pueblo mexicano. Su carácter sencillo y humilde lo harían no sólo un ser “sublime por caber en él todas las virtudes del mexicano”⁴⁹⁵, sino un representante de las demandas más encarecidas de los marginados en distintas etapas de la historia nacional. Guerrero pareció entonces volverse ese “otros nosotros” del que he hablado en otro capítulo. Aunada a una cuestión de mestizaje racial, Guerrero (como en parte también Morelos) se convirtió en el siglo XX en el perfecto símbolo de lo nacional, una “síntesis que conforma al mexicano”⁴⁹⁶, y sus seguidores en todos aquellos marginados que, en las sucesivos procesos históricos se manifestarían como base social de la lucha. En

⁴⁹³ Herminio Chávez Guerrero, *Vicente Guerrero. El Consumador*, México, Cultura y Ciencia Política A.C., 1971.

⁴⁹⁴ José Mancidor, *Hidalgo, Morelos, Guerrero*, México, Ed. Grijalbo/Biografías Ganesa, 1956, p. 246.

⁴⁹⁵ Ricardo Cortés Tamayo, Erasto Cortés Juárez y Antonio Nakayama, *Héroes de la Patria. La Independencia, La Reforma, La Revolución*, México, UNAM, 1960, p. 30.

⁴⁹⁶ S/A, *Vicente Guerrero*, México, INEHRM/Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.

ello, no hay mejor retórica que la de Chávez Herrero, quien sobre el ejército de Guerrero expresa que “fueron los que nos dieron independencia, los que después convertidos en Chinacos dieron sus vidas por la República y los principales sostenedores de los lemas de ‘Sufragio Efectivo. No reelección’ y ‘La Tierra es de quien la trabaja’”⁴⁹⁷.

Aunado al análisis de estas acciones, la idea del Guerrero-pueblo, llevó a algunos a asegurar que el héroe del sur combatió con una bandera agrarista que daba cuenta de la resistencia de la conquista de la hacienda sobre las tierras comunales⁴⁹⁸. En fin, su apego a la tierra, a la naturaleza y a su origen humilde, lo hicieron aparecer como un precursor del agrarismo e incluso del socialismo en México⁴⁹⁹, una idea muy acorde con el tono de la historiografía de la posrevolución. Con ello, la relación entre Guerrero y “los marginados” lo marcó en el siglo XX como un verdadero puente entre el heroísmo individual y las características sociales atribuidas simbólicamente al pueblo mexicano. Sería pues más un héroe popular que uno de corte elitista como lo pudo haber sido Hidalgo o Morelos, especialmente el segundo quien, como planteé más arriba, podría ser visto como un garante del orden y la legalidad.

Pero si bien para la mayoría de los autores la honradez, nobleza y humildad, proveniente de los orígenes de Guerrero, fueron su principal virtud y la causa de posibilidad de un vínculo entre él y el pueblo, para otros fue su principal defecto. Algunos, como el conservador Alonso Junco⁵⁰⁰, alabaron su bondad y humildad pero juzgando severamente su falta de cultura y su poca visión política. Otros más radicales, como Celerino Salmerón, lo tacharon de endeble y juzgaron su heroísmo como una fabricación de la propaganda oficial izquierdista, revolucionaria y “satánica”⁵⁰¹. Sobre la base de estas afirmaciones y, en especial de la evidencia de la poca educación de Guerrero, negaron a éste la capacidad de haber logrado la independencia, en obvia exaltación de su contraparte heroica, Agustín de Iturbide.

⁴⁹⁷ Herminio Chávez Guerrero, *Op. Cit.* p. 119.

⁴⁹⁸ Moisés González Navarro, “Guerrero y la tradición agrarista del sur”, en S/A, *Memoria de la mesa redonda sobre Vicente Guerrero*, México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1982, p. 39.

⁴⁹⁹ Eduardo Miranda Arrieta, *Op. Cit.*, p. 51

⁵⁰⁰ Alonso Junco, *Un siglo de Méjico. De Hidalgo a Carranza*, México, Ed. Jus, Col. México Heroico, 1963 [1934].

⁵⁰¹ Celerino Salmerón, *El General Guerrero ¿Autor del Plan de Iguala? ¿Creador de nuestra Bandera Trigarante? ¿“Consumador” de nuestra Independencia? ¿Héroe Inmaculado? ¡Pamplinas!*, México, Tradición, 1983.

En parte derivada de los valores propuestos, otra gran característica de Guerrero en su representación historiográfica tiene que ver con el desinterés político y económico del personaje. Otra característica que lo pone en el lado opuesto al de la representación de Iturbide. El primer momento que la mayor parte de los autores subrayan como evidencia de esta característica es cuando Guerrero, tras la disolución del Congreso y de la Junta Subalterna por parte de Terán, decide ponerse a las órdenes de la Junta de Jaujilla en 1816, un “gobierno” establecido bajo el sistema republicano⁵⁰². El uso del hecho como ejemplo, no sólo pone a Guerrero como sucesor de la bandera liberal de Morelos, sino como un hombre capaz de someter su fuerza a los poderes establecidos.

Pero el desinterés de Guerrero no se queda en la simple sumisión al poder “establecido”. El segundo momento clave que la historiografía subraya como ejemplo de su desapego al poder tiene que ver con el proceso que lo va a inmortalizar como héroe, el famoso Abrazo de Acatempan. Desde unos años antes, Guerrero habría comprendido que el único camino a la independencia pasaba por la unión de insurgentes y realistas. De ahí que en distintos momentos entablara correspondencia con sucesivos generales realistas a los que combatía en el sur. Si bien algunos autores acuden a sus misivas con Armijo y su subalterno, Moya, es en la correspondencia con Iturbide, múltiples veces citada, en donde se hace notar el desinterés.

Las distintas cartas que envió a Iturbide revelaron que Guerrero comprendía bien que la independencia sólo se alcanzaría con la unión de los nacidos en Nueva España. Para lograr ello, según los distintos relatos, Guerrero decide ponerse, él mismo y su tropa, a las órdenes de Iturbide. Lo anterior tiene dos implicaciones en la historiografía nacionalista. Por un lado remarca el carácter humilde y desprendido que ya he hecho notar, como valor esencial de “lo mexicano”, por el otro, es la justificación perfecta para permitir hacer de Iturbide el mayor traidor nacional. En un juego de espejeo simbólico, la asunción al trono (doblemente traición por representar un tipo de gobierno que se contrapone con la idea liberal republicana) se contrapone con la lenta y momentánea desaparición del panorama historiográfico de Guerrero, quien recibirá el nombramiento (de Iturbide) de Capitán General y Jefe Político del Sur⁵⁰³, lo cual mantiene la idea de sumisión a las instituciones.

⁵⁰² José Mancidor, *Op. Cit.*, pp. 257-261.

⁵⁰³ Florentino M. Torner, *Creadores de la imagen histórica de México. Ciento veintiuna biografías*

José María Lafragua hace del intercambio epistolar y de su consecuencia en el Abrazo de Acatempan el mayor acto de heroísmo de Guerrero:

Sólo el amor a la patria, y un temple de alma muy particular, pudieron ser fundamentos de tan noble acción [...] Guerrero, representando toda una época de sacrificios, era la garantía más completa de la sociedad mexicana, que no podía tener un engaño, viendo unido al nuevo caudillo con un hombre, a cuyos pies se habían estrellado, sin quebrantar la firmeza de su corazón, la desgracia con todos sus horrores y la seducción con todos sus halagos. Guerrero, proclamando el plan de Iguala, era la prenda segura de la Independencia⁵⁰⁴

Todos estos sucesos tienen un fin común, construir en torno a Guerrero los valores fundamentales de generosidad y altruismo. Pero el ejemplo máximo, que además cuenta con un componente algo melodramático, tiene que ver con su propia sangre. Una de las principales estrategias del gobierno virreinal de Apodaca para minar la insurgencia fue la de repartir indultos a los participantes en la lucha. Muchos sucumbieron a la tentación (lo cual los eliminó del panteón heroico), pero Guerrero se mantuvo firme. La estrategia seguida por el Virrey fue la de utilizar de intermediario al padre del héroe quien, desde su inicio en el movimiento, se había mostrado reacio. Durante el encuentro del héroe con su padre, éste le ruega que abandone las armas, que no continúe en su necedad, que aproveche la oportunidad. De dicha entrevista se desprende la famosa frase que Guerrero suelta a su padre para afirmar su negativa, “mi patria es primero”. La mayor parte de los autores no dudan en resaltar el momento como una muestra del compromiso de Guerrero para con su patria, pero también de su capacidad de sacrificio por el bien común.

Con estos tres elementos narrativos, la historiografía construyó la imagen de un patriota desprendido, ejemplo nacional del deber ser, “fuente de inspiración para los mexicanistas, para los patriotas y para los liberales”⁵⁰⁵. Con ello se consolidó otro de los grandes rasgos característicos de Guerrero para ser considerado héroe nacional. Desde sus

sintéticas, México, Compañía General de Ediciones S.A., 1953, p. 146.

⁵⁰⁴ José María Lafragua, *Op. Cit.*, p. 35.

⁵⁰⁵ Gral. Luis Ramírez Fantanes, *Colección de los documentos más importantes relativos al C. General de División Vicente Guerrero, Benemérito de la Patria, que existen en el Archivo Histórico Militar de la Secretaría de la Defensa Nacional*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, Comisión de Historia Militar, 1955, p. 9.

más asiduos admiradores, hasta sus reacios detractores consideraron su sumisión y desinterés como el rasgo más encomiable de la figura del sur.

Pero habría que finalizar el recuento con una de las características más evidentes del símbolo nacional, su tenacidad. A diferencia de Hidalgo y, en parte, de Morelos, podríamos decir que la gesta de Guerrero fue una guerra de guerrillas, de bajo impacto pero de constante presencia. Su falta de ambición y su convicción por la causa lo convirtieron en una molesta presencia para el gobierno virreinal por unos cinco a seis años. En ese sentido, la historiografía no ha dudado en calificarlo como el más tenaz de los insurgentes, tenacidad que se le ha remarcado en su lucha contra el imperio, en la defensa de los principios democráticos y en el mantenimiento de los principios liberales.

Historiográficamente, la continuidad de la lucha descansó en este héroe, por lo que no han dudado en calificar su momento como la tercera etapa de la independencia⁵⁰⁶, confirmando así el establecimiento de un linaje independentista que va de Hidalgo, pasa por Morelos y llega hasta Guerrero. Si esta idea se complementa con su negativa a aceptar el indulto, ofrecido incluso por su propio padre, la tenacidad de Guerrero se convierte, a través de la simbología martirial, en un asunto de verdadero y comprobado heroísmo. Para el propio Lemoine, en su visión moderada del asunto, la etapa de Guerrero contiene en sí el significado heroico de haber llevado a la insurgencia a una situación límite de posibilidades, permitiendo así su incorporación a un proyecto político ajeno, con el fin de lograr el objetivo primordial, la independencia⁵⁰⁷.

La tenacidad, desde este punto de vista tiene una lógica historiográfica que mantiene el discurso en línea con lo planteado cuando se analiza la historiografía sobre Morelos. Guerrero no es otra cosa que la encarnación de la llama liberal que se mantiene encendida, “mantiene viva en el Sur la causa de la independencia, siempre bajo los principios emanados de Chilpancingo y Apatzingán”⁵⁰⁸. Esta idea no es única de Lemoine, ya desde el XIX Lafragua planteaba que

La muerte de Morelos, Matamoros y Mina; la prisión de Bravo y de Rayón, y el indulto de Terán y otros jefes, habían derramado el desaliento y el pavor en toda la Nueva España, que aunque más cercana que nunca a la libertad, gemía

⁵⁰⁶ Ernesto Lemoine, *Op. Cit.*; Herminio Chávez Guerrero, *Op. Cit.* p. 61.

⁵⁰⁷ *Ibidem.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

más que nunca atada a la metrópoli. Un hombre solo quedó en pie en medio de tantas ruinas; una voz sola se oyó en medio de aquél silencio. Don Vicente Guerrero abandonado de la fortuna muchas veces, traicionado por algunos de los suyos, sin dinero, sin armas, sin elementos de ningún género, se presenta en aquel periodo de desolación el único mantenedor de la santa causa de la independencia [...] su heroica constancia y su inalterable decisión, tanto por la independencia cuanto por el sistema republicano [mantuvo en las montañas] aquella chispa del casi apagado incendio de Dolores⁵⁰⁹

Todo ello permitió al autor calificarlo como “lindero de dos edades”, en cierto sentido, un continuador de la esperanza que representaba el proyecto liberal que el Morelos historiográfico dejaría establecido en su apego a la institucionalidad. La tenacidad del héroe se remarcó a través de ciertos elementos narrativos, como el abandono de la lucha por parte de sus tropas en 1818⁵¹⁰ o su capacidad de unir distintas guerrillas dispersas a lo largo del sur. Sin embargo, desde el siglo XIX no se dejó de reconocer que, a pesar de su tenacidad en la lucha, para 1820-21, su situación era insostenible, debido a que la población y la situación económica no aguantaban más luchas. Es ahí que entra otro factor para explicar su abandono de la lucha para aliarse con sus antiguos enemigos, el contexto político. Las explicaciones historiográficas tornan entonces al análisis del momento político en que vivía la Nueva España, su Virrey y los españoles conservadores, en el marco de la revuelta de Riego en la Metrópoli y el restablecimiento de la Constitución de Cádiz. Estos elementos explicativos hacen que la figura del héroe se vaya desdibujando, sólo para explicar lo contradictorio que puede parecer el Abrazo de Acatempan, en relación a las características antes señaladas.

Ya para el fin de la insurgencia la tenacidad no le paga al héroe Guerrero, le paga a la patria, materializada en su héroe por la humilde espera, por la tenaz lucha, para conseguir el fin último, la libertad de la nación. El fin de Guerrero insurgente es, historiográficamente hablando, el fin de la larga lucha del liberalismo, del republicanismo, de la institucionalidad por lograr imponerse como el “verdadero” sistema mexicano. No por nada, la mayor parte de los autores considera Guerrero el “consumador”, el sucesor de la chispa iniciada en

⁵⁰⁹ Lafragua, *Op. Cit.*, p. 18

⁵¹⁰ Herminio Chávez Guerrero, *Op. Cit.*, p. 78.

Dolores y continuada por Morelos en el sur. No por nada, autores como el historiador guerrendero Chávez Guerrero, hacen su mejor esfuerzo por generar el vínculo, con una narrativa que logra equiparar el traspaso de poder de Hidalgo a Morelos, con el que éste último hizo a Vicente Guerrero.

En cierta manera, la figura de Guerrero héroe sufrió una de las peores desgracias que puede sufrir un símbolo, la de sobrevivir el momento que lo explica, que lo significa. Historiográficamente su vida ya en el México independiente va perdiendo significado. Diversas disputas lo van desnudando de su carácter heroico, le van desprendiendo los elementos esenciales con que la lucha lo vistió: la humildad, la tenacidad, el desinterés, pierden sentido cuando se suma a al Primer Imperio, cuando luego lucha contra él y, sobre todo, cuando se vuelve presidente de la República.

Guerrero es pues, como símbolo, no sólo un eslabón en la lucha por la independencia, sino la parte positiva de la imagen que, historiográficamente, espejea Agustín de Iturbide.

Podría continuar con la afirmación de que Agustín de Iturbide es, historiográficamente hablando, el opuesto oscuro de Vicente Guerrero. La imagen, que he utilizado más arriba, no es exactamente precisa, por que Iturbide es el opuesto de la insurgencia, de todos sus héroes, y no sólo del general suriano. Entendiéndolo así, el papel que Guerrero juega es el de la conjunción de un linaje heroico y, por lo mismo, su figura es un símbolo, el último, de la insurgencia y del nacimiento de la nación liberal.

Fueron los propios miembros del primer Congreso constituido tras la instauración de la República los que, en julio de 1823, sancionaron una ley que establecía ese linaje. Aún en los rescoldos de lo que había sido el Primer Imperio los

diputados mexicanos empezaron a aportar elementos para construir la nacionalidad, inmersos aún en la vorágine de los acontecimientos políticos del momento. Dadas las circunstancias no era posible recurrir al referente heroico del recién abdicado emperador, Agustín de Iturbide, por lo que hubo que buscar un poco más atrás hasta encontrar a aquéllos que pudieran

representar de forma efectiva el esfuerzo por la independencia⁵¹¹

Con esta decisión, comenzaron a consolidar un panteón heroico en el que el recién destituido emperador no solo no tenía cabida, sino que se convirtió en la antítesis de lo que la historiografía nacionalista entendería por héroe. Dicho panteón, pensado desde la lógica de la instauración de un sistema republicano federal, contrapondría una serie de características entre los “verdaderos” héroes y los traidores, como Iturbide, lógica narrativa de la que, en mucho, ya he dado cuenta en otros capítulos.

Esta perspectiva sobre la historia nacional se ha mantenido más o menos constante a lo largo de casi doscientos años de México independiente. Con ciertas tensiones según la postura política, y con cierta apertura a distintos temas, según el grado de consolidación de la disciplina histórica, Iturbide casi siempre ha sido el malo y Guerrero el consumidor de una labor comenzada con el Grito de Dolores (si no es que con las propuestas de autonomía de 1808). Producto de ello, la etapa inmediatamente posterior a la consecución de la independencia, esto es de 1821 hasta 1823-24, ha sido un periodo escasamente abordado por la historiografía, prácticamente borrado de la memoria nacional, ya que, de lo contrario, hubiera supuesto reconocer el papel que Iturbide jugó en el nacimiento de la patria, e igualarlo al de los “verdaderos” héroes⁵¹².

A partir del surgimiento de esta lógica historiográfica, la suerte de Guerrero e Iturbide quedó entrelazada. Unida desde el comienzo de la correspondencia entre ambos en 1820-21, unida desde el Abrazo de Acatempan. Por lo mismo, si son ciertos atributos los que caracterizan la construcción de la narrativa en torno a Guerrero (en cierta manera parecidos a los que envuelven a las figuras de Morelos e Hidalgo), algunos de los mismos se pueden ver espejados en la construcción de la figura de Iturbide. Ambos representan dos caras de la agencia narrativa sobre la que se trama la historia de la independencia, de la cual di cuenta en un capítulo anterior. Y es desde ahí que eventos como las misivas entre ambos y el abrazo con el que sellaron su pacto, se convierten, en distintos momentos del devenir nacional, en símbolos del “acuerdo”, de la posibilidad de encontrar puentes entre

⁵¹¹ Ivana Frasquet, “La ‘otra’ Independencia de México: el primer imperio mexicano. Claves para la reflexión histórica”, *Revista Complutense de Historia de América*, Vol. 33, 2007, p. 36.

⁵¹² *Ibíd.*

posturas disímbricas a nivel político, económico y social⁵¹³. Como decía en el capítulo 4.2, esta narrativa del consenso y el acuerdo parece haberse vuelto más significativa en momentos en el que diversas posturas ideológicas disputaban el poder político nacional. No es por ello extraño que, a partir de la apertura democrática, la idea se reiterara como un buen ejemplo de logros alcanzados por medio de la construcción de puentes simbólicos.

Más allá de la tajante afirmación de que Iturbide es un marginado de la historiografía nacional, al buscar información es notoria la existencia de muchas biografías laudatorias. Y esto sucede por que, a lo largo de los siglos XIX y XX, en distintos momentos, los conservadores lograron poner su imagen en el panorama de la memoria nacional. A través de algunas historiografías oficiales y otras marginales, Iturbide ha tenido cierta permanencia simbólica. Sin embargo, es obvio que la visión liberal imperó y, en muchos sentidos, impuso una forma de pensar y narrar al personaje. Me gustaría rastrear las características de la narrativa iturbidista en ambos sentidos, con el fin de establecer un cuadro más amplio de su imagen y de sus posibles implicaciones en la representación televisiva.

Dada la polarización, las características básicas se podrían dividir en dos tendencias: la positiva y la negativa. Es poca la producción sobre Iturbide que podríamos llamar “moderada”, aunque la hay. Siendo que la imagen del personaje es principalmente negativa, comenzaré por ahí. La postura liberal sobre Iturbide, que ha perdurado a través de múltiples historiografías, está basada en dos características básicas: la ambición y la traición. Sin embargo también la crueldad está presente como un elemento fundamental de su personalidad.

El que fuera traidor a la patria está fundamentado en la historiografía en el “hecho” de que Iturbide ignorara los deseos de la nación (pensada como liberal) al fundar un estado monárquico. Para autores esenciales que trataron el periodo en las primeras décadas de vida independiente (Fray Servando, Bustamante, Zavala, etc.), la monarquía resultó una “fundamental perversión de la voluntad nacional”⁵¹⁴. En ese mismo sentido incluso Alamán consideró que esta decisión fue un mal paso, a pesar de que estuviera

⁵¹³ Verónica Zárate Toscano, “Las pervivencias de Iturbide en el México de hoy”, *Millars. Espai i Història*, .XXX, año 2007, Dossier “La independencia y el desarrollo del estado mexicano: política, cultura y sociedad”, p. 119.

⁵¹⁴ Timothy E. Anna, “The Rule of Agustín de Iturbide: A Reappraisal”, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 17, No. 1, Mayo de 1985, p. 80.

fundamentada en el Plan de Iguala que muchos habían firmado. Sin embargo, dada la tendencia liberal de varios autores, algunos de ellos hechos prisioneros durante el reinado de Iturbide, su perspectiva tuvo bastante éxito en el desarrollo de la historiografía nacionalista. En sintonía con las características de ésta, que había hecho de los “verdaderos héroes” pilares del liberalismo nacional, no cabía duda de que su antítesis debería estar representada por el primer gobernante.

La constante reinterpretación de estos autores a lo largo del XIX y XX elevó al rango de verdad histórica la idea de que Iturbide había traicionado a la patria al erigir un imperio con él mismo a la cabeza. De ahí que hechos, como el famoso Abrazo de Acatempan, aparecieran repetidamente como el momento en que el personaje hacía uso de sus encantos para traicionar al “pueblo mexicano” materializado, como ya lo mencioné, en la figura de Guerrero.

Pero no sólo se debe a que impulsó una monarquía, al parecer apoyado por muchos antiguos insurgentes entre los que se encontraba Guerrero, sino que ya establecido como Jefe de Estado ejerció una serie de presiones sobre el primer Congreso Constituyente hasta disolverlo, lo que remarcó su carácter traidor. Bajo esta lógica, los primeros escritores montaron el concepto de traición sobre la base de una oposición entre la legalidad, representada por el Congreso, y el absolutismo (del que decían huir tras la independencia), representado por el propio monarca. Esta postura se agudizó tras la declaración del Plan de Casa Mata y una carta de Guerrero en que aseguraba que se había adherido al Plan de Iguala, sólo para lograr la independencia ⁵¹⁵.

No lejos de esta lógica relacionada con la traición está la construcción narrativa de Iturbide como un ser ambicioso. Esta característica tiene que ver, por supuesto, con su ascenso al poder, pero también con su vida como militar realista. Para muchos, incluido el propio Alamán⁵¹⁶, su desempeño como comandante de fuerzas en el Bajío resaltó su lado ambicioso, en lo económico y lo político. A partir de su comportamiento con la población y los mineros de la zona, a los que impuso gravámenes para mantener la lucha, se ganó una

⁵¹⁵ Timothy E. Anna, *El imperio de Iturbide*, México, CONACULTA/Alianza Editorial, 1991. Lo que encaja muy bien con la idea de sumisión a las instituciones que gira en torno a Guerrero.

⁵¹⁶ Enrique Krauze, *Siglo de caudillos. De Miguel Hidalgo a Porfirio Díaz*, México, Tusquets, 2015 [1994], p. 96.

reputación de corrupto, arbitrario y cruel⁵¹⁷. Dicha forma de proceder pareció confirmarse cuando, ya como Emperador, despilfarró dinero en su propia promoción, en el establecimiento de una corte y, básicamente, en mantener el poder, aumentando para ello los impuestos y recortando servicios públicos necesarios⁵¹⁸.

Ambas características, la traición y la ambición, hicieron de Iturbide el perfecto ejemplo del antihéroe nacional, la imagen de lo indeseable en un ciudadano de la nueva república, visión que ha perdurado por dos siglos. Sin embargo, una historiografía casi marginal, ha persistido en moderar la crítica e, incluso, en ensalzar al personaje como otro de los héroes nacionales. Para ello, esta historiografía que podríamos calificar de conservadora, destacó atributos que se contraponían a lo que criticaban tanto en los insurgentes como en sus “sucesores” liberales. De ahí que ciertos momentos de los siglos XIX y XX alentaran el resurgimiento positivo de la imagen iturbidista.

El principal reconocimiento que le hacen al Emperador es el de saber ser un líder indiscutible, que no sólo supo mantener el orden en un momento en que la población ya estaba cansada de la guerra, sino que supo unir a insurgentes y realistas en un momento político específico en el que las circunstancias no beneficiaban a ninguno⁵¹⁹. De ahí que la mayor parte de los atributos positivos de Iturbide resaltados tengan que ver con su papel como verdadero consumidor de la independencia, su capacidad de mantener la unión entre distintas corrientes, el papel jugado en mantener dicha unión a través de la religión y su poder para conservar el orden, en oposición simbólica al caos provocado por los insurgentes⁵²⁰.

Poco después de su fusilamiento en el poblado de Padilla, actual Tamaulipas, la figura del héroe comenzó una serie de “rescates”. Algunos de sus partidarios establecieron una especie de culto que se reforzó con el traslado de sus restos a la Ciudad de México por órdenes de Antonio López de Santa Anna. A lo largo del XIX, y dependiendo del lugar en el poder que ocuparan los conservadores, se mantuvo y se reforzó ese culto, ligado a

⁵¹⁷ Christon I. Archer, “Royalist Scourge or Liberator of the Patria? Agustín de Iturbide and Mexico’s War of Independence, 1810-1821”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 24, No. 2, Verano 2008, pp. 325-361.

⁵¹⁸ Timothy E. Anna, “The Rule of Agustín...”, *Op. Cit.*

⁵¹⁹ *Ibíd*; Enrique Krauze, *Op. Cit.*

⁵²⁰ Víctor Orozco, *¿Hidalgo o Iturbide? Un viejo dilema y su significado en la construcción del nacionalismo mexicano (1821-1867)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Instituto Chihuahuense de Cultura/Doble Hélice Ediciones, 2005.

ceremonias religiosas, en especial los 27 de septiembre⁵²¹. En esta lógica, la figura del héroe quedó fuera de las honras cívicas, que privilegiaban el 16 de septiembre como fecha de conmemoración, y quedó relegado al plano religioso.

En distintos periodos, como en 1838, bajo la presidencia de Anastasio Bustamante, la figura resurgía como uno más de los héroes, volviendo al olvido en el siguiente periodo liberal. Para principios del XX se creó una Sociedad Patriótica Agustín de Iturbide⁵²², que no tuvo mayor eco, políticamente hablando⁵²². El hecho es que, a pesar de su desaparición de la memoria oficial, Iturbide siguió ocupando un lugar en ciertos espacios de la sociedad, especialmente aquellos preocupados por la defensa de la religión católica, ante los distintos “embates” del liberalismo mexicano.

Fue a mediados del siglo XX que, una serie de autores nacionales y extranjeros, recuperaron esta tradición de alabar al iturbidismo como parte esencial de la nacionalidad mexicana y, especialmente, de su proceso fundador. Desde Estados Unidos William Spence Robertson publicaba en 1952 *Iturbide of México*, en el cual exaltaba la figura del personaje a tal grado de plantear que el verdadero título de Padre de la Patria debía ser para él, debido a su paternidad sobre el Plan de Iguala y su postura dominante en la época⁵²³. De la misma manera, en *The Liberators of Mexico*, John A. Caruso⁵²⁴, glorificaba el papel de Iturbide en la obtención de la independencia y establecía la necesidad de situarlo al lado de Hidalgo y Morelos, como jefe de la tercer etapa de la insurgencia.

Alrededor de la misma época, en México, una serie de autores publicaban sus biografías y colecciones de documentos de Iturbide, recuperando de la documentación conservadora del siglo XIX sus principales fuentes de argumentación para declarar el heroísmo del antiguo soldado realista⁵²⁵. Las principales narrativas de estos trabajos estaban construidas en función de reconocer a Iturbide como el verdadero libertador nacional, el

⁵²¹ Ivana Frasquet, *Op. Cit.*

⁵²² Verónica Zárate Toscano, “Agustín de Iturbide: entre la memoria y el olvido”, *Secuencia*, 28, enero-abril, 1994, pp. 5-28.

⁵²³ Nettie Lee Benson, “Iturbide y los planes de independencia”, *Historia Mexicana*, Vol. 2, No. 3, Enero-Marzo, 1953, pp. 439-446.

⁵²⁴ En Chester C. Kaiser, “Review: Hidalgo, Morelos, Iturbide”, *Historia Mexicana*, Vol. 7, No. 4, abril-Junio, 1958, pp. 553-556.

⁵²⁵ Ver Rafael Heliodoro Valle, *Iturbide. Varón de Dios*, México, ed. Xóchitl, 1944; Mariano Cuevas, *El Libertador. Documentos Selectos de D. Agustín de Iturbide*, México, Ed. Patria, 1947; Ezequiel A. Chávez, *Agustín de Iturbide. Libertador de México*, México, Jus, 1957; Andrés Barquín y Ruíz, *Agustín de Iturbide. Campeón del Hispanoamericanismo*, México, Jus, 1965.

creador de la bandera y, especialmente, su papel ilustrado en establecer tres garantías básicas, de las cuales los autores resaltan especialmente la cuestión de la unión y la de la religión única. A través de las preocupaciones personales de algunos, se hacía notoria la necesidad de culpar a la masonería y al liberalismo de borrar la figura de Iturbide de la memoria nacional ya que éste representaba, a través de su Plan de Iguala, una

genuina resurrección de las tradiciones imperiales de la Hispanidad, recogidas en herencia legítima y llevadas a la práctica por la Nueva España al constituirse políticamente en Estado Mexicano, para librarla de los despotismos liberales y revolucionarios imperantes en la Madre Patria⁵²⁶

Con estos argumentos se hizo evidente el uso de la figura de Iturbide como defensor de la religión y la cultura heredada de España, especialmente necesario para este grupo en un México posrevolucionario que había apostado por la corriente liberal de exaltar a los “héroes verdaderos”, lo cual era especialmente sensible para ciertos grupos sociales que se veían como perdedores en la contienda de inicios del XX. Pero, también preocupados por su marginación en el contexto de las políticas del momento, estos autores celebraban y subrayaban la capacidad de Iturbide para unir distintas corrientes políticas, ya no a favor de la independencia, sino de una nación en formación. En este sentido Ezequiel A. Chávez, llevaba al extremo de aclamar al Emperador como un “demócrata disfrazado de monarca” que había sido capaz de formar un congreso incluyente para limitar su propio actuar⁵²⁷.

Los argumentos de esta corriente de historiadores abonaban así a construir otra narrativa iturbidista que no hacía sino contrarrestar las principales características de ambición y traición que la historiografía oficial había entramado en torno a su figura. Sus posturas no dejaban de tener un cierto tono elitista que remarcaba su propia posición dentro de la sociedad nacional, un margen en el que el Emperador se mantenía “inmenso en los recuerdos de todos mexicano bien nacido”⁵²⁸.

La radicalización de esta postura vendría con Celerino Salmerón, quien achacaba a los “masones” del PRI el silenciar la importancia de Iturbide y el que mutilaran el Himno Nacional, como un producto del “jacobinismo antimejicano”⁵²⁹. Salmerón demerita la

⁵²⁶ Andrés Barquin y Ruiz, *Op. Cit.* p. 153.

⁵²⁷ *Op. Cit.* p. 167.

⁵²⁸ Mariano Cuevas, *Op. Cit.* p. 9.

⁵²⁹ Celerino Salmerón, *En defensa de Iturbide. Tres Artículos Periodísticos y un Discurso en el*

figura de Guerrero como un advenedizo que usurpó el poder y, por el contrario, subraya que Iturbide jamás podría ser considerado traidor, dado que nunca ofreció en su Plan de Iguala el establecer una “república jacobina”. De igual manera niega la ambición y crueldad de Iturbide. Estos argumentos se mantendrían vivos en ciertos grupos, a través de distintas historiografías⁵³⁰, de tal manera que en 2011⁵³¹, todavía una obra rescataría la perspectiva conservadora para exaltar el papel del personaje, en el marco de las celebraciones del bicentenario.

En la historiografía que aborda la figura de Iturbide y su papel en la independencia es difícil encontrar términos medios. Sólo algunos autores han tratado de moderar el tono haciendo uso del contexto como una herramienta para la comprensión del papel de Iturbide (y de sus opositores) en la obtención de la independencia, en la asunción al poder y en la construcción de su propia figura. Autores como Timothy Anna⁵³², Enrique Krauze⁵³³, Alfredo Ávila, Virginia Guedea, Ana Carolina Ibarra⁵³⁴ o Carmen Salinas Sandoval⁵³⁵, han hecho notar que las disputas en torno a héroes y villanos de la historia nacional no puede ser salvada sin atender a una comprensión más alta del contexto y de las diversas variables que en él surgen. Mientras tanto, la historiografía liberal parece seguir tratando a Iturbide como un anti-héroe y a Guerrero como su opuesto simbólico. Baste para ello, tratar la materia que en esta tesis me ocupa, revisar su construcción televisiva en pleno 2010.

La imagen de Guerrero e Iturbide

Sin duda, en la iconografía nacional la imagen de Guerrero no es tan omnipresente como la de los dos héroes previos. A pesar de lo extenso en el tiempo de su lucha, de lo definitorio de sus decisiones, del papel jugado en la consumación de la independencia y de su lugar

Metropolitán, México, Ed. Tradición, 1974, p. 19.

⁵³⁰ En “Las pervivencias de Iturbide en el México de hoy”, Verónica Zárate Toscano señalaba la pervivencia de la figura de Iturbide en la literatura, el Internet o la pintura, como una muestra de que esa memoria conservadora se mantenía viva.

⁵³¹ José Antonio Jiménez Díaz, *Agustín de Iturbide. Libertador de México*, México, Gobierno de Jalisco, Col. Trilogía de los satanizados, Vol. 1, 2011.

⁵³² *Op. Cit.*

⁵³³ *Op. Cit.*

⁵³⁴ Alfredo Ávila, Virginia Guedea, Ana Carolina Ibarra, *Diccionario de la independencia de México*, México, UNAM, 2010.

⁵³⁵ Carmen Salinas Sandoval, “Agustín de Iturbide”, en Mílada Bazant (Coord.), *Ni héroes ni villanos. Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*, México, El Colegio Mexiquense/Miguel Ángel Porrúa, 2005, pp. 79-130.

como uno de los primeros presidentes de México, Guerrero parece nunca haber estado a la altura de Hidalgo o Morelos. Según la tesis de María Dolores Ballesteros⁵³⁶, esto se debe en parte a su filiación étnica y al racismo imperante en los dos siglos de México independiente. No sabría decir si ello es la razón principal, pero es evidente que el militar suriano nunca contó con la cantidad de adeptos que los anteriores héroes.

Más allá de alguna representación en cera del perfil del héroe, una primera imagen que va a marcar el canon simbólico de Guerrero es la litografía de Primitivo Miranda de principios del XIX (Imagen 1), ahora en el Museo de la Alhóndiga de Granaditas de Guanajuato. A riesgo de ser simplista, se puede decir que esta litografía tiene prácticamente todos los elementos que la plástica posterior concederá al héroe. Guerrero de pie en traje militar toca la tierra con su mano derecha y la espada con la izquierda. Detrás de él, algún subalterno sostiene un caballo y se observa el paisaje de la serranía, probablemente de las montañas del sur. Con esta sola imagen, ya el militar queda evidentemente ligado a tres elementos que, como mencioné más arriba, la historiografía reiterará constantemente: la naturaleza, su tierra y el pueblo. Todos los elementos historiográficos concedidos a Guerrero parecen materializarse aquí. A partir de esta imagen, dos siglos de representación del héroe mantendrán vigente el significado construido en torno a él: el hombre de la montaña (del pueblo) siempre listo a seguir resistiendo.

⁵³⁶ María Dolores Ballesteros Páez, *Op. Cit.*



Imagen 1

Este primer plano de un Guerrero heroico contrasta con la manera en que algunos sometieron su imagen a la existencia de su contraparte, Iturbide. Como bien señala Ballesteros⁵³⁷, tanto en la litografía de Bastin, Michaud y Thomas, “Iturbide y los generales del ejército mexicano” (Imagen 2), de principios del XIX, como en “Agustín de Iturbide y sus contemporáneos” (Imagen 3), ambas pertenecientes a la colección de Fomento Cultural Banamex, la figura de Guerrero queda sumergida entre una pléyade de personajes, igualándolo al resto de militares y poniéndolo en un segundo plano frente Iturbide. Es evidente que, si en la historiografía se desataron un sinnúmero de debates sobre la primacía de uno sobre otro, esto se vería reflejado en la iconografía nacional. Lo mismo hará Diego Rivera, casi 100 años después, en su mural del Palacio Nacional (Imagen 4), al poner la figura del militar por detrás de la del Emperador, sosteniendo la bandera trigarante.

⁵³⁷ *Ibíd.* p. 31



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

A pesar de ello, la impronta de la primer litografía se mantendrá y consolidará en el XIX. El óleo que Anacleto Escutia realizó en 1850 (Imagen 5), y que ahora se mantiene en el Castillo de Chapultepec, es, dentro de este tipo de representación, la más famosa. El héroe en traje militar es acompañado por la bandera trigarante. Ya no mantiene el contacto con la tierra a través de sus manos, pero el paisaje serrano se reitera como símbolo de su tenaz consistencia como general de una guerrilla que se mantuvo por años en las montañas del sur. En lugar de posar la mano en la tierra, ahora lo hace en un cañón, muestra de su fuerza combativa. Casi en idénticas circunstancias lo pintó Ramón Sagredo en 1865 (Imagen 6). El pueblo se mantiene atrás de él, junto con el paisaje campirano. La única diferencia radica en la compañía que le hace un legajo que bien pueden ser las leyes nacionales, es decir, su herencia heroica proveniente de José María Morelos.

De manera similar, la escultura de Guerrero en la porfiriana Columna de la Independencia (Imagen 7) juega con detalles similares: el héroe armado, ahora vestido de ranchero (de pueblo), con la espada desenvainada a un lado de un nopal, símbolo por excelencia del campo nacional. En ambas se reitera la idea historiográfica liberal: nos dio patria a golpe de su incansable lucha armada desde los campos y las montañas del sur.



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

A pesar de que en el siglo XX, su representación se hace más violenta y dinámica, todavía tras la Revolución algunos principios de construcción visual del personaje se mantuvieron. El mural del los años sesenta de O’Gorman en el Castillo de Chapultepec combinó distintas facetas del héroe. Tal como lo hizo con Morelos e Hidalgo, Guerrero se desdobló en diferentes representaciones. Por un lado (Imagen 8) podemos ver al General a caballo, arropado por una montaña y el personaje del pueblo repetido en la plástica decimonónica. Este Guerrero parece proteger a los legisladores de Chilpancingo, extendiendo la idea del guardián de la ley que se atribuyó a Morelos. El segundo Guerrero (Imagen 9), queda perfectamente ligado a la lucha de sus héroes predecesores. Entre las huestes dirigidas por Hidalgo, Guerrero lidera a un pueblo compuesto por indígenas, mestizos y afromexicanos, dándole así un impulso a la idea del “crisol de razas” que podía representar el héroe mismo. Con él se logra mestizar la composición étnica de la nación en un solo grito por la libertad.



Imagen 8

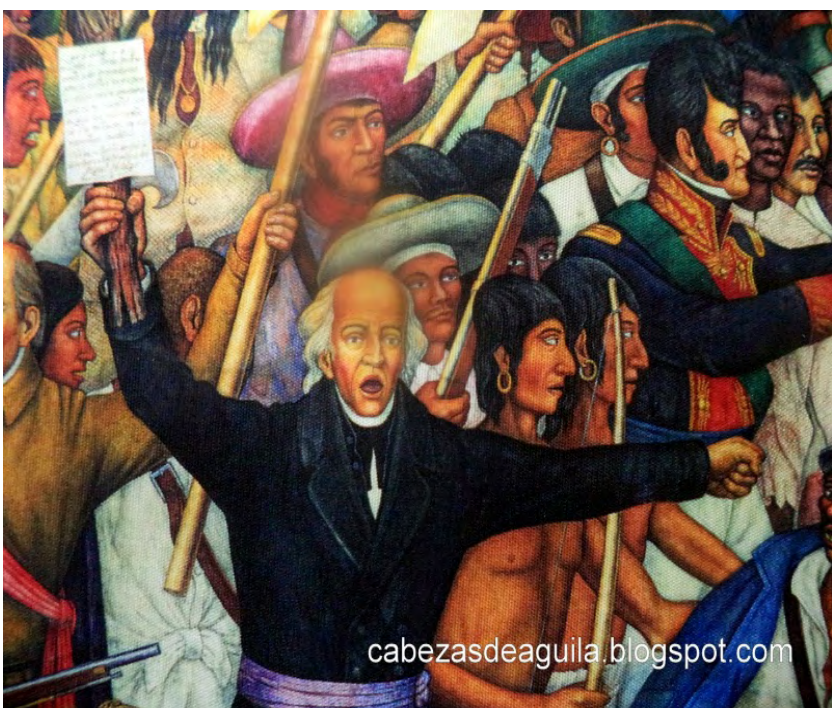


Imagen 9

Pero decía que la representación se fue tornando más violenta. En cierta manera ligada a la idea de tenacidad y fortaleza que representa el héroe, algunos murales y monumentos lograron transmitir, con dinamismo, la presencia de Guerrero en la historiografía nacionalista. Ejemplo perfecto de ello son los murales hechos por Jaime Antonio Gómez del Payán en los setenta, en Tixtla, Guerrero (Imágenes 10 y 11). En el primero, el suriano, con la ley en la mano, guía a sus soldados por el camino de la libertad,

representada por cadenas rotas. En el segundo, el águila nacional y un jaguar propio de las serranías sureñas protegen al héroe, quien con la espada desenvainada y la bandera trigarante lidera batallas cruciales. Lo curioso es que su mano se vuelve a posar sobre una montaña, a un siglo y medio, la idea del vínculo entre Guerrero y la tierra pareció inamovible. En este sentido, la figura de Guerrero parece la más estable de los héroes nacionales, no es de extrañar que para el siglo XXI, la televisión mantuviera los elementos iconográficos que lo ligan con la patria.



Imagen 10



Imagen 11

Como sus antecesores heroicos, Guerrero se mantendrá en la representación nacional a lo largo del siglo XX a través de las propuestas iconográficas de la educación básica. Aquí, otra vez, la imagen estática de momentos precisos de su vida sirvieron para crear una narrativa pictórica que acompañó a la forma de tramar de la historiografía neoliberal. El mejor ejemplo de ello es la muestra de momentos consagrados en la estampita educativa. Su pasado como campesino, su unión a la lucha de Morelos, el diálogo con su propio padre o el abrazo de Acatempan son los lugares históricos elegidos para darle sentido al personaje. (Imagen 12)

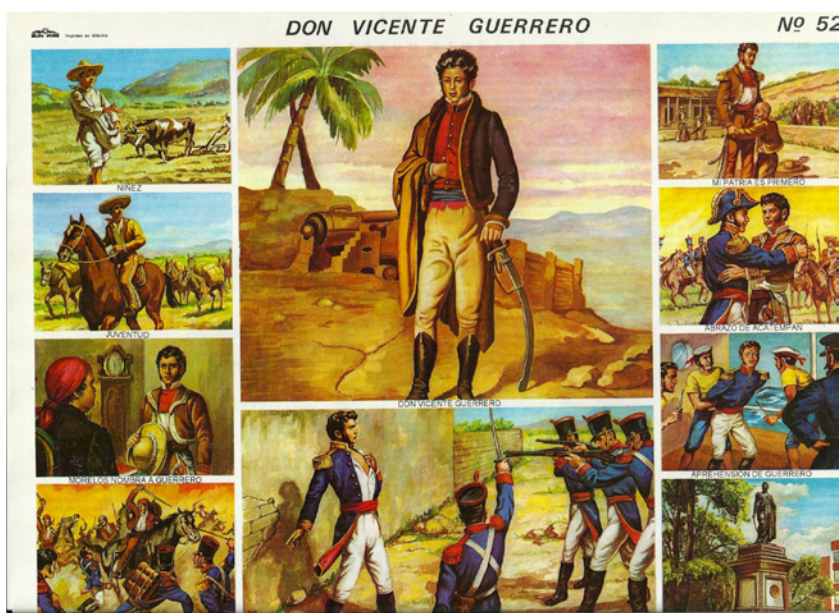


Imagen 12

Según la hipótesis de Jaime Cuadriello, la imagen de Iturbide ha sobrevivido en la lógica binaria que opone al emperador con el héroe. Como emperador básicamente ha sido borrado de la memoria plástica, como héroe ha sido mantenido por unos pocos. En la primera línea cesárea, su imagen derivó principalmente de la multitud de medallas, monedas, camafeos y retratos de la corte que se hicieron en los años que duró el Primer Imperio. Son retratos que resaltan la idea de la predestinación⁵³⁸. El ejemplo perfecto de este tipo de representación es el anónimo de 1822 (Imagen 13), que lo imagina con todos los símbolos imperiales propios de la época. Este tipo de imágenes se repetirán a lo largo del siglo XIX despendiendo, como en la historiografía escrita, del lugar que los conservadores ocupen en la escala del poder.

Ya sea en traje militar, cruzado por la banda trigarante o en hábitos imperiales, este tipo de retratos mantienen la tendencia de magnificar su figura. En esta tradición, el óleo de 1860 de Primitivo Miranda (Imagen 14) muestra los rasgos simbólicos de los elementos historiográficos propios del conservadurismo. Los colores nacionales como una constante y el personaje enmarcado por los volcanes del Valle de México, permiten remarcar, junto con lo que puede ser el Acta de Independencia, la idea de Iturbide como consumidor y fundador de una nación.

⁵³⁸ Jaime Cuadriello, “Interregno II: el exilio de Agustín I”, en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 144-189.



Imagen 13



Imagen 14

En una línea similar, también parece haber sido trascendental la representación de momentos específicos de su reinado, en especial la coronación en clave napoleónica de Iturbide. Con ejemplos de la coronación del emperador, como la “Alegoría de la coronación de Iturbide” de José Ignacio Paz, de 1822 (Imagen 15), o el anónimo del mismo año (Imagen 16); su juramento, grabado en 1874 (Imagen 17), o la proclamación (Imagen 18),

la trayectoria que lleva a Iturbide de consumidor a emperador se consolidó como una narrativa histórica sobre el proceso de formación del primer gobierno del México independiente. De esta manera, más que bajo la lógica del héroe, la iconografía sobre el personaje adquirió tintes de explicación historiográfica que llevan hasta el fusilamiento y sus exequias.

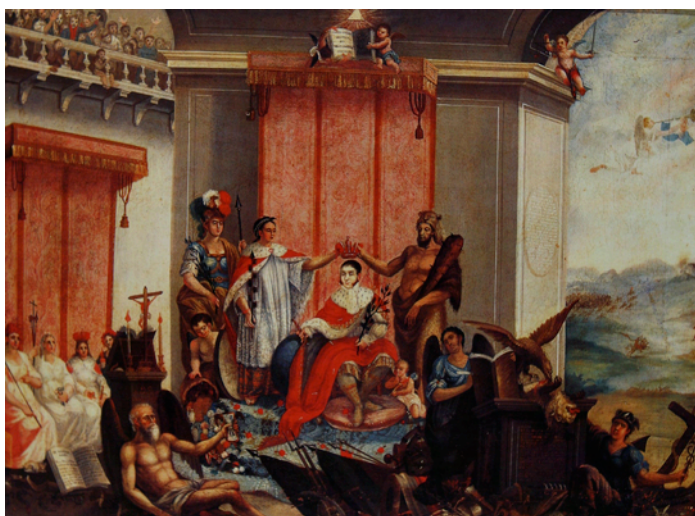


Imagen 15



Imagen 16

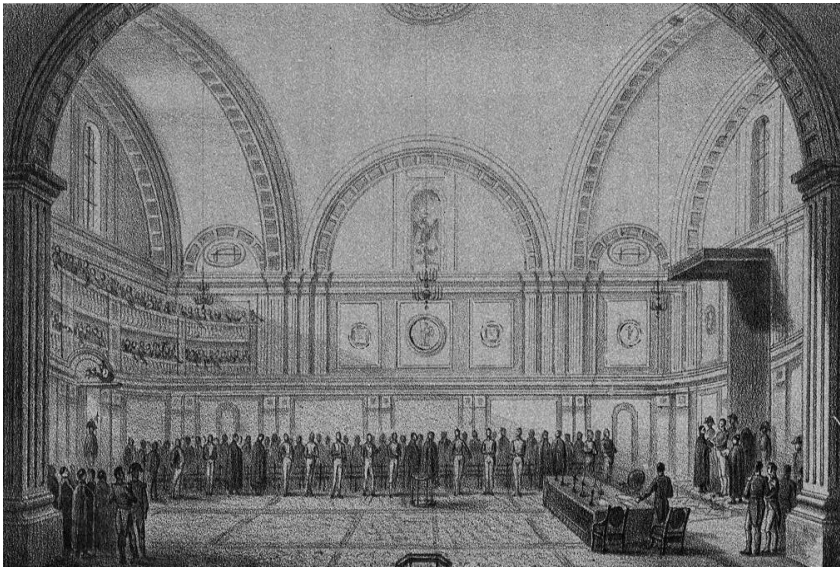


Imagen 17



Imagen 18

De su figura heroica poco parece haber quedado, especialmente en el siglo XX. Algunos momentos especiales sacaron a relucir su espacio en la historia de la independencia. De ellos, en términos iconográficos, merece atención la creación, por parte del sacerdote jesuita Gonzalo Carrasco en 1924, de la obra “El éxtasis del libertador” (Imagen 19). Este óleo parece una especie de rescate de la figura heroica de Iturbide a la luz de la oposición de la Iglesia Católica a las reformas propuestas por el obregonismo. En ella,

la figura del héroe es la de un mesías con una visión de su destino, el de liderar el nacimiento de una nación⁵³⁹.

Más allá de esos momentos específicos, la figura de Iturbide no tuvo mucho espacio en la plástica nacionalista de la posrevolución, salvo para hacer mofa de su figura, como en el mural de Diego Rivera (Imagen 20), o en algunos espacios específicos en donde su transitar histórico tuvo particular relevancia, como con el busto en Córdoba, Veracruz (Imagen 21) o su estatua en el Pasaje de Iturbide, en el Centro de la Ciudad de México, mandada a hacer por el dueño del espacio comercial en 2010 para homenajear a quien considera el verdadero consumidor de la independencia⁵⁴⁰ (Imagen 22). En ese sentido, la figura del Primer Emperador, ha traspasado a la cultura popular más por el sistema educativo, en especial por su relación con Guerrero, que por una verdadera política de mantener vigente su imagen. Esta relación se hace patente cuando se trata de encontrar estampitas educativas relativas al Emperador, su imagen está enmarcada exclusivamente en relación al acto de consumir la independencia, de la mano de Guerrero (Imagen 23)

⁵³⁹ Margarita Hanhausen, “El éxtasis del libertador, de Gonzalo Carrasco, S.J.”, en MUNAL, *Los pinceles de la historia. La Arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C./ INBA, 2003, pp. 71-72.

⁵⁴⁰ Karla Fajardo, “Con estatua buscan reivindicar a Iturbide”, *La Razón*, 19 de noviembre de 2010, S/P. Consultado el 16 de septiembre de 2016 en: <http://www.razon.com.mx/spip.php?article55152>

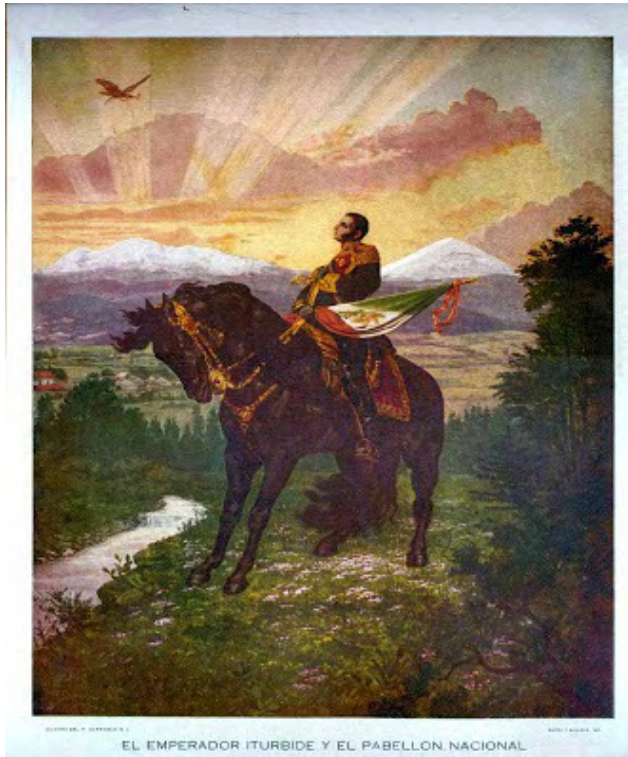


Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23

Tenacidad, traición y consenso en *Gritos de muerte y libertad*

Al igual que en el caso de Morelos, las presencias de Guerrero e Iturbide en la pantalla chica no fueron cosa común. Algunas telenovelas los construyeron como parte del conjunto de héroes (y anti-héroes) nacionales dignos de ser presentados. Para 2010, la producción de *Gritos de muerte y libertad* se permitió dedicar tres de sus 13 capítulos a enmarcar su existencia en el fin de la lucha insurgente por la independencia. Si bien no todos están centrados en una sola figura (hay que recordar la idea de que la representación de alguno de ellos, siempre viene acompañada del otro), sí se puede decir que en los tres se constituyen los elementos básicos para establecer una propuesta de sentido en torno a sus personalidades.

Desde el capítulo 10, “La última conjura”, en el que se narra el contexto de la jura de la Constitución de Cádiz⁵⁴¹ por parte del Virrey, se plantea el ambiente en el que la lucha de Guerrero y el nombramiento de Agustín de Iturbide como comandante del sur tienen sentido en función de la consecución del fin último de la lucha, la obtención de la independencia y el nacimiento de una nación liberal. El tono se mantendrá fundamentalmente en el capítulo 11, “La patria es primero”, que se centra en el acuerdo entre ambos, materializado en el Abrazo de Acatempan, y el capítulo 13, “El nacimiento de la República”, que trabaja el regreso de Iturbide a México y su fusilamiento. Esta selección de temas ya establece un diálogo con la historiografía nacionalista, tal como lo han hecho otros episodios. La selección plantea un primer silencio importante en la historia narrada, el del Primer Imperio. Si bien entre los capítulos 11 y 13, hay un salto narrativo, éste no es llenado con algo que tenga que ver con el imperio de Iturbide, sino con un capítulo

⁵⁴¹ Baste decir que la Constitución española de 1812, conocida como de Cádiz, fue la primer constitución de corte liberal del Reino. Entre otras cosas limitaba el poder de la monarquía, decretaba la igualdad de todos los habitantes del Reino, limitaba el poder de la Iglesia, etcétera. Tras una breve periodo en vigor (1812-1814), por el regreso de Fernando VII como Rey de España. Con la revuelta de Rafael Riego y la consecuente implantación de un gobierno liberal entre 1820 y 1823, la Constitución de Cádiz se reimplantó en el Reino, situación que fue vista por los peninsulares de la Nueva España como una amenaza y una oportunidad para declarar la independencia. Su jura por parte del Virrey Juan Ruíz de Apodaca, en cierta manera, fue la gota que derramó el vaso para los peninsulares, Iturbide aprovechó el momento para proclamar el Plan de Iguala.

tangencial que narra la recuperación de Guadalupe Victoria tras ser encontrado en la selva de Veracruz. Si bien no es de extrañar, dado lo planteado más arriba, que un periodo tan trascendental como el del imperio fuera completamente borrado, sí lo es en términos narrativos, dada la dificultad evidente para explicar el regreso del exilio y fusilamiento del anti-héroe, sin antes hacer presentes ciertos elementos de personalidad que el imperio permitió en la historiografía nacionalista. De ahí que la construcción de su presencia ocurra desde momentos tan tempranos como la misma conjura.

En concordancia con lo que sucede en otros capítulos, con héroes como Hidalgo o Morelos, la propuesta de la serie respecto a Guerrero e Iturbide sigue el patrón de establecer un diálogo con la tradición historiográfica nacionalista. A través de resaltar ciertas características de la personalidad de ambos, la secuencia de sucesos remarcan algunos aspectos sobre otros. El análisis de las secuencias, como lo he venido haciendo hasta ahora, permitirán establecer un panorama de patrones de personalidad que dan cuenta de ello.

Guerrero: el tenaz sucesor de Morelos

Es evidente que en una transición temporal que va de la muerte de José María Morelos al Abrazo de Acatempan, *Gritos de muerte y libertad* hizo todo para subrayar una de las características principales planteadas en la historiografía en torno al héroe del sur, su tenacidad. Su capacidad de mantener encendida la llama de la insurgencia, rayana en la terquedad, es puesta en evidencia desde la primer mención de su existencia. No bien comenzar el capítulo 10, “La última conjura”, del cual Guerrero no es más que unas cuantas menciones, el texto introductorio nos dice que “el Virrey Juan Ruiz de Apodaca piensa que el movimiento independentista llegó a su fin aún cuando sobrevive en las selvas del sur el heredero de José María Morelos, Vicente Guerrero. La interminable lucha desgasta al país”⁵⁴². El texto ya establece dos características esenciales del personaje: la de ser heredero de Morelos y, por lo tanto, adscribirse a la genealogía del heroísmo liberal nacionalista, y la de una tenacidad reconocida por mantener la chispa de la insurgencia, a pesar de la política de indultos promovida por el propio Virrey.

Esa tenacidad de Guerrero, transferida a sus seguidores, es representada en la secuencia con la que abre el capítulo. En ella se intercalan interrogatorios por parte del

⁵⁴² “La última conjura”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*

Inquisidor General y Bataller a distintos presos, a los cuales preguntan el destino de Vicente Guerrero. Los presos, todos indultados, se niegan a proporcionar ningún dato del héroe. La idea de la escena es hacer notar que en el sur se mantiene la lucha, que han pasado varios años y que la gente (los españoles) están cansados de la situación: "el Virrey te ha perdonado, lo menos que puedes hacer por él es ayudarlo, para que pueda terminar con esto"⁵⁴³. La construcción visual de calabozos oscuros, tomados en primeros planos y planos medios, provoca una sensación de angustia, acompañada por música tenebrosa y el intercalado de escenas del fusilamiento de Francisco Javier Mina (Figs. 1 y 2). Si en este capítulo el centro de la narrativa está en el contexto político de la conjura de la Profesa, la permanente presencia (simbólica) de Guerrero, como una espina que obstaculiza los planes de los españoles, aumenta la sensación de tenacidad por parte del héroe.



Fig. 1

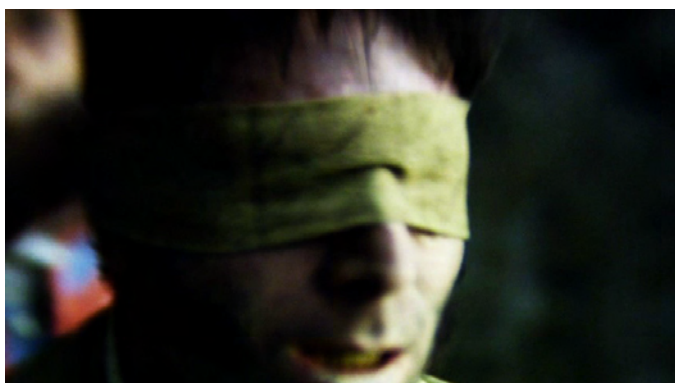


Fig. 2

"Pero Vicente Guerrero no ha aceptado el indulto, la guerra sigue en el sur"⁵⁴⁴, la idea se mantiene insistentemente a lo largo del capítulo. Funciona como un marco que explica la desesperación de los españoles, quienes ven con preocupación la conjunción de esa tenacidad con el contexto adverso de la aprobación de la Constitución de Cádiz. La

⁵⁴³ *Ibíd*, mins.: 0:00-2:18

⁵⁴⁴ *Ibíd*, mins.: 2:55-6:34

permanencia de Guerrero es la constante amenaza al estado de las cosas y a los planes de los españoles conservadores frente a la constitución liberal. Nada lo demuestra más que la locura del Comandante del Sur, José Gabriel de Armijo, quien no soporta la constante lucha con Guerrero, lo cual lo lleva a renunciar. En el cuartel general, en su cama, enfermo, cansado, enloquecido toma la decisión de abandonar la lucha por que "vencer a Guerrero es imposible. Ese hombre es inmortal, su ejército parece crecer cada día que pasa. Ese hombre, ese salvaje, no muere. Le puedes hacer lo que sea y no muere. Además no voy a ser yo quien juegue con la voluntad de Dios"⁵⁴⁵ (Fig. 3). La lucha de Guerrero adquiere un tono providencial, no es un hombre de este mundo, y así lo demuestra su disposición al sacrificio por el bien superior de la patria, así lo presenta su tenacidad de "salvaje".



Fig. 3

Hasta aquí Guerrero sólo es una presencia simbólica, una amenaza, pero su imagen no aparece. No es sino hasta el capítulo siguiente, "La patria es primero", en que todo el potencial simbólico del héroe se despliega en escena:

Han transcurrido diez años desde el Grito de Dolores y muchos insurgentes aceptan ser indultados por el virrey Apodaca. Vicente Guerrero rechaza el indulto y continúa la guerra en el sur del territorio virreinal. Apodaca nombra comandante general del Sur a Agustín de Iturbide, para someter al indómito Guerrero.⁵⁴⁶

En este texto introductorio se confirma que la presencia de guerrero tiene su origen en la lucha iniciada en 1810, más concretamente en la existencia de Morelos. Las secuencias que abren el capítulo⁵⁴⁷ confirman la idea y continúan subrayando su tenacidad. Construida a

⁵⁴⁵ *Ibíd*, mins.: 16:01-17:15

⁵⁴⁶ "La patria es primero" en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*

⁵⁴⁷ *Ibíd*, mins.: 0:00-1:57

partir de la contraposición de escenas en las que Iturbide aparece desesperado, la secuencia no deja lugar a dudas: 1ª un plano general del campamento en medio de la selva. Guerrero habla con uno de los suyos y pregunta "¿cuántos perdimos?", a lo que el soldado responde: "todavía no lo sabemos". Se acercan a la cámara, "Mañana construiremos más lanzas. Vamos a demostrarle a Iturbide y al Virrey quiénes somos", razona el héroe (Fig. 4); 2ª Iturbide en un plano medio, se ve desesperado en su cuartel, recargado en un mapa de México, con los brazos cruzados mira a la nada, se voltea a ver el mapa, se recarga en él y medita (Fig. 5); 3ª un soldado de Guerrero se acerca a éste, quien reflexiona frente a una fogata en el campamento. Guerrero dice: "Vendrán más soldados". El soldado clava su cuchillo en un tronco y responde: "Que vengan, en nuestro territorio nunca podrán vencernos" (Fig. 6); 4ª plano detalle borroso de la mano de Iturbide en el mapa, la toma se mueve, como angustiada, se abre el plano para ver la nuca de Iturbide, meditabundo toca el mapa (Fig. 7); 5ª plano cenital que deja ver a Guerrero acostado en el suelo, meditando con los ojos abiertos, va bajando la cámara a un plano detalle de su rostro, cierra los ojos y entra un *flashback* donde se le ve cabalgando a un lado de Morelos. Guerrero dice: "las condiciones no son muy adecuadas mi General", Morelos para su caballo y señala "la lucha tiene que seguir, esté yo o no". Se dan la mano y Guerrero responde "Sí mi general" (Fig. 8), las imágenes se aceleran y regresamos al plano cenital en el que Guerrero abre los ojos, como uno de esos sueños en los que tropiezas, cierra la secuencia.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

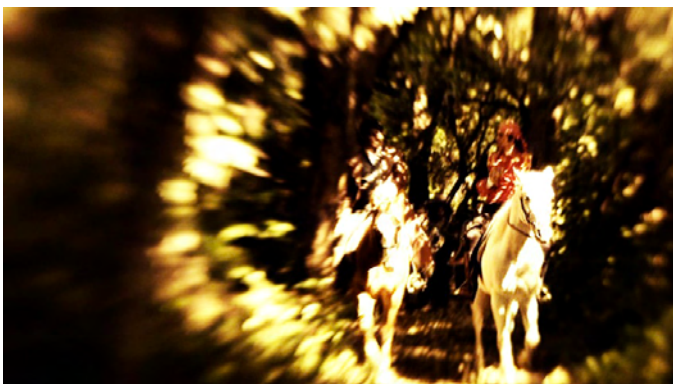


Fig. 8

El manejo de cortes en la secuencia recalca la desesperación de Iturbide, deja planteado que no hay otra salida que la que tiene en mente. Ello se debe a lo que Armijo ya

dejó claro, Guerrero no es de este mundo, es una persona que conoce su tierra, capaz de convocar al pueblo y, además, tiene toda la justificación de que es el heredero expreso (por lo menos en este caso se plantea así) de los ideales de Morelos. Pero la desesperación no tiene que ver sólo con las habilidades del suriano en las artes de la guerra, sino en que su existencia es un obstáculo en la planificación conservadora del futuro. Iturbide se lo confirma a Ana Huarte, su esposa, en la intimidad de la habitación: “unos días, sólo unos días más. No pueden seguir luchando por toda la eternidad. Guerrero es un hombre como cualquier otro, nada más. Claro, la gente siempre lo sigue, es el héroe del pueblo, (con sorna) el gran heredero de José María Morelos”⁵⁴⁸.

La construcción audiovisual de Guerrero, hasta este momento, se mantiene en dos características esenciales provenientes de la historiografía: la tenacidad y su apego a las causas populares. En todas las secuencias Guerrero es representado como un “mestizo” desarrapado que vive en el monte, el cual conoce a la perfección, y que se mantiene firme en su lucha contra la injusticia que representa el gobierno virreinal. Guerrero no es más que un ejemplo, como lo había dicho en otro capítulo, de un carácter que, hasta la fecha, las élites gobernantes ven en el pueblo llano, terquedad (la tenacidad puede muy fácilmente convertirse en ello) y obstinación en un fin último, poco negociable, que fácilmente puede volverse obsesión.

Pero el símbolo guerrerense puede llegar más allá. Ni siquiera su padre es capaz de desviarlo de sus objetivos. A través de una escena⁵⁴⁹, que representa un momento que la historiografía nacionalista se ha encargado de repetir, se pone el tono (y el título) al capítulo. El padre de Guerrero (representación de un afrodescendiente) va a la selva a pedirle que acepte el indulto. Guerrero se niega, y su padre en planos medios y un tono sepia le suplica (Fig. 9), "Vicente, m'hijo, te lo suplico". Guerrero se niega: "el Virrey Apodaca ofrece el indulto por que no ha sido capaz de vencernos, ¿entienda eso!, no lo aceptaré jamás", el héroe es tan terco como las élites representan a la izquierda en la actualidad. Su padre argumenta: "no puedes pasarte escondido en la selva el resto de tus días", a lo que el hijo responde: "nosotros no escogimos este camino". Suspirando, el padre del insurgente plantea: "la gente está cansada de la lucha, Vicente. Sólo nos ha traído

⁵⁴⁸ *Ibíd*, mins.: 04:53-6:14

⁵⁴⁹ *Ibíd*, mins.: 6:15-9:43

muerte y más muerte. El pueblo ya no quiere más guerra, ya no hay insurrección, ¡entiéndelo, m'hijo!". La cámara se transforma en la perspectiva desenfocada de Guerrero viendo a sus soldados desharrapados y hambrientos, greñudos y sucios, mientras que su padre continúa suplicando (Fig. 10). Guerrero, en un plano detalle de su rostro meditabundo, contesta: "la decisión está tomada padre ¡La patria es primero!". La secuencia se contrapone con momentos en los que Iturbide está maquinando su estrategia para pactar con el rebelde. Lo interesante son las posturas, por un lado la ambición y el saber aprovechar el momento político por parte del realista, por el otro, la falta de una justificación por la cual luchar ("ya no hay insurrección"). Pareciera una forma de plantear que la tenacidad Guerrero puede convertirse fácilmente en terquedad. La secuencia lógica es que haya consenso, lo cual abordaré más adelante, entre un pueblo tiene que ceder, ante la ambición de un conservador (Iturbide y el momento político), y ese es el destino de la patria. Patria que estará siempre vigilante⁵⁵⁰.



Fig. 9



Fig. 10

Hasta ahí la idea de tenacidad. La cual pone el escenario perfecto para dos resoluciones posibles: luchar hasta la muerte o negociar. La respuesta probable está en la

⁵⁵⁰ *Ibíd*, mins.: 20:22- 22:00.

misma historiografía. Baste recordar algunas de las características del héroe: humildad, honradez y, sobre todo, desinterés. Con ello se vuelven obvios los caminos preferidos, los cuales permiten, por un momento, empatar la figura del héroe y el anti-héroe a través de la idea de consenso.

Consenso en Acatempan

Si una palabra se ha incorporado perfectamente al vocabulario nacional a partir de la llegada de la democracia a principios del siglo XXI, esa es la de consenso. El arribo de nuevos partidos y figuras públicas a la escena política nacional, el asenso de la derecha y la confrontación constante con los grupos de izquierda, ha obligado a pensar en el consenso como una forma de romper con la inmovilidad en las reformas que las élites neoliberales se prometieron desde fines de los ochenta. Por ello su mención en los medios es constante, como una forma de evidenciar grupos que se niegan a transigir con miras en un fin superior. Evidentemente, a aquellos a quienes se les exige “alcanzar un consenso” son, comúnmente, a quienes enarbolan antiguas banderas de justicia social, siempre marginadas de las agenda política real. Lo logrado con Vicente Guerrero e Iturbide en el plano de la historiografía mediática planteada en *Gritos de muerte y libertad* hace pensar en una extensión al pasado de la exigencia.

En este sentido, la tenacidad de Guerrero no dejó de ser un obstáculo primordial para el logro de los objetivos del conservadurismo virreinal, a saber, evitar a toda costa la aplicación de la legislación liberal estampada en la Constitución de Cádiz. Desde “La última conjura”, la mención es constante, pero es con la llegada de Iturbide a escena que la idea cobra todo su significado: para evitar las leyes liberales hay que pactar con los insurgentes y separarse de la España de Cádiz. Esto sólo se logrará si se vence la tenacidad de Guerrero. El vehículo para lograrlo está en las multicitadas cartas entre Iturbide y el insurgente. Ante la falta de justificación para seguir luchando (baste recordar el “ya no hay insurrección” del padre de Guerrero), Iturbide sabe aprovechar el momento para lanzar su plan, el cual venía maquinando con su esposa desde escenas anteriores.

El panorama es catastrófico, escenas de soldados realistas muertos que llegan a carretadas al cuartel subrayan lo inútil de la lucha en el sur⁵⁵¹. En un *travelling* que nos

⁵⁵¹ *Ibíd*, mins.: 10:37-12:08

lleva de los muertos al balcón del despacho del realista, su ayudante, Echavarri, hace notar que "matamos a muchos, pero aparecen más General, no hay manera de...". Iturbide lo interrumpe para cuestionar si a Guerrero le habrán llegado sus cartas y la toma regresa a reiterar la cantidad de bajas inútiles. La secuencia manda al cuartel de Guerrero y éste, frente a una fogata con los suyos, lee (con voz en *off* de Iturbide) (Fig. 11) "lo invito a terminar aquella guerra y ponerse a la disposición del gobierno, con toda su tropa, defenderemos con la espada los derechos de los mexicanos, poniéndonos de acuerdo juntos (la escena se traslada a Iturbide fumando en su escritorio y vuelve). Yo tengo fuerza suficiente para destruirlo a usted y a su ejército". Guerrero sube la mirada, pensativo y desconfiado, lanza la carta a la fogata y se va, su subalterno se apresura a rescatarla y apagarla. La idea de consenso queda planteada, la posibilidad de lograrlo está en las manos del tenaz. Mientras sus soldados intentan leer lo que queda del manuscrito, el General se sienta a meditar.



Fig. 11

La secuencia corta en el minuto 11:20 para llevarnos a la intimidad de la futura pareja imperial. Iturbide está en la cama con Ana Huarte, lo acaricia mientras él se ve cansado. Ella le dice que Guerrero se va a tomar su tiempo y él responde que tiempo no tiene, que detesta depender de Guerrero. Ana pregunta "¿Haz terminado tu plan?", mientras le besa el cuello. Él, cerrando los ojos de placer musita: "falta poco. Una sola religión, unión entre criollos y españoles, independencia de España". Entonces abre los ojos, como dándose cuenta de que acaba de venirle una buena idea, voltea a besar a Ana⁵⁵². Esta nueva idea se materializa en una segunda carta⁵⁵³ que Iturbide lee a su ayudante Echavarri, quien le reclama la posibilidad de darle la razón a la insurgencia, mientras el Comandante lo

⁵⁵² Ver Capítulo 4.2, Fig. 29

⁵⁵³ *Ibíd*, mins.: 12:10-15:13

ignora meditando su propuesta, planeando a futuro. En su campamento, Guerrero desconfía de Iturbide, no comprende que le mande cartas mientras pide municiones y soldados al Virrey, pero abre la misiva y lee (voz en *off* de Iturbide): "Su firmeza y valor son las cualidades que más aprecio, y deseo darle en breve un abrazo. Lo invito a que se acerque, porque más haremos en media hora de conferencia que con muchas cartas. Unión entre criollos y europeos, una sola religión católica, independencia, General Guerrero". Guerrero voltea a cámara, podemos ver que duda. Entonces las cartas que la historiografía nacionalista ha usado para remarcar constantemente el desinterés de Guerrero (curiosamente no se citan en la serie las propias cartas del héroe), surgen como un elemento esencial para evidenciar la disposición de Iturbide al consenso.

En la misma secuencia Guerrero reflexiona la posibilidad de reunirse con el realista. Primeros planos y planos medios de él, en la selva, meditando con la vista perdida, son acompañados de música que genera tensión. En ese mismo instante aparece el espíritu de su padre ideológico, una voz en *off* de Morelos rompe con la tenacidad y permite el consenso: "No hay lugar para que un hombre se adueño de otro. Un orden [aparece montada en la imagen de Guerrero, la de Morelos hablando] justo debiera liberar la esclavitud y desaparecer toda distinción de castas"⁵⁵⁴. Con ello, el prócer justifica la unión entre criollos y españoles⁵⁵⁵. El consenso se vuelve el único camino para posibilitar la existencia de la nación.

Esta idea se confirma cuando Guerrero informa a sus tropas que marcharán a Acatempan para negociar⁵⁵⁶, todo en un plano picado que toma la horizontal mientras Guerrero informa a los suyos, magnificando su disposición al acuerdo (Fig. 12). La tropa se niega, temen a una traición de Iturbide. Guerrero afirma que es un riesgo que hay que tomar, los confronta y dice: "Nunca antes se había presentado una oportunidad como esta ¿Para qué luchamos? ¿Para qué están aquí en la selva y no con su familia?". Para acabar con gente como Iturbide, le responden, mientras Guerrero continúa "gente como él, realistas, gachupines ¿Acaso no anhelamos la independencia de esta patria? No estamos negociando con un representante del Virrey, Iturbide ha cambiado de bando. ¡Marchamos a

⁵⁵⁴ Ver Capítulo 4.3.2.1, Fig. 25

⁵⁵⁵ Hay que recordar que desde la aparición de Morelos en la serie, el "criollos y españoles" se trastoca por una especie de "liberales y conservadores".

⁵⁵⁶ *Ibíd*, mins.: 15:13- 16:16

Acatempan, señores!". Con ello, la tenacidad llana y simple se trastoca en nobleza y desinterés pero, sobre todo, en patriotismo.

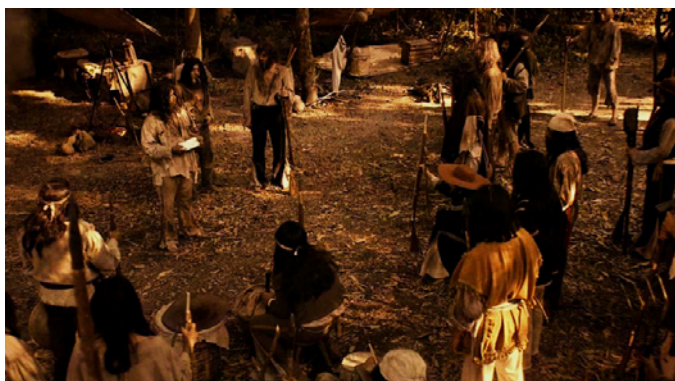


Fig. 12

Minutos después⁵⁵⁷ los insurgentes van marchando hacia Acatempan. Siguen sin estar convencidos de ir, y un subalterno cuestiona a Guerrero. Éste dice que está seguro de que Morelos hubiera hecho lo mismo (negociar, consensuar). Afirma que "Iturbide cambió de bando, está a favor de la independencia". El subalterno responde, "cambió de bando por que le conviene, mi General". Guerrero ya no quiere discutir más, está convencido: "sí, sí, sí, lo sé, sabemos quién es él, y de lo que es capaz. Pero también sabemos que en toda la patria es el único que tiene muchos enemigos, y que todos ellos buscarán una oportunidad. Tampoco me gusta, pero no hay otra manera, es la mejor. Estoy convencido de que Morelos hubiera hecho exactamente lo mismo". El soldado le recuerda que "Morelos quería una república, no esto. Mi General esto es...", Guerrero interrumpe: "Nuestro primer paso hacia la república, sólo eso, un paso. Apenas estamos empezando, el pueblo se olvidará de él, pero nosotros estaremos ahí, y si es así, capitán, nunca se olvidarán ni de Hidalgo, ni de Morelos, ni de Allende". La posibilidad de una república es entonces la de una genealogía, la que va de Dolores, pasa por Cuautla y termina en Acatempan. Una tradición que no olvidará quién es, que se convierte en nación, que vigila su propia existencia de traidores como Iturbide. No es raro entonces concluir el destierro historiográfico del primer emperador, ya que nunca existió como héroe, frente a un pueblo materializado en héroes como Guerrero.

Pero para lograrlo, primero hay que llegar a la materialización simbólica del consenso que, si bien se escenificaría con la entrada de las tropas trigarantes a la capital el 27 de septiembre de 1821 ("cuando Guerrero y yo entremos juntos a la capital, nadie se

⁵⁵⁷ *Ibíd*, mins.: 17:45-19:15

atreverá a oponerse”, dice Iturbide a su esposa cuando llegan las tropas insurgentes a Acatempan⁵⁵⁸), en la serie se queda en el famoso abrazo entre ambos. Un *travelling* sigue a las tropas de Guerrero entrando al cuartel⁵⁵⁹. Iturbide, en el fondo, pregunta dónde está el General. Cuando entra Vicente Guerrero se miran, se acercan, el plano se cierra a un medio. Guerrero lo mira con recelo, Iturbide con una sonrisa (Figs. 13 y 14). Le ofrece la mano, Guerrero no la tiende (Fig. 15). Iturbide se acerca y dice "no sabe el placer que siento, de encontrarme con un patriota que ha abrazado la causa de la independencia". Guerrero ríe y dice: "La patria lo estará vigilando, General". La desconfianza del rebelde nos indica la posibilidad de la traición, de la cual hablaré más adelante, sin embargo la lección moral está sobre la mesa: como Guerrero, hay que saber transigir con el fin de lograr el bien común. Esta idea ya está implícita en la historiografía sobre el héroe, pero su representación audiovisual en 2010, año preelectoral, no deja dudas de su potencial simbólico. Si Guerrero lo logró con un traicionero del nivel de Iturbide, por qué no lo han de lograr otros, al fin y al cabo la patria, sus instituciones, estarán ahí para vigilar.



Fig. 13



Fig. 14

⁵⁵⁸ *Ibíd*, mins.: 19:17- 20:20.

⁵⁵⁹ *Ibíd*, mins.: 20:22- 22:00



Fig. 15

De esta manera Guerrero termina su ciclo de personalidad “salvaje”, “natural”. La transición lograda con el Abrazo de Acatempan lo lleva a otros niveles, los del hábil político liberal, los del pueblo, la patria materializados en la identidad del suriano, que se torna vigilante con quienes la gobiernan. Mientras en el cuartel Iturbide celebra con Ana, asegurándole tener “la estampa de una reina” (ella corrige: “de una emperatriz”, pero ya hablaré de ello más adelante), Guerrero, en su habitación, se mira al espejo, con su identidad de salvaje desarrapado, y comienza a cambiar su imagen cortando su barba, su pelo, sus uñas. Al final, Guerrero se ve al espejo, de cuerpo completo, vestido con uniforme militar, sus típicas patillas (Figs. 16 y 17). Una última escena exalta en un contrapicado a Iturbide saliendo en bata al balcón, viendo hacia abajo, mientras fuma un puro triunfante. Su gesto es el de la maldad pura, casi telenovelezca. La cámara cambia a un picado desde el balcón y es posible ver a Guerrero de militar, a caballo viendo (vigilando) al antiguo realista⁵⁶⁰. Guerrero se mantiene en su posición popular, el abajo que vigila al arriba (Figs. 18 y 19).



Fig. 16

⁵⁶⁰ *Ibíd*, mins.: 22:02-final.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Con ello, la idea de consenso logra su efecto. La producción decidió no mostrar la consumación de la independencia, ni el Primer Imperio. Un silencio se impuso en la serie, como prácticamente lo había venido haciendo en la historiografía desde el XIX. Sin embargo sabremos que sucedió, que Iturbide tomó el poder, que traicionó a la patria y que ésta, a través de Guerrero, Victoria y Bravo, lo vigiló. Por ello, es importante que la idea de consenso se complemente con la de traición, con el peligro de negociar y transigir, una bella advertencia.

La ambición y la traición: Iturbide

El papel de Iturbide no es menor en la serie. Si bien logra el efecto de consenso que propone el sugerente título de “La patria es primero”, la producción de la serie no lo dejará ir sin un “rasguño”. Para ello, la vuelta a la tradición historiográfica nacionalista impone dos lógicas: silenciar sus “logros” a nivel político a través de la no representación de la consumación y el imperio, y dejar claro que las características que le han dado sentido hasta ahora, la ambición y la traición, se mantienen como lógica de explicación de los sucesos. En lugar de mostrar el resultado “real” del Abrazo de Acatempan (la unión de las tropas realistas e insurgentes, las negociaciones con el nuevo Virrey O’Donojú, los Tratados de Córdoba y el Primer Imperio), la serie tomó un camino diferente. En primer lugar dedicó un capítulo entero a mostrar el reencuentro de Guadalupe Victoria con la civilización⁵⁶¹, capítulo reconocido como totalmente tangencial por la propia Máfer Suárez⁵⁶². Por otro lado, construyó la imagen de Iturbide, a lo largo de tres capítulos, en función de los ejes de ambición y traición, pero siempre dejando un resquicio para pensar en la posible heroicidad del mismo, un poco como hicieron con la deconstrucción-reconstrucción de Hidalgo, tal como lo revisé en el apartado respectivo. A partir de reconocer esta doble lógica, es posible comenzar a revisar las distintas secuencias en donde aparece.

Desde “La última conjura” Iturbide comienza a hacerse presente. Atendiendo el llamado de varios historiadores que, como lo mencioné más arriba, pugnan por una comprensión más amplia del complejo contexto en el que se consiguió la independencia nacional, la serie permite reconocer que Iturbide, si bien tenía su propia agenda y habilidades, llegó a esa situación por la oposición de los españoles a la Constitución de Cádiz. El texto del epílogo lo pone en estas palabras:

Los intentos de que el Virrey Apodaca no jurara la Constitución de Cádiz fueron inútiles. Sin embargo, en medio de la reacción a esa constitución, Agustín de Iturbide asumió el mando de las fuerzas realistas del sur. Desde esta posición, Iturbide definió el curso de la historia del movimiento insurgente.⁵⁶³

El fin del capítulo da paso entonces a una transición político-militar que definirá la conclusión del proceso. A partir de ahí, la agenda del personaje establecerá el marco tanto

⁵⁶¹ “El fin de la clandestinidad”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*

⁵⁶² Entrevista personal a Máfer Suárez

⁵⁶³ “La última conjura”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*,

para la construcción del heroísmo de Guerrero, como para comprender su propio papel en la historia nacional. Sin embargo, los planes de los españoles, representados por Miguel de Bataller y Matías Monteagudo, permiten empatar las propuestas de Iturbide con los deseos de los ahora reconvertidos en conservadores, lo cual recrea una genealogía ideológica que, contraria a la de los liberales, marcará las pugnas políticas en el país durante la mayor parte del siglo XIX.

Tras la renuncia de Armijo a continuar su lucha contra Guerrero, Monteagudo lo pone de la siguiente manera en las reuniones de La Profesa: "¡señores!, ¡señores! ¡por favor! No hemos perdido nada, lo único que debemos hacer es buscar a alguien. Alguien que pueda acabar con la violencia y remplazar al Coronel Armijo. Uno de los nuestros". Obviamente ese "uno de los nuestros" es Iturbide, quien queda ligado así al polo opuesto de los héroes nacionales, y a una renovación de la idea de autonomía, ahora en manos de la élite conservadora. Bataller lo deja claro al decir que hay que "organizar nuestro siguiente paso. La separación absoluta. Un gobierno autónomo, libre de todas esas ideas absurdas de los liberales"⁵⁶⁴.

Bataller y Monteagudo reconocen en Iturbide al militar capaz y leal para lograr sus planes. Le insinúan que alguien fuerte y decidido debe sustituir a Armijo en el sur. El futuro Emperador se muestra complacido, coincide en que hay que defender a la Iglesia y mostrarse fuertes ante la España liberal. Sin embargo, en una escena intercalada Iturbide se acerca a Ana Huarte, y mirándola con un gesto ambicioso, como que algo bueno hay en el futuro, le pregunta "¿estás lista para ser la esposa de un héroe? Prepárate Ana, todo va a empezar a cambiar"⁵⁶⁵. Ella lo mira excitada, la ambición de ambos es puesta en escena visualmente⁵⁶⁶. La propia agenda del anti-héroe revelará una doble traición, a los españoles-conservadores y a la patria, la cual definirá el curso de la historia.

Esta doble traición marca el capítulo "La patria es primero". La primera, a los españoles, se expone desde el principio, cuando "decide entonces una nueva maniobra: iniciar un intercambio epistolar a espaldas del Virrey. El contenido de las cartas le hace ver

⁵⁶⁴ *Ibíd*, mins.: 19:03-20:01

⁵⁶⁵ *Ibíd*, a partir del minuto 22:02.

⁵⁶⁶ Ver Capt. 4.2, Fig. 8

que hay una salida pacífica al conflicto, gestándose así el Plan de Iguala”⁵⁶⁷, y al final: “Al enterarse de la traición de Iturbide, el Virrey Apodaca intentó detenerlo, pero ya era demasiado tarde. Poco a poco, las guarniciones realistas más importantes del país se sumaron al Plan de Iguala o capitularon”⁵⁶⁸.

Pero a lo largo del capítulo, distintos momentos confirman la idea, y Ana Huarte le sirve de espejo para revelar sus intenciones. Así sucede en el momento en que no encuentra salida a la lucha contra Guerrero, y plantea sus ambiciones a Ana: “¿Tú te acuerdas lo que hablamos antes de dejar la capital, que el Virrey está en su Palacio y no ve nada, que el poder está en manos de un grupo de ineptos?”. Ella responde que no cree que sea un buen momento, pero Iturbide insiste: “¿Y por qué no? Guerrero quiere arrebatarse el poder al Virrey y a los españoles, quiere la Independencia de la Nueva España. Quizá vivo pueda sernos más útil que cualquier Virrey”⁵⁶⁹, lo dice con una daga en la mano (Fig. 20). La audiencia no sabe específicamente lo que platicaron en la capital, pero los gestos de ambición no dejan lugar a duda de que hay un plan por tomar el poder, lo cual se confirma hacia el final del capítulo cuando le dice que tiene la estampa de una reina.



Fig. 20

Echavarri, asistente de Iturbide, está escandalizado por esa traición al Virrey, no alcanza a comprender que ella conlleva a la segunda traición, a la patria materializada en Guerrero. Iturbide le hace entender que la lucha con Guerrero es inútil, que han enfrentado el problema de manera incorrecta. De ahí que las cartas que le envía al insurgente se vuelvan el motor de la traición. Lo contenido en ellas, comentado más arriba, no corresponde con la composición visual del realista al momento de enviarlas. Cuando

⁵⁶⁷ “La patria es primero”. en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, “Texto introductorio”

⁵⁶⁸ *Ibíd*, a partir del minuto 22:02

⁵⁶⁹ *Ibíd*, mins.: 04:53-6:14

Iturbide entrega la primer carta a un soldado para que la lleve a la selva, la toma se abre y deja ver a Iturbide con porte y a su esposa detrás de una puerta (la toma es desde el hombro de la mujer) (Fig. 21). La cámara enfoca el rostro de la Ana, quien sonríe, cómplice del plan fraguado para atraer al “inocente” de Guerrero.



Fig. 21

Echavarri es el que mejor se da cuenta (nos da cuenta) de la traición y la ambición de su superior. En una escena que abre con un plano detalle del plan de Iturbide⁵⁷⁰, el subalterno lee sorprendido y hace notar al General realista que él no es nadie para negociar con los insurgentes. Cuando Iturbide le hace ver que el mismo Virrey le ofreció el indulto a Guerrero, Echavarri responde "sí, pero él es...". Iturbide, que hasta el momento miraba por una ventana, voltea molesto y cuestiona "¿Qué? ¿Él es qué?", su subalterno temeroso contesta "...el Virrey de la Nueva España". Esto es suficiente, con plena ambición en el rostro, el General argumenta "ningún Virrey ha tenido el valor de hacer lo necesario". Entonces Echavarri pone sobre la mesa esa primer traición a los españoles: "General Iturbide, si alguien encuentra esas cartas que usted le envió a Guerrero, el Virrey se va a enterar. Usted sigue pidiéndole municiones, soldados, todo para acabar con Guerrero. El Virrey Apodaca confía en usted y usted negocia con el enemigo (Iturbide parece ignorarlo). Usted no puede seguir haciendo esto". Molesto, Iturbide confirma lo que todos temen, "Echavarri, no me diga lo que puedo o no puedo hacer. Usted ¿de qué lado está? ¿del victorioso? (ríe con sorna)". Esta es la culminación de la puesta en escena de la primer traición de Iturbide. Usó a los españoles, usó al Virrey, ahora, como ya lo mencioné, planea utilizar a Guerrero para lograr la consumación de su plan por llegar a ser Emperador.

Pero Guerrero y los suyos no parecen tan inocentes como los plantea la historia. Como lo hice notar más arriba, desde que los insurgentes marchan hacia Acatempan,

⁵⁷⁰ *Ibíd*, mins.: 16:17- 17:43

contemplan la posibilidad de una traición. Por ello se podrían considerar un símbolo de la patria vigilante, y para ello no hay mejor argumento visual que la escena final que ya detallé: Iturbide, soberbio, viendo desde el balcón (en picado) a Guerrero, y éste sobre un caballo blanco, tal como Santiago cuando defiende a España, vigila desde abajo para que esa posibilidad de traición no se cumpla. Iturbide es, narrativamente hablando, un riesgo que la patria debe de tomar para lograr su nacimiento.

Lamentablemente la serie no se permitió representar la consumación de la “traición a la patria”. Escuetamente utiliza el epílogo del capítulo 12, “El fin de la clandestinidad”, para hacerle saber a la audiencia que la traición ocurrió, pero sin emitir un juicio sobre ello: “En la primavera de 1824 Guadalupe Victoria, Vicente Guerrero y Nicolás Bravo anticipaban el nacimiento de una república. Para entonces, habían pasado ya tres años desde que Agustín de Iturbide entró a la capital al frente del Ejército Trigarante, con Vicente Guerrero y sus hombres. En ese lapso, Iturbide juró como emperador y tan sólo unos meses después fue obligado a abdicar y a exiliarse en Europa”. La narrativa seguida por la serie se permite entonces un enorme salto de tres años, sólo para confirmarnos que Iturbide traicionó el sentimiento de los mexicanos al erigirse emperador.

Sin embargo, el juicio a Iturbide no debería ser tan duro. La lógica de la serie, en el último capítulo nos habla de un emperador derrotado, ridiculizado. En la primer secuencia de “El nacimiento de la República”⁵⁷¹, Iturbide y su asistente piden una cerveza en un *pub* inglés, la mesera se niega a vender hasta que le paguen. El asistente le reclama “¿Sabe quién es este hombre? podría comprar este lugar”, la mesera ríe e irónica contesta “sí, lo sé, es un Emperador, y yo soy la Reina de Saba”. Iturbide es pues injustamente menospreciado, su esposa está embarazada, está un país en el que “no somos nada”, la historia lo debería de tratar con mayor benevolencia.

Si bien la doble traición es evidente en el tratamiento del anti-héroe, la idea de “también es mi patria” se vuelve la lógica de la construcción narrativa de su final. No sólo es un emperador derrotado, si no que la perspectiva según la cual él sólo retornaba a advertir una posible invasión por parte de la Santa Alianza es recurrente. Estas dos perspectivas en torno a la idea principal son remarcadas con imágenes como cuando pisa

⁵⁷¹ “El nacimiento de la República”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Op. Cit.*, mins.: 0:00-1:47.

suelo mexicano en Tamaulipas y se hinca, como quien regresa a casa. En un plano general que se va acercando, toma la arena, la desmorona en sus manos, abraza a su acompañante y se nota feliz. Desde la maleza un antiguo soldado de Guerrero, ahora soldado nacional, lo mira desde un catalejo, una imagen que regresa a la metáfora de “la patria lo estará vigilando” (Figs. 22 y 23).



Fig. 22



Fig. 23

Iturbide ignora el decreto por el cual lo condenan a muerte si regresa a México. No piensa esconderse por lo que, al ser detenido, remarca la idea argumentando “esta también es mi patria”. Con ello en pantalla no se puede más que pensar en una especie de reclamo a la inclusión de distintas ideologías en la patria liberal que historiográficamente se construyó después. Y para lograr el efecto un argumento es suficiente, la legalidad. Iturbide no entiende de qué decreto le hablan, no entiende por qué debe ser fusilado, “sin juicio, sin defensa, sin la posibilidad de dar mis razones. ¡Exijo que se me haga una notificación oficial y que se me conceda una audiencia para exponer mis razones! [...] esto que nos informa no es la aplicación de la ley, es un asesinato cobarde”⁵⁷². Cuando los soldados que lo retienen le preguntan a qué volvió, si sabía que el destierro era definitivo, Iturbide

⁵⁷² *Ibíd*, mins.: 06:03- 7:55.

argumenta "volví para ofrecer mis servicios a la Patria, o usted ¿qué cree, De la Garza?". Todos estos momentos hacen pensar a la idea central de la historiografía conservadora, según el cual Iturbide no se merecía la suerte que tuvo, dados sus servicios a la patria. Por ello mencionaba al principio que la lógica sobre la que se construye a este Iturbide recuerda un poco a la versión inversa de lo que se hizo con Hidalgo: si bien no podemos decir que no es un traidor (dos veces traidor), su castigo fue injusto y salvaje. Con ello tenemos un cruce de las dos corrientes historiográficas fundamentales en la construcción de su figura, una especie de consenso reconciliador.

El pueblo lo discute, al calor de una fogata el antiguo soldado de Guerrero no se convence de los argumentos de Iturbide, pero el General de la Garza, a cargo del pelotón que escolta al personaje aclara que, si bien Iturbide es su enemigo, debe dársele una oportunidad⁵⁷³. Al avisarle la decisión de llevarlo a Padilla para que sean los diputados locales quienes decidan su suerte, le informan que tiene demasiados enemigos. Iturbide no entiende el por qué de su suerte: "¿Demasiados enemigos? Salí del país hace más de seis meses, como ellos querían, estuve en Europa, como ellos querían, hice todo lo que me dijeron [...] Quizá alguien debería explicarles que ya no están en la selva, que la barbarie quedó atrás ¿O no Coronel De la Garza?"⁵⁷⁴. Su incredulidad es el escenario para poner en juego, de nuevo, la contraposición entre civilidad y barbarie, un regreso a Guerrero y al presente, un mensaje moral en el que no se justifica ningún acto de justicia pasional por sobre el imperio de la ley.

Es el momento de reducir historiográficamente las posturas para resaltar la traición y el juicio para dar realce al consenso. Iturbide, en camino a Padilla se gana la confianza del pelotón y narra a Guerrero como "Un mono, Benesky (su asistente). Un salvaje, y lo quieren hacer presidente. Es una locura. Ese hombre vivió durante años en una caverna, y ahora le quieren regalar mi trono (vuelve la ambición). Los diputados van a dar gracias a Dios cuando se enteren que regresé"⁵⁷⁵. A pesar de su animadversión asegura que Guerrero era un gran hombre, pero que él logró el consenso (la idea regresa): "la Patria nos pedía la paz. La gente estaba cansada. Fue entonces cuando empecé a pensar en una alianza".

Si bien la noción de consenso parece bien planteada en ambos capítulos. El juicio se

⁵⁷³ *Ibíd*, mins.: 07:56-8:24

⁵⁷⁴ *Ibíd*, mins.: 8:24-9:53

⁵⁷⁵ *Ibíd*, mins.: 14:49-15:42

vuelve evidente. Por una parte el pueblo, en voz del soldado de Guerrero, afirma⁵⁷⁶ “estoy marchando con un hombre muerto. Yo se quién es usted. Yo vi cómo su ejército mató a miles de soldados. Soldados que se sacrificaron para liberar esta patria. Yo lo vi. Vi cómo engañó a Guerrero con sus mentiras, con su abrazo. Ese sí era mi General, y usted..., usted ya no es nadie”. Iturbide reclama su lugar como Emperador, pero el soldado vuelve a la idea de traición “No ejecutan emperadores. Usted se subió al trono después de acabar con todos nuestros héroes, proclamando una victoria que no era suya. Váyase general, váyase a enfrentar a los mexicanos, y así veremos si ellos lo proclaman su emperador”.

Sin embargo, son los diputados de Tamaulipas los que plantean el escenario completo. En dos breves escenas⁵⁷⁷ discuten sobre si creer a Iturbide, ya que ha habido muchos rumores de la invasión, pero nunca ha pasado nada. Un diputado aboga por escuchar a Iturbide “no hay que olvidar que se trata de que un héroe de nuestra revolución”, que deberían de escucharlo. Otro tercia, “¿escuchar a un asesino?”. La discusión sigue en una segunda escena. Los que están a favor de ejecutarlo dicen que Iturbide es un asesino. Los que están en contra dicen que hay que escucharlo: “estamos hablando de Iturbide, efectivamente. De nuestro primer emperador [...] ¿a qué se debe toda esta indignación repentina? Fue nuestro primer liberador. Nos liberó de la Corona. ¡Por Dios! recuerden eso”. Los otros replican “ese trono nunca debió de haber sido suyo. Lo robó con engaños y con mentiras. Iturbide combatió a los patriotas. Estamos hablando del hombre que acabó con Matamoros ¡El enemigo de Morelos, señores!”. Tras un *fade*, la escena sigue, a través de efectos de audio se oyen voces de argumentos entrecortados a favor y en contra de fusilarlo. En video resumen el debate, hasta que llegan a una votación en la que ganan los que están en contra de escuchar a Iturbide. La escena cierra con un sonido de cañón.

Se pone pues en escena el debate historiográfico planteado en un principio. Si bien la serie se decanta por presentar a un Iturbide traicionero y ambicioso, no es gratuito que abran un espacio a la duda sobre la injusticia cometida en Padilla. En ese sentido, se podría afirmar que la idea de consenso rodea la construcción general de ambos personajes, sin dejar, sin embargo, lugar a dudas sobre la primacía historiográfica de la heroicidad liberal sobre la conservadora. No por nada, en este capítulo, la serie cierra su relato, como ya lo

⁵⁷⁶ *Ibíd*, mins.: 17:56- 20:30

⁵⁷⁷ *Ibíd*, mins.: 13:52-14:47/15:43-17:55

analicé en otro capítulo, con una escena en la que Guadalupe Victoria se arregla para su toma de poder, enmarcado por el águila y la serpiente, de un lado, y la Virgen de Guadalupe por el otro⁵⁷⁸.

Al comenzar este último apartado de análisis, planteaba la idea de que la representación de Guerrero e Iturbide parecía una especie de yin yang historiográfico. La imagen no es gratuita, ambos personajes parecieran las dos caras de la forma de construir historiográficamente una nación, la bondad y la maldad, la nobleza y la traición, la barbarie y la civilización, la honradez y la ambición. *Gritos de muerte y libertad* no se apartó de la metáfora, aunque sí hizo uso, como en el caso de los otros héroes, de recursos argumentales del discurso conservador sobre el pasado para matizar la dureza de la afirmación.

En Guerrero tenemos representado al héroe del pueblo. Su presencia no está ligada, discursivamente hablando, a Hidalgo, lo está a Morelos. En ese sentido, su existencia es la continuidad del proyecto liberal, y su capacidad de transigir en aras del bien común, del objetivo final, la independencia. Pero como toda representación del pueblo marginado (de esos otros-nosotros) en México, está permanentemente ligada a algunos elementos esenciales que recuerdan, por un lado a la perspectiva melodramática de la ficción televisiva nacional (por ejemplo con el caso de la humildad y la honradez), pero por el otro a una serie de prejuicios que llevan un rasgo heroico como la tenacidad, a su límite negativo, la tozudez.

Con este rasgo del Guerrero televisivo, es imposible no pensar en el presente de la producción de la serie. En año pre-electoral, en donde la presencia constante de Andrés Manuel López Obrador como candidato de izquierda hacía evidente una reacción de la derecha neoliberal (encabezada normalmente por el PAN, pero en ese momento por el precandidato del PRI, Enrique Peña Nieto), los argumentos contra Guerrero, su terquedad especialmente, aunada a su apego historiográfico por las causas sociales, lo hacían el símbolo perfecto para establecer un mensaje, el camino ideal, el deber ser político, debe transitar por el consenso. Para ello es necesaria la imagen de Iturbide, no el Emperador si no el militar ambicioso y traicionero que abanderó la independencia como vía hacia su toma del poder. Sé que es una hipótesis difícil de demostrar, en especial cuando los propios

⁵⁷⁸ Ver Capt. 4.2, Fig. 9

productores niegan la posible relación de la serie con el presente, pero la permeabilidad del discurso histórico para con las situaciones presentes, hacen pensar en que el mensaje es ese: no importa la nobleza de las causas, no importa la tenacidad con las que las abandere, el consenso es el único camino posible, a pesar de la latente amenaza de la traición. Quizá por ello la imagen con la que finaliza la serie, la imagen con la que se revela el nacimiento de una república, no tiene a Guerrero (el último héroe) al centro, tiene a Guadalupe Victoria, quien sólo parece un accidente tangencial en la narrativa.

El cierre del capítulo “La patria es primero” nos acerca a ese mensaje. Con el consenso y la alianza entre Iturbide y Guerrero, éste último hace una transición que lo convierte de hombre “natural”, de representante del pueblo, a persona civilizada. El corte de pelo y uñas, la posesión del traje militar, la vigilancia que se representa hacia Iturbide, es la forma en que el consenso posibilita que la Patria se civilice, vigile, se haga política. Pero transigir conlleva un peligro implícito, el de la traición. Ahí es donde la contraparte iturbidista toma plenamente su papel historiográfico.

La ambición y traición de un personaje como Iturbide se opone a la unión que él mismo proclama. La serie se encarga, a través de recursos muy propios del melodrama televisado, de construir un Iturbide a tono con la idea de nación liberal pensada a lo largo de dos siglos. Pero aunque existan malos como él, no debe ser razón suficiente para excluirlos. En cierta manera, el cierre de la serie nos plantea que Iturbide también puede ser un “nosotros” como lo fueron los héroes. Si existe la idea de consenso, es por que ese nosotros negado debe también ser incluido, es parte de las élites que han imaginado discursivamente a la comunidad. En ello entra otro elemento para argumentar, uno que también se escucha mucho en nuestro tiempo, la legalidad.

Gritos de muerte y libertad nos hace saber a sus audiencias, a través de la lógica de “humanización” anclada en las contradicciones personales, que a pesar de la traición la Patria también es de personalidades como Iturbide. Su inclusión simbólica trata de apaciguar las posibles dudas sobre su capacidad para ayudar a la Nación a nacer (hay que recordar que viene a alertar de una posible invasión), sobre su amor a la tierra (la besa al llegar). La inclusión es la puesta en escena de la aberración que puede suceder si se disiente. Su exclusión sería peligrosa para cualquiera que imitara sus ambiciones. La lógica nos regresa a poner en escena dos polos que conforman a la sociedad: uno honrado, noble,

desinteresado, patriota, no educado, pero terco; otro elitista, ambicioso, traicionero, pero que consigue los objetivos, que es capaz de consensuar, que es capaz de liderar.

El yin yang historiográfico opone dos linajes para imaginar la comunidad nacional: la liberal que va de Dolores a Acatempan, el conservador que va de Bataller a Iturbide. El cierre de la serie es la puesta en escena final de la construcción de un deber ser historiográfico patriota, liberal, comprometido con las instituciones, que limita el caos (recordar que Hidalgo muere con remordimiento por sus acciones), estratega, proactivo, honrado, noble, tenaz, que es capaz de reconocer el momento propicio para el consenso, para incluir a los otros en los que no se reconoce, con el fin del bien colectivo (y por colectivo me refiero de ciertos grupos). Estos últimos capítulos hacen uso de Guerrero e Iturbide para reencontrar el nosotros, el los otros, y dejar a ese otros-nosotros, como lo que siempre ha sido, el lindero de lo deseable, el grupo identitario que debe ser guiado, que debe transformarse como lo hace Guerrero para estar entre nosotros.

Conclusiones

Es indudable que a lo largo del siglo XX los medios audiovisuales, poco a poco, fueron convirtiéndose en los lugares de privilegio en donde representaciones del pasado, que abrevaron sin duda de distintas matrices, encontraron un mejor nicho para establecer relaciones de sentido con los públicos masivos que el proyecto moderno fue construyendo. Desde mediados del siglo la televisión, con una mayor amplitud de penetración y con un mejor anclaje cognitivo y emocional con las audiencias, estableció ciertos cánones para dichas representaciones a partir de fórmulas narrativas y de programación exitosas, que a la vez que permitían un discurso sobre orígenes comunes en el ámbito nacional, generaban una especie de historiografía mediática que en mucho cimentaba los procesos de consolidación de los estados nacionales.

Es por ello que el papel que dichas representaciones juegan en los momentos de conmemoración son tan importantes. Si bien ya el mero hecho de que la televisión, como tecnología y como propuesta comunicativa, tenga una amplia presencia en las sociedades actuales, hace relevante cuestionar su papel como agente de discursos mnemónicos, en México, el que ello se conjugue con la existencia de una industria cuasi-monopólica del entretenimiento, lo hace necesario. Ya la disciplina historiográfica no puede continuar ignorando el espacio de construcción de diversos sentidos sobre el pasado que representa la televisión. Fue en esta lógica, como lo mencioné en la introducción, en que revisar, en *Gritos de muerte y libertad*, los discursos historiográficos en torno al hecho conmemorado me pareció esencial como camino para dejar vetas abiertas a un campo de investigación que en el país tiene muy pocos habitantes.

El potencial mediático mencionado fue evidenciado en 2010 y en años posteriores por diferentes periodistas y académicos que revisaron las características que habían tomado las celebraciones del Bicentenario de la Independencia en esos años. En un momento preciso, en el que el Estado parecía retirarse como enunciador principal de un discurso sobre el pasado, en el que el presente político y social marcaba una especie de desazón celebratoria, en el que diversos agentes tomaron la voz para enunciar sus propias versiones

sobre el origen de la nación y, especialmente, de sus proyectos políticos, los medios, encabezados por la televisión impusieron no sólo sus formas de contar (sus géneros y formatos), sino que tomaron un papel central como agentes enunciadore de memoria. Entre esos medios, no es raro que Televisa tomara la batuta. Su papel preponderante en el mercado y su modelo probado con las audiencias la hacían candidata primordial en ese movimiento. Desde esa plataforma, el producto central tenía que ser, fiel a la tradición de entretenimiento del medio, una ficción que posibilitara el éxito, que evidenciara el potencial enunciativo de la industria y que estableciera el espacio para un discurso “nuevo” sobre el pasado. Como lo mencioné en su momento, ello sucedió así. *Gritos de muerte y libertad* estuvo dentro de las ficciones más vistas del año y, según su propia directora, ha sido uno de los DVD más vendidos en la historia de la televisora.

Tratando de alejarme de los prejuicios que todo estudio sobre la televisora conlleva, las preguntas para mí parecían evidentes desde un punto de vista historiográfico, y así las planteé en la introducción. Todas ellas llevaban a un punto básico: ¿de qué nos habla Televisa cuando “reescribe” la historia del movimiento independentista?, ¿qué cambios puede proponer al discurso, que no sólo sean técnicos y de formato? El estudio que presento en esta tesis es un intento de responder a esos cuestionamientos. Si bien no es un estudio definitivo ni exhaustivo (¿habrá alguno que lo sea?), sí es un intento por acercarme desde la historiografía a la comunicación, como dos disciplinas que comparten una preocupación por el sentido compartido en las sociedades, como una forma de hacer evidente que el lenguaje mediático nos habla, entre muchas otras cosas, de una propuesta de pasado, de una posibilidad de sentido que se construye en el esfuerzo de producción, de emisión y en las relaciones que el medio establece con sus audiencias.

Para llegar a ello consideré imprescindible pensar tres contextos que remarcaran lo que menciono más arriba: un horizonte de enunciación conmemorativo, una plataforma mediática para el discurso con una historia propia hacia la constitución de un agente central en la enunciación del pasado y unas formas narrativas ancladas a la vez en la tradición moderna (el melodrama) y en la experimentación de formatos (telenovela y serie). A partir de ahí no me pareció difícil plantear la existencia a la vez de continuidades y interrupciones, en todos los sentidos, que se hacían evidente en el caso de estudio. Dos me parecen evidentes: el mantenimiento de fórmulas de plantear el pasado basadas en la

personalización de los procesos, que se sostienen en la lógica del melodrama televisivo y la representación audiovisual, y el vínculo de ellas con una tradición historiográfica nacionalista, a la cual se le somete a crítica única y exclusivamente a través del recurso de contraponer su polo opuesto, la tradición conservadora de la historiografía nacional. Todo ello se vio materializado en un producto televisivo relativamente novedoso para México como es la miniserie.

Fue en este sentido que me propuse una metodología de investigación a partir de las dos perspectivas, siempre manteniéndome en la lógica abierta a respetar lo que la propia fuente permitía suponer, lo que los involucrados en la producción me planteaban en entrevistas correspondientes y considerando elementos centrales de los tres contextos. Respecto a este último punto consideré, principalmente, una postura enunciativa privilegiada en la que la televisora no forzosamente dialogaba con otras rememoraciones propuestas en el contexto conmemorativo, pero que siempre sumaba a los tres supuestos básicos en los que se podían considerar las propias celebraciones: a) un clima presentista que ligaba el contexto de desazón social, económica y política imperante en 2010, resumida en la consabida pregunta “¿tenemos algo que celebrar?”, con un tipo de representación que trataba de dar sentido al caos a través del pasado; b) un contexto abierto a que diversas voces propusieran distintos sentidos al proceso histórico conmemorado, es decir, en el que muchas memorias entraban en conflicto con una propuesta de pasado unitario y esencialista, en el cual la televisora asumía la pluralidad para restablecer su propio discurso hegemónico; c) un Estado que, quizá sin saber qué decir sobre el pasado, abrió espacios para que otros hicieran sus propuestas. Todo ello en un momento de la historiografía, especialmente la académica, en que se podía intuir la invitación a cuestionar el proceso como mito fundador.

Desde todos estos lugares, fue que me pareció sorprendente encontrarme con una propuesta de sentido que materializaba el pasado en individuos, no por que no lo intuyera (de hecho Rosenstone plantea que así hablan prácticamente todas las representaciones audiovisuales), sino por que ello representaba una especie de retroceso narrativo en relación a la historiografía que la propia televisora había reproducido en sus telenovelas históricas. Si bien las producciones anteriores también se centraban en personajes específicos, la

experimentación narrativa en el mismo formato había posibilitado cierta complejidad para abordar los procesos históricos.

Sin embargo, me pareció que no se podía ser simplista al sólo señalar el paso atrás en las formas de representar⁵⁷⁹. Resultó entonces evidente cuestionarse por qué sucedía ello. La respuesta tenía que ver con el papel que el regreso al heroísmo tenía en las sociedades actuales (usé el término modernidad tardía en el primer capítulo). Es por ello que introduje dos capítulos que analizaban el movimiento, uno sobre el papel del héroe, y su construcción narrativa, y otro sobre la agencia narrativa en la serie de *Gritos de muerte y libertad*. Con ello traté de cubrir la necesidad de responder ¿quién hablaba en la historia de la serie? y ¿para qué?. Se podría decir, a partir de ello, que la propuesta de Televisa era regresar a una visión de la historiografía liberal a través de sus héroes, por ello la construcción de los capítulos centrados en personajes específicos.

Sin embargo, Televisa, los productores ligados a ella, hicieron un retorno con condiciones, si bien los héroes siguieron siéndolo, y los villanos también, el contexto historiográfico académico y de pluralidad de voces invitaron a matizar su heroísmo a través de dos principios que se mantienen en la serie: a) “humanizar” al personaje, haciendo evidentes sus contradicciones personales y desde ellas narrar el proceso histórico, y b) reutilizando, como ya lo mencioné, la historiografía conservadora para, precisamente, cuestionar la heroicidad de los personajes. En ningún lugar de toda la serie es más evidente que en el capítulo “La sangre que divide” en que la voz de Lucas Alamán es el centro de la explicación de la toma de Guanajuato por Hidalgo. Y es así por que, precisamente, no hay héroe más evidentemente “humanizado” que el propio “Padre de la Patria”. El cuestionamiento a su persona y actos ponen de entrada el tono de la serie y la posterior construcción de una genealogía liberal que nace, justamente, del cuestionamiento al caos y desorden causado por Hidalgo.

Si bien los tres héroes y el villano analizados en esta tesis no son los únicos representados son, evidentemente, las cabezas de la genealogía liberal que tanto se esfuerza

⁵⁷⁹ Adrien Charlois, "Siglo XIX en televisión, nuevos formatos viejas representaciones. El caso de Gritos de Muerte y Libertad", en Vittoria Borsó y Ute Seydel (Eds.), *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, Mexico: Bonilla Artiga Editores, Heinrich-Heine-Universitat, UNAM, 2014, pp. 207-229.

la serie en rescatar. Quizá como una manera de ligar el presente (neoliberal) con una tradición ya bien sabida en la historiografía liberal, que durante el siglo XIX se encargaron de construir diversos autores y que la posrevolución vinculó con su propia lógica simbólica, la serie establece una serie de propuestas de sentido ancladas en el individuo heroico. Estas propuestas tienen que ver con conceptos que ya traté en cada uno de los capítulos, y que abonan a la construcción de una especie de indicadores normativos sobre el deber ser ciudadano en la actualidad. En estas conclusiones me gustaría enumerarlas y volver a lo planteado en los capítulos. Son elementos básicos, que toda audiencia puede comprender y que se materializan en distintos momentos y, especialmente, en los diversos personajes: el orden (en oposición al caos social), la autocrítica (la capacidad de arrepentimiento), la institucionalidad, el liderazgo, la fe (su importancia), el consenso (como herramienta política) y la posibilidad de su transgresión a través de la traición. Es difícil probarlo, pero una buena hipótesis para continuar la investigación radicaría en la posibilidad de establecer líneas claras entre estos elementos esenciales que guían la narrativa de *Gritos de muerte y libertad* con el discurso neoliberal preponderante. Habría que dejar la etapa de suposiciones para encontrar entonces la reiteración de ciertos valores que se reflejan en los elementos que yo encontré en la serie, tanto en los propios discursos de la televisora como en los propios del ámbito político nacional. No fue para mí el caso, ya que los límites temporales lo dificultan.

El primero de los elementos representados, el del orden, es de especial importancia en la construcción “humanizada” de Miguel Hidalgo. Sin embargo, la serie no lo deja en la mera representación del personaje, ya que la lógica que opone el orden deseable, guiado por un puñado de personajes que detentan el poder de agencia, como lo analicé en el capítulo respectivo, se opone al caos promovido por las masas a lo largo de toda la serie. La metáfora es indudablemente actual, desde mi punto de vista refleja no sólo el temor constante de las élites nacionales a la capacidad de las masas por destruir cualquier proyecto que conserve el poder en los mismos, sino la capacidad que tienen ciertos líderes, materializados aquí por el mismo Hidalgo, por desatar y desbocar las comprensibles reivindicaciones que pueden tener esos mismos grupos masivos, marginalizados, oprimidos, etcétera. Es en ese sentido la contradicción entre orden y caos se convierte en una constante y, precisamente, sirve para “humanizar” al héroe. La primera contradicción

personal en la serie es la que sufre Hidalgo al saberse portador del caos, al haberse dejado llevar por la intempestiva lucha. Se sabe desde que Allende lo cuestiona por arrancar el movimiento de manera desorganizada, se confirma cuando en “Décimas para Ortega” Hidalgo hace un recuento de todas aquellas batallas en las que no pudo controlar a sus seguidores.

De ello que el capítulo “La sangre que divide” sea central en la construcción de Hidalgo. Es la perspectiva de Lucas Alamán la que confirma que Hidalgo es un líder incapaz del control, el tan deseado control. Es el recurso de llamar a uno de los pilares de la historiografía conservadora del XIX, lo que permite el cuestionamiento, la causa de posibilidad de la contradicción Hidalguista. Alamán refleja el temor de las élites, hispanas y criollas, del “otros” postulado por la producción televisiva. Pero también hace un llamado, el de ser cautelosos con la elección de guías, el potencial de ciertas personalidades para volverse promesas que logran lo opuesto a lo deseable, al orden que requiere el ejercicio del poder. La perspectiva alamanista conlleva un llamado muy actual de ciertos líderes de opinión para no caer en las falsas promesas de progreso. Pero Hidalgo no puede compararse con esas promesas, por ello el arrepentimiento en “Décimas para Ortega” es tan oportuno, es la capacidad del ser humano para reconocer sus propios errores la que vuelve a un líder un ser heroico. Por ello Ortega le testifica su fe, su amor, el honor de reconocerlo como guía para un proyecto de nación.

El Hidalgo de *Gritos de muerte y libertad* es la efectiva metáfora, anclada en una visión de pasado, de los peligros que, en una lucha no bien planeada, pueden significar para el mantenimiento de cierto orden, de cierta lógica de poder que en México parece estar bajo la constante amenaza de ese “otros nosotros”. De ahí que la representación de Hidalgo se contraponga con la de otros héroes, especialmente con Morelos. Del héroe del sur, se rescatan dos ideas que pretenden ahuyentar el peligro del caos: el liderazgo y la institucionalidad. Es un personaje que navega entre su fe y sus aspiraciones por conformar una nación anclada en los valores liberales. Morelos pareciera el verdadero padre de la Nación mexicana, aquel que conoce su pueblo, conoce su territorio y, en consecuencia, es capaz de dominarlos, de delinear las claras necesidades del control. El militar y estratega dota de fuerza simbólica al movimiento independentista pero, más importante, subraya la

importancia de un linaje político que, audiovisualmente, permite ligar a otros personajes, especialmente a Guerrero, Leona Vicario o Guadalupe Victoria.

Si bien la mayor herencia de Morelos parecieran ser sus famosos Sentimientos de la Nación, la serie no se centra en la elaboración del documento. Sin embargo, su estela se hace presente como la evidencia fehaciente del nacimiento de una genealogía política, y de la importancia que tienen ciertas instituciones en el control del desarrollo de la historia. Morelos es acción, como lo confirmó la misma directora en una entrevista personal, pero también es el poder de la creación de una estructura que soporta el resultado de sus acciones. En ello dos imágenes analizadas son esenciales: la transformación de Morelos sacerdote en militar y esa especie de ojo divino que testifica su lucha por una bandera.

Si bien este héroe también es autocrítico, la revisión de su lucha no está ligada al caos, sino a la importancia que tiene para él la posibilidad de haber transgredido sus propias creencias. Con Morelos vuelve la idea de la fe, no ya una centrada en una personalidad (como el caso de Ortega con Hidalgo), sino a una institución, la Iglesia Católica. No es raro entonces que se le dedique un capítulo entero a su juicio eclesiástico y militar, ya que la propuesta de “humanizar” al héroe tiene que ver, precisamente, con las contradicciones internas de quien está sujeto a dos instituciones que parecieran contradictorias, en una Nueva España en las que no forzosamente se diferenciaban las fronteras entre ambas. Morelos es un poderoso mensaje moral que tiene que ver con las capacidades del individuo por ejercer el liderazgo, y los peligros de hacerlo al margen de las estructuras institucionales. Volvemos entonces, a través de otros elementos a resaltar unos códigos normativos de la vida política de los héroes, que bien dialogan con la actualidad caótica: está bien que se ejerza el liderazgo político, siempre que se haga en consonancia con las estructuras imperantes en la vida pública actual, de lo contrario aflorarán las contradicciones personales que pueden llevar a actos tan detestables como la traición (en el caso de Morelos, la traición a sus propios seguidores). Para ello, la serie vuelve a la lógica de contraponer dos tradiciones historiográficas que permiten representar las oposiciones a las que se ve sujeto el individuo histórico.

Como lo planteé en el tercer capítulo, la idea de individualizar los procesos históricos, a través de esa narrativa que pretende “bajar al héroe del pedestal”, va muy bien con el tipo de relatos melodramáticos en los que la televisión mexicana ha narrado desde el

principio. El drama interno, en el que la eterna lucha entre los polos morales se evidencia, permite sentimentalizar el mensaje moral y la explicación histórica. Morelos e Hidalgo son buenos ejemplos de este movimiento. Como ya lo advertía al principio, a manera de lógica que guió mi tesis, la ficción televisiva histórica se convierte en una poderosa forma de contar el pasado desde el anclaje de la industria, y las relaciones que ella establece con otros intereses de poder. La contradicción dramática de los personajes, permite a las audiencias conectar el pasado, entendido desde el individuo, con los dilemas éticos y morales del presente, evidencia elementos que cobran especial relevancia en relación a las formas simbólicas de establecer relaciones sociales. Desde esta perspectiva, me parece evidente dejar planteado que es en ellas, en su representación como centro de un discurso sobre el pasado, en donde es más fácil elaborar una propuesta de memoria, una idea de sentido histórico, que parte de lo individual para establecer conceptos centrales respecto al ideal del actuar heroico y, por lo tanto, modelos de comportamiento social.

Para todo ello, *Gritos de muerte y libertad* concluye con la metáfora más poderosa, la del consenso. Es en esa mágica palabra en la que se puede resumir la representación de Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. Es el consenso el que armoniza las evidentes contradicciones, es desde ahí que dialogan dos tradiciones historiográficas para construir héroes que ya no son estáticos, que sufren, que son “humanos”, pero que mantienen los rasgos de heroísmo que los han mantenido como figuras a lo largo de doscientos años. Si algo pudiera asumirse al centro de la representación es que nosotros, ellos, los otros nosotros, etcétera, somos parte de un mismo proyecto político, y como tales debemos de aprender que el consenso es el camino ideal para lograr el bien común, así lo fue para llegar a la independencia de México y a la conformación de una Nación.

Esta idea de consenso tiene el poder de normalizar, a través de una perspectiva sobre el pasado común, el desdibujamiento de lo alterno, de lo diferente. Es por ello que es uno de esos conceptos comúnmente utilizados para descalificar el disenso. El caso de Guerrero es ejemplar, su terquedad y tenacidad no tienen cabida en el proyecto de nación, deben ser negociados, se debe transigir. Para ello, Guerrero tiene que recurrir a la imagen institucional, al espíritu de Morelos, para comprender que el contexto puesto en escena por su propio padre es real, el pueblo “ya no aguanta”, “ya está cansado”. Por ello la negociación es esencial y, probablemente, por lo mismo la consecuencia del consenso es

silenciada en la serie, el Imperio, la materialización de la traición. No es sino hasta la vuelta de Iturbide de Europa que podemos ser conscientes de la existencia de la traición, si bien ya era apuntada tempranamente por las actitudes del Emperador, pero también ahí hay que negociar, no se le puede escatimar el papel de héroe. Si bien Iturbide funciona como antagonista de la genealogía liberal, su existencia narrativa está más bien centrada en la idea de que su presencia posibilita el consenso, no tanto en un juicio negativo de la historia.

Con estos elementos, que conjugan rasgos del contexto que apunté a lo largo de la tesis, *Gritos de muerte y libertad* se puede asumir no sólo como un producto conmemorativo, sino como una verdadera propuesta de sentido que, en mucho reitera tradiciones historiográficas, pero que utiliza la técnica y la narrativa del lenguaje audiovisual para dar una idea de formas ideales del ser ciudadano. Desde hace mucho se ha dicho que la ficción televisiva es la más efectiva vía de negociar propuestas de sentido con las audiencias. El efectismo del lenguaje desarrollado en sesenta años de historia de la televisión, el lugar de poder político, económico y cultural que ocupa el medio, lo hacen un agente central en la enunciación de un discurso de memoria. En este caso, uno que parece acudir al pasado para reactivar metáforas que normalizan el estado de las cosas actual. En un contexto celebratorio, en donde la diversidad de voces y la poca presencia del Estado a través de un discurso coherente, Televisa acudió a sus formas privilegiadas de narrar para mostrar su peso como agente de memoria.

Si bien en esta tesis no puedo llegar a conclusiones cerradas con límites claramente definidos, me parece que el cometido principal, de responder sobre las maneras de hablar del pasado nacional en televisión, se cumple ampliamente. Revisar un solo producto historiográfico, surgido en un momento preciso, que hace uso de nuevos formatos televisivos para volver a las mismas tradiciones de representación del pasado, me permitió hacer consciencia del poder que el medio tiene para establecer sentidos del pasado coherentes y poderosos. Ahora, más que nunca, me parece que la tesis confirma la necesidad de considerar el potencial historiográfico de la televisión, como un problema de estudio que tiene que ser constantemente repensado a partir del análisis de los propios casos. Si bien es posible observar rasgos comunes en la producción de historia en el medio, cada uno de los horizontes de enunciación se vuelven imprescindibles para comprender que las tradiciones narrativas de este tipo de representación audiovisual se actualizan. Por ello

es necesario, como intenté hacer aquí, un trabajo que viaje a través de cinco elementos esenciales: el contexto del medio, el contexto de la enunciación, las tradiciones narrativas desde donde nos cuenta la realidad, las tradiciones historiográficas que asume y la propia representación en el caso particular.

En el caso de la miniserie analizada, el medio transforma los cánones narrativos que privilegiaban dos tramas (ficcional e histórica) para partir del individuo, y de sus propias contradicciones, como motor de una propuesta de pasado. De esa manera, Televisa se inserta en la lógica de las grandes producciones históricas para regresar a propuestas de sentido que normalizan el estado del caos actual, más que, como proponía Jörn Rüsen respecto a las narrativas históricas, armonizar el sinsentido del pasado. Lo que podría ser interesante, sería comprobar empíricamente si esas formas de contar establecen relaciones efectivas con la audiencia. Lamentablemente el espacio en esta tesis no da para ello.

Bibliografía

José Antonio Aguilar Rivera, “¿1821 o 1810?”, *Revista Nexos*, 1 de septiembre de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.nexos.com.mx/?p=13900>

Manuel J. Aguirre, *Morelos el Inconmensurable. Homenaje al inmenso patriota en el 2º centenario de su nacimiento y sesquicentenario de su sacrificio*, México, S/E, 1965.

Joaquín Ma. Aguirre Romero, “Los héroes de papel y el papel de los héroes”, *Revista de Estudios de Juventud*, No. 96, Marzo 2012, 87-103.

Lucas Alamán, *Historia de México*, Tomo 1, México, Jus, 1990.

Miguel Alemán, “El Estado y la televisión”, en *Nueva Política*, Núm. 3, 1976, pp. 193-200.

Eugenia Allier Montañó y José Carlos Hesles Bernal, “Las vísperas de las fiestas del Bi/centenario en México” en María Luisa Rodríguez-Sala *et al.*, *Independencia y Revolución. Contribuciones en torno a su conmemoración*. México, UNAM-IIS, 2010, 367-400.

Scott T. Allison y George R. Goethals, *Heroes. What They Do & Why We Need Them*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 8.

Gaby Allrath, Marion Gymnich y Carola Surkamp, “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”, en Gaby Allrath y Marion Gymnich, *Narrative Strategies in Television Series*, Hampshire y New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Judith Amador Tello “A 250 años del natalicio de Morelos, sus preceptos siguen sin cumplirse”, *Proceso*, 05 de octubre de 2015. Consultado el 06 de noviembre de 2015 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=417337>

Francesca Anania, “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania (Coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Zamora, España, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2010, pp. 17-37.

Elizabeth Anker, “Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11”, *Journal of Communication*, vol. 55, no. 1, 2005, pp. 22-37.

Elizabeth Anker, “Left melodrama”, *Contemporary Political Theory*, Vol. 11, 2012, pp. 130–152.

Elizabeth Anker, *Orgies of Feelings. Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014

F.R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2000.

Timothy E. Anna, "The Rule of Agustín de Iturbide: A Reappraisal", *Journal of Latin American Studies*, Vol. 17, No. 1, Mayo de 1985, pp. 79-110.

Timothy E. Anna, *El imperio de Iturbide*, México, CONACULTA/Alianza Editorial, 1991.

Christon I. Archer, "Royalist Scourge or Liberator of the Patria? Agustín de Iturbide and Mexico's War of Independence, 1810-1821", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 24, No. 2, Verano 2008, pp. 325-361.

Lorena Armijo G., "La Centralidad del Discurso del 'Héroe' en la Construcción del Mito Nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género", *Revista de Sociología*, 21, 2007, 237-256.

Alfredo Ávila, Virginia Guedea, Ana Carolina Ibarra, *Diccionario de la independencia de México*, México, UNAM, 2010.

Alberto Baena Zapatero, "Las mujeres ante la independencia de México", en Izaskun Álvarez Cuartero y Julio Sánchez Gómez (Eds.), *Visiones y revisiones de la independencia americana. Realismo/Pensamiento conservador: ¿una identificación equivocada?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 115-135.

María Dolores Ballesteros Páez, "Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente afromexicano", *Cuicuilco*, 51, mayo-agosto, 2011, pp. 23-41.

Andrés Barquín y Ruíz, *Agustín de Iturbide. Campeón del Hispanoamericanismo*, México, Jus, 1965.

Erin Bell y Ann Gray, *Televising history. Mediating the past in Postwar Europe*, Reino Unido, Palgrave MacMillan, 2010.

Nettie Lee Benson, "Iturbide y los planes de independencia", *Historia Mexicana*, Vol. 2, No. 3, Enero-Marzo, 1953, pp. 439-446.

Guillermo Brenes Tencio, "Héroes y liturgias del poder: La ceremonia de la apoteosis. México, 6 de octubre de 1910", *Revista de Ciencias Sociales*, vol. IV, núm. 106, 2004, pp. 107-121.

Guillermo Brenes Tencio, "Miguel Hidalgo a la luz del arte: iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XX)", *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXXIV, No. 2, 2010, pp. 53-71.

Peter Brooks, "The Melodramatic Imagination", en Marcia Landy (Ed.), *Imitations of Life. A reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 50-67.

Milly Buonanno, *The Age of Television: Experiences and Theories*, Bristol/Chicago, Intellect, 2008.

Jorge Caballero, “Gritos de muerte y libertad muestra a los héroes como realmente eran”, *La Jornada*, 18 de agosto de 2010. Consultado el 28 de junio de 2011 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/18/espectaculos/a08n1esp>

Patricia Cardona Zuluaga, “Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”, *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 42, No. 144, Octubre, Noviembre, Diciembre 2006, pp. 51-68.

Thomas Carlyle, *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, México, Porrúa, 2012.

Germán Carrera Damas, “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 31-48.

Concepción C. Cascajosa Virino, “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, no. 25, 2005, Consultado el 9 de marzo de 2015 en <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>

Jesús Casquete, “Religiones políticas y héroes patrios”, *Papers*, 84, 2007, pp. 129-138.

Enric Castelló, Alexander Dohest y Hugh O'Donnell, *The nation on the screen. Discourses of the national on global television*. Reino Unido, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

José Alberto Castro, “Zerón-Medina: Ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: Su compromiso debe ser con la verdad”, *Proceso*, núm. 1062, 8 de marzo de 1997. Consultado el 22 de diciembre de 2016 en <http://www.proceso.com.mx/175047/zeron-medina-ha-permitido-el-acceso-a-la-historia-en-forma-amena-luis-gonzalez-su-compromiso-debe-ser-con-la-verdad>

Carmen Lucía Cataño Balseiro, “Jörn Rüsen y la conciencia histórica”, *Historia y Sociedad*, No. 21, Julio-Diciembre 2011, pp. 221-243.

John G. Cawelti, “The Evolution of Social Melodrama”, en Marcia Landy (Ed.), *The historical film. History and memory in media*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, Kindle Edition.

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

Adrien Charlois, "Siglo XIX en televisión, nuevos formatos viejas representaciones. El caso de Gritos de Muerte y Libertad", en Vittoria Borsó y Ute Seydel (Eds.), *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, Mexico: Bonilla Artiga Editores, Heinrich-Heine-Universitat, UNAM, 2014, pp. 207-229.

Ezequiel A. Chávez, *Agustín de Iturbide. Libertador de México*, México, Jus, 1957.

Ezequiel A. Chávez, *Morelos*, México, Jus, 1957.

Herminio Chávez Guerrero, *Vicente Guerrero. El Consumador*, México, Cultura y Ciencia Política A.C., 1971.

Comisión Organizadora de las Conmemoraciones de 2010, *Reporte de las principales actividades conmemorativas con motivo del Bicentenario del inicio de la Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana*, México, SEP, 2010.

Sarah Corona Berkin, "La televisión: informe de Salvador Novo y Guillermo González Camarena. Entre melón y sandía", *Comunicación y Sociedad*, no. 16-17, septiembre 1992-abril 1993, pp. 195-239.

Ricardo Cortés Tamayo, Erasto Cortés Juárez y Antonio Nakayama, *Héroes de la Patria. La Independencia, La Reforma, La Revolución*, México, UNAM, 1960.

Delia Covi Druetta, "A partir de los ajustes neoliberales. La televisión mexicana", *Comunicación*, vol. 110, 2000, pp. 26-31.

Alfonso Cuadrado Alvarado, "El estilo de Mad Men: la desarticulación del drama televisivo", *Revista Comunicación*, No. 9, Vol. 1, 2011, pp.34-48.

Jaime Cuadriello, "Interregno II: el exilio de Agustín I", en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 144-189.

Mayra Cué Sierra, "Hoy como ayer: la telenovela mexicana", *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica], 2005. Consultada el 26 de enero de 2007 en http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48&lang=es

Mariano Cuevas, *El Libertador. Documentos Selectos de D. Agustín de Iturbide*, México, Ed. Patria, 1947.

Humberto Darwin Franco Miguez, *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CUCSH, 2012.

Antoni Defez i Martín, “Memoria, identidad y nación”, en Ángel Manuel Faerna y Mercedes Torrevejano (eds.), *Individuo, identidad e historia*, Valencia, Pre-Textos (SGE), 2003, pp. 287-300.

Dr. Mario de la Cueva, *Morelos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1968.

Ernesto de la Torre Villar, *Temas de la Insurgencia*, México, UNAM, 2000.

Santiago de Pablo, “Introducción. Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma”, *Historia contemporánea*, 22, 2001, pp. 13-14.

Susan Dever, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*, Albany, State University of New York Press, 2003.

André Dorcé Ramos, *The Politics of Melodrama: The Historical Development of the Mexican Telenovela, and the Representation of Politics in the Telenovela Nada Personal, in the Context of Transition to Democracy in Mexico*, Tesis para obtener el grado de Doctor of Philosophy, Inglaterra, Goldsmith College, University of London, Department of Media and Communications, 2005.

André Dorcé Ramos, “El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela”, en Vittoria Borsò y Ute Seydel (Eds.), *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y xxi*, México, Bonilla Artigas Editores/ Heinrich-Heine-Universität/ Universidad Nacional Autónoma de México-Ffyll, 2014, pp. 287-320.

Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El equilibrista, 1995.

Gary R. Edgerton, “Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether” en Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins, *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2001, pp. 1-18.

Astrid Erll, “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (Eds.), en Astrid Erll y Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, No. 8: *Media and cultural memory*, Berlín/NY, Walter de Gruyter, 2008, pp. 389-398.

Astrid Erll, “Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the ‘Indian Mutiny’”, en Astrid Erll y Ann Rigney (Eds.), *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*, Berlín/New York, Gruyter, 2009, pp. 109-138.

Lucrecia Escudero Chauvel, “El secreto como motor narrativo”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 73-85.

Javier Esteinou Madrid, *La televisión mexicana ante el modelo de desarrollo neoliberal*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991.

Javier Esteinou Madrid, “La telecracia y el cambio político en México”, *Razón y Palabra*, No. 42, año 9, diciembre 2004-enero 2005, consultado el 22 de noviembre de 2014 en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n42/jesteinou.html>

Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva, “El espíritu de la ‘Ley Televisa’ no ha muerto”, en Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva (coords.), *La “Ley Televisa” y la lucha por el poder en México*, México, UAM/Fundación Friederich Ebert, Red de Radiodifusoras y Televisoras Educativas y Culturales de México/Senado de la República /CONEICC/CENCOS/AMIC/AMEDI/Fundación Manuel Buendía, 2009, pp. 11-26.

Karla Fajardo, “Con estatua buscan reivindicar a Iturbide”, *La Razón*, 19 de noviembre de 2010, S/P. Consultado el 16 de septiembre de 2016 en: <http://www.razon.com.mx/spip.php?article55152>

Carlos Ferreyra, “Bicentenario, negocio privado”, *La Crónica de Hoy*, 19 de mayo de 2013. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/754244.html>

Marc Ferro, “Société du XXe siècle et histoire cinématographique”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 23e année, N. 3, 1968. pp. 581-585.

Marc Ferro, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Darwin Franco, “¡Gritos de rating y libertad!”, *Revista Zócalo*, 129, 04 de marzo de 2011, pp. 56-57. Consultado el 28 de junio de 2011 en http://www.revistazocalo.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1273&Itemid=1

Ivana Frasquet, “La ‘otra’ Independencia de México: el primer imperio mexicano. Claves para la reflexión histórica”, *Revista Complutense de Historia de América*, Vol. 33, 2007, pp. 35-54.

Jesús Galindo, “Lo cotidiano y lo social: la telenovela como texto y pretexto”, en Jorge A. González (comp.), *La cofradía de las emociones (in) terminables. Miradas sobre telenovelas en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 125-154.

Silvia Isabel Gámez, “Muestra Villalpando exitoso Bicentenario”, *Reforma*, 18 de enero de 2011. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=40677

Javier Garciadiego, “La política de la historia: las conmemoraciones de 2010”, en Érika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, 333-370.

Arturo García Hernández, “los panistas no entienden ni les gusta la Revolución Mexicana”, *La Jornada*, 27 de septiembre de 2010. Consultado el 17 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/27/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>

Ana Belén García López, “La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación”, *Historia y Comunicación Social*, Vol. 16, 2011, pp. 33-49.

Moisés González Navarro, “Guerrero y la tradición agrarista del sur”, en S/A, *Memoria de la mesa redonda sobre Vicente Guerrero*, México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1982, pp. 39-45.

Luis Fernando Granados, “Independencia sin insurgentes. El bicentenario y la historiografía de nuestros días”, *Desacatos*, núm. 34, septiembre-diciembre 2010, pp. 11-26.

Ann Gray y Erin Bell, “Introduction. History on television in Europe: the past two decades”, en Erin Bell y Ann Gray, *Televising history. Mediating the past in Postwar Europe*, Reino Unido, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 1-10.

Ann Gray y Erin Bell, *History on television*, New York, Routledge, 2013, Kindle Edition.

Leonid E. Grinin, “The Role of an Individual in History: A Reconsideration”, *Social Evolution & History*, Vol. 9, No. 2, September 2010, 95-136.

Leopoldo Gómez, “Detrás de cámaras”, en Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Gritos de Muerte y Libertad*, DVD, México, Televisa/El Mall, 2010.

Jorge A. González, “El regreso de la cofradía de las emociones (in) terminables: telenovela y memoria en familia”, en Jorge A. González (comp.), *La cofradía de las emociones (in) terminables. Miradas sobre telenovelas en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 163-181.

Alan Gordon, *The Hero and the Historians. Historiography and the Uses of Jacques Cartier*, Vancouver, Canadá, UBC Press, 2010.

Virginia Guedea, *José María Morelos y Pavón. Cronología*, México, UNAM/IIH, 1981.

Hans Ulrich Gumbrecht, “El papel de la narración en los géneros narrativos”, *Historia y Grafía*, año 16, núm. 32, 2009, pp. 61-89.

Martín Luis Guzmán (director de la colección), *Morelos y la Iglesia Católica*. Documentos, México, Empresas Editoriales, S.A., Colección El liberalismo mexicano en pensamiento y acción, 1948.

Brian Hamnett, *Raíces de la insurgencia en México. Historia regional, 1750-1824*, México, FCE, 1990.

Margarita Hanhausen, “El éxtasis del libertador, de Gonzalo Carrasco, S.J.”, en MUNAL, *Los pinceles de la historia. La Arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C./ INBA, 2003, pp. 71-72.

Hermann Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp. 21-59.

Jesús Hernández Jaimes, “Los grupos populares y la insurgencia. Una aproximación a la historiografía social”, en Alfredo Ávila y Virginia Guedea (Coords.), *La independencia de México: temas e interpretaciones recientes*, México, UNAM/IIH, 2010, pp. 65-84.

Francisco Hernández Lomelí, *Innovaciones en la industria mexicana de la televisión*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

Francisco Hernández Lomelí y Guillermo Orozco Gómez, *Televisiones en México. Un recuento histórico*, México, Universidad de Guadalajara, 2007.

Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, “La praxis política insurgente en 1820. La propuesta de Vicente Guerrero para consumir la independencia”, en Jaime Olveda (Coord.), *Independencia y Revolución. Reflexiones en torno del bicentenario y centenario*, Vol. IV, El Colegio de Jalisco, 2012, pp. 101-116.

Carlos Herrejón, *Morelos. Antología documental*, México, SEP, 1985.

Carlos Herrejón, “La imagen heroica de Morelos”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Publicaciones de la Universitat de València, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 243-252.

Carlos Herrejón Peredo, *Morelos. Vida preinsurgente y lecturas*, México, Colmich, 1984.

Carlos Herrejón Peredo, *Los procesos de Morelos*, México, Colmich, 1985.

Carlos Herrejón Peredo, *Morelos. Documentos inéditos de vida revolucionaria*, México, Colmich, 1987.

Carlos Herrejón Peredo, *Morelos*, México, Clío, Col. La Antorcha Encendida, 1996.

Marnie Hughes-Warrington, *History goes to movies. Studying history on film*, New York, Routledge, 2007.

Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The history on film reader*, New York, Routledge, 2009.

Michael Jensen, *Martyrdom and Identity. The Self on Trial*, New York, T&T Clark, 2010.

José Antonio Jiménez Díaz, *Agustín de Iturbide. Libertador de México*, México, Gobierno de Jalisco, Col. Trilogía de los satanizados, Vol. 1, 2011.

Alonso Junco, *Un siglo de Méjico. De Hidalgo a Carranza*, México, Ed. Jus, Col. México Heroico, 1963 [1934].

Chester C. Kaiser, "Review: Hidalgo, Morelos, Iturbide", *Historia Mexicana*, Vol. 7, No. 4, abril-Junio, 1958, pp. 553-556.

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

Enrique Krauze, "Bicentenario: la cuenta regresiva", *Reforma*, 25 de julio de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=374:bicentenario-cuenta-regresiva&catid=95&Itemid=423

Enrique Krauze, *Siglo de caudillos. De Miguel Hidalgo a Porfirio Díaz*, México, Tusquets, 2015 [1994].

José María Lafragua, *Vicente Guerrero. Consumador de la Independencia*, México, Cultura y Ciencia Política A.C., 1971 [1845].

Alison Landsberg, *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York, Columbia University Press, 2004.

Marcia Landy (ed.), *The historical film. History and memory in media*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, Kindle Edition.

Marcia Landy, "Introduction", en Marcia Landy (Ed.), *The historical film. History and memory in media*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, Kindle Edition.

Israel Tonatihu Lay Arellano, *Legislación de medios y poderes fácticos. 2000-2012*, México, Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual, 2012.

Ernesto Lemoine, "Vicente Guerrero: última opción de la insurgencia", en S/A, *Memoria de la mesa redonda sobre Vicente Guerrero*, México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1982, pp. 9-13.

Ernesto Lemoine, *Morelos. Su vida revolucionaria a través de sus escritos y de otros testimonios de la época*, México, UNAM, 1991 (1965).

Vicente Leñero, *Martirio de Morelos*, México, Seix Barral, 1981.

Soledad Loaeza, “La historia, la historia patria y la formación de un nuevo consenso nacional” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (Coords.), *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, 381-408.

Soledad Loaeza, “Propuesta para las conmemoraciones”, *La Jornada*, 10 de junio de 2010. Consultado el 16 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/opinion/023a2pol>

Ana Lopez, “The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form”, en Marcia Landy (Ed.), *The historical film. History and memory in media*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, Kindle Edition.

James Lull, “Prólogo. Telenovela: la seguimos amando”, en Jorge A. González (comp.), *La cofradía de las emociones (in) terminables. Miradas sobre telenovelas en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 9-22.

José Mancisidor, *Hidalgo, Morelos, Guerrero*, México, Ed. Grijalbo/Biografías Gandesas, 1956.

Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz, *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.

Jesús Martín-Barbero y Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Jesús Martín-Barbero, “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada”, en Hermann Herlinghaus (ed), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp. 171-198.

Nora Mazziotti, *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Nora Mazziotti (2005), “La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias”, *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica], 2005. Consultada el 26 de enero de 2007 en <http://www.miradas.eictv.co.cu>

Nora Mazziotti, *Telenovela, industria y prácticas sociales*, Bogotá, Editorial Norma, Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación, 2006.

Kathleen Anne McHugh, *American Domesticity. From How-to Manual to Hollywood Melodrama*, New York y Oxford, Oxford University Press, 1999.

Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia”, en *Historia y Grafía*, No. 5, 1995, pp. 195-223.

Fernando Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984)/Cronología”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Televisa. El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985, pp. 19-39.

Jean Meyer, “Participación popular en el levantamiento de 1810 en la Nueva España”, en Pilar Cagiao Vila y José María Portillo Valdés, *Entre imperio y naciones. Iberoamérica y el Caribe en torno a 1810*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 295-316.

Eduardo Miranda Arrieta, “Revisión historiográfica de los insurgentes-republicanos Nicolás Bravo, Juan Álvarez y Vicente Guerrero”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, No. 51, Enero-junio de 2010, pp. 37-60.

María del Sol Morales Zea, *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historiografía, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Azcapotzalco, 11 de marzo de 2016.

Laura Moya y Margarita Olvera, “Conmemoraciones, historicidad y sociedad. Un panorama sociológico para la investigación”, en Gustavo Leyva, Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, Nestor García Canclini y Carlos Iliades (Coord.), *Independencia y Revolución. Pasado, presente y futuro*, México, UAM/FCE, 2010, pp. 437-460.

Alberto Nahum García, “6.3. Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo”, en J. M. del Toro Martín, I. Bel y A. Sánchez Tabernero (Eds.), *La Televisión en España. Informe 2012*, Barcelona, UTECA, 2012, pp. 267-288.

Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg, “On Media Memory: Editors’ Introduction”, en Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (Coords.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, Inglaterra, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-24.

Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, en *Lieux de mémoire, I. La République*. Paris, Gallimard, 1989, pp. XVII- XLII.

Cristiane Nova, “O cinema e o conhecimento da História”, *Olho da História*, No. 3, Sin Fecha, (s/p), consultado el 10 de noviembre de 2013 en: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>

Víctor Orozco, *¿Hidalgo o Iturbide? Un viejo dilema y su significado en la construcción del nacionalismo mexicano (1821-1867)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Instituto Chihuahuense de Cultura/Doble Hélice Ediciones, 2005.

Guillermo Orozco Gómez, “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, *Comunicación y sociedad*, no. 6, julio-diciembre 2006, pp. 11-35.

Guillermo Orozco Gómez, “México-Telenovelas vemos, roteiros já quase não fazemos, séries não sabemos”, en María Immacolata Vasallo de Lopes y Lorenzo Vilches (orgs.), *Anuário OBITEL 2008. Mercados globais, histórias nacionais*, São Paulo, Globo, 2008, pp. 234-263.

Guillermo Orozco, Francisco Hernández y Alejandro Huizar, “México: El creciente mercadeo de la ficción y sus estrellas”, en Guillermo Orozco Gómez y María Immacolata Vasallo de Lopes (Coords.), *Anuario 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica. Narrativas, formatos y publicidad*, Guadalajara, Ediciones de la Noche, 2009, pp. 255-290.

Guillermo Orozco Gómez, Francisco Hernández, Alejandro Huizar y Darwin Franco, “México: ‘Mexicanos al grito de guerra...’ También en la ficción”, en Guillermo Orozco Gómez y María Immacolata Vasallo de Lopes, *OBITEL 2011. Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*, São Paulo, Globo Universidade, 2011, pp. 400-438.

Guillermo Orozco, Francisco Hernández, Darwin Franco y Adrien Charlois, “México: ‘Ficción a la carta’: la programación al ritmo de la política”, en Guillermo Orozco Gómez y María Immacolata Vasallo de Lopes (Coords.), *OBITEL 2012. Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos*, Porto Alegre, Sulina, 2012, pp. 403-446.

Manuel Orozco y Berra, *José María Morelos. Siervo de la Nación*, México, REI, 1992.

Carlos Pereyra, “El sujeto histórico”, *Dialéctica*, año 1, no. 1, 1976, pp. 71-91.

Pedro Pérez Herrero, “Las independencias americanas. Reflexiones historiográficas con motivo del Bicentenario”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 32, 2010, pp. 51-72.

Enric Pla Valls, “Historia en el cine, cine en la historia”, *CineHistoria.Com*, sin fecha, sin página, consultado el 9 de noviembre de 2013 en: http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf

Presidencia de la República, “DECRETO por el que se declara al año 2010 como Año del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana y se crea la Comisión Organizadora de dicha Conmemoración”, *Diario Oficial de la Federación*, 16 de junio de 2006. Consultado el 23 de junio de 2014 en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4911734&fecha=16/06/2006

Leonardo Quaresima, “Introduction to the 2004 edition: rereading Kracauer”, en Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, EEUU, Princeton University Press, 2004, pp. xv-xlix.

Nora Rabotnikof, “El Bicentenario en México: la historia desde la política”, *Revista de Sociología*, no. 24, 2010, pp. 221-242.

Fausto Ramírez, “‘Hidalgo en su estudio’: la ardua construcción de la imagen del ‘Pater Patriae’ mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 189-209.

Fausto Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 231-285.

Fausto Ramírez, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley”, en INBA/UNAM, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, INBA/UNAM, 2010, pp. 287-325.

Gral. Luis Ramírez Fantanes, *Colección de los documentos más importantes relativos al C. General de División Vicente Guerrero, Benemérito de la Patria, que existen en el Archivo Histórico Militar de la Secretaría de la Defensa Nacional*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, Comisión de Historia Militar, 1955.

Redacción, “Analiza la iglesia levantar excomunión a Hidalgo y Morelos”, *Proceso*, 13 de octubre de 2007. Consultado el 06 de noviembre de 2015, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=211795>

Redacción, “Evalúa la SEP hacer correcciones sobre Hidalgo y Morelos”, *Proceso*, 31 de agosto de 2009. Consultado el 06 de noviembre de 2015, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=118237>

Redacción, “‘Hidalgo’, de Serrano, incomodará a la Iglesia”, *Proceso*, 7 de febrero de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=109665>

Redacción, “Piden valorar objetivamente ‘excesos y méritos’ del cura Hidalgo”, *Proceso*, 16 de febrero de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=110024>

Redacción, “El cura y sus amigos, de Paco Ignacio Taibo II”, *Proceso*, 23 de abril de 2007. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=207340>

Redacción, “Luces, sombras, oscuridad...”, *Proceso*, 04 de mayo de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=189484&rl=wh

Redacción, “‘El mejor tributo a Hidalgo, la unidad de los mexicanos’: Fox”, *Proceso*, 8 de mayo de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: <http://www.proceso.com.mx/?p=252447>

Redacción, “El Pípila es un mito fundacional: Camba”, *El Universal*, 9 de septiembre de 2010, Consultado el 5 de agosto de 2015 en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/707581.html>

Redacción, “Un Hidalgo apostador, mujeriego, juerguista...”, *Proceso*, 12 de septiembre de 2010. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80776&rl=wh

Redacción, “Hidalgo estorba”, *Proceso*, 28 de diciembre de 2003. Consultado el 24 de febrero de 2014 en: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=190777&rl=wh

Luis Reyes de la Maza, *Crónicas de la telenovela. México sentimental*, México, Clío, 1999.

Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.

Ann Rigney, “The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin/New York, Gruyter, 2008, pp. 345-356.

Omar Rincón, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, Col. Estudios de Televisión, No. 23, 2006.

Rodolfo Ríos Vázquez, *Morelos. Ensayo biográfico*, México, Jus, 1987.

Graham Roberts y Philip M. Taylor (coord.) *The Historian, television and television history*. Reino Unido, University of Luton Press, 2001.

María de los Ángeles Rodríguez Cadena, (2004) “Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television”, en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34, 1, 2004, pp. 49-55.

Robert A. Rosenstone, “History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film”, *American Historical Review*, vol. 93, no. 4, 1988, pp. 1173 – 1185.

Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Ideas of History*, Boston, MA, Harvard University Press, 1995.

Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.

Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Harlow, Pearson Longman, 2006.

Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, México, UAM-Azcapotzalco, 2013, en prensa.

Jörn Rüsen, “How to make sense of the past – Salient Issues of Metahistory”, *The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, Vol. 3, July 2007, pp. 175-176.

S/A, *Vicente Guerrero*, México, INEHRM/Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.

Enrique E. Sánchez Ruíz, *Orígenes de la radiodifusión en México. Desarrollo capitalista y el Estado*, México, ITESO/Huella. Cuadernos de divulgación académica, no. 9, 1984.

Carmen Salinas Sandoval, “Agustín de Iturbide”, en Mílada Bazant (Coord.), *Ni héroes ni villanos. Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*, México, El Colegio Mexiquense/Miguel Ángel Porrúa, 2005, pp. 79-130.

Celerino Salmerón, *En defensa de Iturbide. Tres Artículos Periodísticos y un Discurso en el Metropolitano*, México, Ed. Tradición, 1974.

Celerino Salmerón, *El General Guerrero ¿Autor del Plan de Iguala? ¿Creador de nuestra Bandera Trigarante? ¿"Consumador" de nuestra Independencia? ¿Héroe Inmaculado? ¡Pamplinas!*, México, Tradición, 1983.

John Sinclair y Joseph Straubhaar, *Latin American Television Industries*, Reino Unido, BFI/Palgrave Macmillan, 2013.

Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2001.

Vivian Sobchack, *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York, Routledge, 1996.

Pierre Sorlin, “Historians at the Crossroads: Cinema, Television...and after?”, en Graham Roberts y Philip M. Taylor, *The Historian, Television and Television History*, Luton, Inglaterra, University of Luton Press, 2001, pp. 25-31.

Pierre Sorlin, *The film in history: Restaging the past*, Oxford, Blackwell, 1980. Recuperado en Marnie Hughes-Warrington (edit.), *The history on film reader*, New York, 2009, pp. 15-16.

Oscar Steimberg, “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 17-28.

Máfer Suárez y Gerardo Tort (dir.), *Gritos de Muerte y Libertad*, DVD, México, Televisa/El Mall, 2010.

Paco Ignacio Taibo II, “De celebraciones, restos y oropeles”, *La Jornada*, 18 de agosto de 2010. Consultado el 17 de mayo de 2014 en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/18/opinion/018a1pol>

Alfonso Teja Zabre, *Vida de Morelos*, México, INEHRM, Col. Independencia Obras Fundamentales, 1985.

Luis Terán, *Crónicas de la telenovela. Lágrimas de exportación*, México, Clío, 2000.

Marta Terán, “atando cabos en la historiografía del siglo XX sobre Miguel Hidalgo y Costilla”, *Historias*, 59, 2004, pp. 23-44.

John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X, 1993.

John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.

Florentino M. Torner, *Creadores de la imagen histórica de México. Ciento veintiuna biografías sintéticas*, México, Compañía General de Ediciones S.A., 1953.

Francisco Javier Torres Aguilera, *Análisis histórico de la exposición a las telenovelas en México (estudio descriptivo)*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Comunicación, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

Ana Tous Roviroa, “Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses”, *Comunicar. Revista científica de educomunicación*, no. 33, v. XVII, 2009, pp. 175-183.

Florence Toussaint, *Televisión sin fronteras*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

Raúl Trejo Delarbre, “La nueva política de masas de la derecha mexicana/Un vistazo a Televisa”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Televisa. El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985, pp. 180-191.

Raúl Trejo Delarbre, “La primavera de Televisa”, en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Las redes de Televisa*, México, Claves Latinoamericanas, 1988, pp. 21-74.

John Tutino, *De la Insurrección a la revolución en México: Las bases sociales de la violencia agraria, 1750-1940*, México, Ediciones Era, 1990.

Francisco L. Urquiza, *Morelos. Genio militar de la Independencia*, México, Ediciones Xóchitl, 1945.

Rafael Heliodoro Valle, *Iturbide. Varón de Dios*, México, ed. Xóchitl, 1944.

Eric Van Young, *La crisis del orden colonial: Estructura agraria y rebeliones populares en la Nueva España, 1750-1821*, México, Alianza Editorial, 1992.

Ubaldo Vargas Martínez, *Morelos*, México, Editorial Porrúa, 2000 (1963).

Xosé Ramón Veiga Alonso, "Individuo, sociedad e historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía", *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 14, 1996, pp. 131-147.

Alejandro Velázquez, "La excomunión a Miguel Hidalgo y Morelos se anuló porque antes de ser fusilados se confesaron, precisa la Arquidiócesis de México", *Crónica*, 18 de octubre de 2007. Consultado el 23 de noviembre de 2015 en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2007/328547.html>

Luis Vergara Anderson, *La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a La memoria, la historia, el olvido*, México, Universidad Iberoamericana/ITESO, 2004.

Isabel Veyrat-Masson, "French television looks at the past", en Graham Roberts y Philip M. Taylor (coord.), *The Historian, television and television history*. Reino Unido, University of Luton Press, 2001, pp. 157-160.

Jenaro Villamil, *La televisión que nos gobierna. Modelo y estructura desde sus orígenes*, México, Grijalbo, 2005.

Jenaro Villamil, "Directivos de Televisa, cerebros de las campañas de EPN, JVM y GQ", *Proceso*, 26 de junio de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2015 en <http://www.proceso.com.mx/?p=312226>.

Michel Vovelle, "La revolución francesa: ¿matriz de la heroización moderna?", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, España, Publicacions de la Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, UAM-I, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 19-29.

Hayden White, "Historiography and Historiophoty", *American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988, pp. 1193-1199.

Agustín Yáñez, *Morelos, trasunto de la grandeza mexicana. Discurso en San Cristóbal Ecatepec, al conmemorar el CL aniversario de la muerte del Generalísimo don José María Morelos y Pavón, el día 22 de diciembre de 1965*, México, S/E, 1965.

Verónica Zárate Toscano, "Agustín de Iturbide: entre la memoria y el olvido", *Secuencia*, 28, enero-abril, 1994, pp. 5-28.

Verónica Zárate Toscano, "Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial" en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (Coords.), *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, 77-121.

Verónica Zárate Toscano, "Las pervivencias de Iturbide en el México de hoy", *Millars. Espai i Història*, .XXX, año 2007, Dossier "La independencia y el desarrollo del estado mexicano: política, cultura y sociedad", pp. 105-122.

Martin Zierold "Memory and media cultures", en Astrid Erll y Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, No. 8: *Media and cultural memory*, Berlín/NY, Walter de Gruyter, 2008, pp. 399-408.