



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE DOCTORADO EN HISTORIA



**LA RELACIÓN ENTRE LA HISTORIA Y EL CINE: EL DESAFÍO DE ANALIZAR EL TIEMPO, LA
NARRACIÓN Y EL PASADO A TRAVÉS DE LOS FILMES HISTÓRICOS CONMEMORATIVOS DE
LA INDEPENDENCIA DE MÉXICO Y VENEZUELA, 2007-2013.**

TESIS

Que para obtener el grado de Doctora en Historia

presenta

YEYMY JOSEFINA PÉREZ CARDALES

Director de Tesis

Dr. MARCO ANTONIO LANDAVAZO ARIAS

Co-director de Tesis

Dr. ÁNGEL RAFAEL ALMARZA VILLALOBOS



Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Morelia, Michoacán junio de 2025

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1	24
LA LLEGADA E INSTAURACIÓN DEL CINE EN AMÉRICA LATINA: MÉXICO Y VENEZUELA, 1896-1920	24
El cinematógrafo en América Latina: una estrategia global con resultados dispares en México y Venezuela	26
La expansión del cine en alianza con el poder: de la estrategia Lumière a las primeras filmaciones por encargo del Estado en México y Venezuela	38
Brazos abiertos a la Madre Patria. El cine como testigo de la recuperación de las relaciones entre España y América Latina	54
CAPÍTULO 2	72
EL CINE COMO UN BIEN CULTURAL EN DISPUTA ENTRE AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA DURANTE LAS CELEBRACIONES DEL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA	72
El Grupo Bicentenario: la unidad de criterios para las celebraciones en América Latina	74
El Grupo Alba para la Conmemoración del Bicentenario del inicio de la revolución de independencia de Nuestra América: la construcción de una celebración contrahegemónica desde América Latina	90
El cine del Bicentenario de la Independencia de México	110
CAPÍTULO 3	125
MIRANDA REGRESA: EL REORDENAMIENTO DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL CINE	125
El universo simbólico y la mirada histórica en Miranda Regresa	127
El viaje del héroe: Miranda como hombre universal	137
Las pasiones humanas como vehículo de la memoria histórica	154
CAPÍTULO 4	168
TAITA BOVES: EL DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA, EL CINE Y LA HISTORIA	168
De la literatura al cine: los intersticios de la historia patria	170
La construcción del antihéroe como protagonista de la ficción histórica	183

Invención, anacronismo y verdad en la polémica entre los historiadores Roldán Esteva-Grillet y José Alberto Lamata a propósito de <i>Taita Boves</i>	201
CAPÍTULO 5.....	219
<i>BOLÍVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES COMO PRODUCTO CULTURAL TRANSNACIONAL</i>.....	219
Bolívar: un bien cultural de la nación y producto de comercialización	221
Bolívar derrotado, la humanización del héroe	238
La deuda histórica con Haití como recurso de la memoria	250
CAPÍTULO 6.....	265
<i>HÉROES VERDADEROS. EPISODIO II. INDEPENDENCIA. LA HISTORIA ENSEÑADA POR LAS EMOCIONES</i>	265
¿Del libro de texto a la pantalla de cine?: La historia oficial como entretenimiento .	267
La construcción de un drama histórico infantil desde la mirada adulta	278
CAPÍTULO 7.....	294
<i>HIDALGO, LA HISTORIA JAMÁS CONTADA: LA NARRATIVA HISTÓRICA ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL</i>	294
Hidalgo, la historia jamás contada: la narrativa histórica entre la ficción y el documental	296
La construcción de un héroe humanizado a través de la afectividad y las pasiones .	302
CONCLUSIONES	313
FUENTES.....	321
Bibliografía	321
Prensa	326
Documentos oficiales	329
Filmografía	334
Entrevistas	335

Resumen

Con motivo de las celebraciones del bicentenario de los procesos de Independencia de México y Venezuela las instituciones del Estado produjeron un conjunto de películas conmemorativas que encarnaron las posturas de los gobiernos en turno respecto a las relaciones con España y su política de acompañamiento a los festejos. Se planteó observar si los vínculos y tensiones entre los países de América Latina y España se reflejaron en las películas, a través del análisis de las narrativas filmicas, los procesos de producción y del contexto de realización. Se comprobó que las condiciones de producción estuvieron marcadas por las relaciones con España.

Palabras clave: cine, conmemoración, Bicentenarios, Independencia.

Abstract

On the occasion of the Bicentennial celebrations of the processes of independence of Mexico and Venezuela, the state institutions produced a set of commemorative films that embodied the positions of the governments in turn regarding relations with Spain and their policy of accompaniment to the celebrations. It was proposed to observe if the tensions and tensions between the countries of Latin America and Spain were reflected in the films, through the analysis of the film narratives, the production processes and the context of realization. It was found that the production conditions were marked by relations with Spain.

Keywords: cinema, commemoration, bicentennials, independence.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) por la beca que me fue otorgada al permitir dedicarme de tiempo completo a la realización de mi investigación. Al Instituto de Investigaciones Históricas, en mi segunda casa de estudios, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, por brindarme todos los recursos y posibilidades de que se disponen para hacer la estancia de estudios de forma completa. Agradezco a los profesores que durante la maestría me aportaron todo lo necesario para hoy poder concretar este logro.

Mi agradecimiento para mis asesores de tesis Dr. Marco Landavazo Arias y Dr. Ángel Almarza Villalobos por su guía a lo largo de este proceso.

Estoy muy agradecida con los profesores Dra. Deni Trejo, Dr. Javier Ramírez y Dr. Agustín Sánchez, por aceptar leer mi trabajo en los seminarios y por formar parte de la mesa sinodal que ponderó la calidad de esta investigación.

Son muchas las personas que de un modo u otro me dieron ánimos, me acompañaron desde diversos países, desde diversas regiones de México; es la familia extendida, mexicana, venezolana, argentina y colombiana que hoy me sigue sosteniendo, a todos mi inmensa gratitud. La lista resultaría enorme, todos los que pusieron su interés, ayuda, atención, apoyo y amor para que hoy celebre este logro van incorporados en este breve pero sentido párrafo.

A mi familia nuclear, Marlene Cardales Morales, Remberto Pérez Sandón y Randy Pérez Cardales, mi más profundo amor por toda la compañía, por ayudarme a llegar a este punto, por darme ánimos y fortaleza en los momentos difíciles y por celebrar en la distancia cuando las cosas se aclararon. A ustedes va dedicado este logro.

A Ayiti, el inicio de todas nuestras luchas prietas, SANKOFA.

INTRODUCCIÓN

Entre los años 2007 y 2013 México y Venezuela llevaron a cabo las celebraciones del bicentenario de sus procesos independentistas, para ello crearon comisiones presidenciales destinadas a delinear las políticas para la recuperación del pasado; sin embargo, dicha organización no solo se produjo desde las administraciones nacionales sino también en otros escenarios de cooperación internacional, como la *Comunidad Iberoamericana* o la *Alianza Bolivariana para los Pueblos de América* (ALBA).

El gobierno español creó la *Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas*, conocida también como el *Grupo Bicentenario*, que se propuso como una entidad normativa de la *Comunidad Iberoamericana* para las celebraciones. Por otro lado, los gobiernos de Venezuela, Cuba, Ecuador, Bolivia, Nicaragua, Dominica y San Vicente y las Granadinas crearon una comisión con identidad latinoamericana, conocida como el *Grupo ALBA para la Conmemoración del Bicentenario del inicio de la Revolución de Independencia de Nuestra América*, también conocido como *Grupo ALBA-TCP*.

Las celebraciones del bicentenario albergaron una serie de disputas simbólicas en torno a la Historia de la Independencia y fueron expresión de los posicionamientos de los gobiernos acerca del pasado en relación con las necesidades políticas del presente. Por un lado, España buscaba mejorar su imagen

en las narrativas sobre la Independencia como parte de su política exterior en materia cultural para América Latina; por otro lado, el Grupo ALBA-TCP se constituyó como una alternativa contrahegemónica que daba continuidad a los discursos críticos hacia la colonización española.

Es importante mencionar que las relaciones comerciales y los intereses económicos nacionales matizaron en gran medida estos posicionamientos, puesto que los países del ALBA mantuvieron su presencia en ambas comisiones, con la excepción de Venezuela que suspendió relaciones diplomáticas con España entre los años 2007 y 2008.

El *Grupo Bicentenario* contempló acuerdos de cooperación cultural en los que las coproducciones fílmicas con España eran un eje central. A su vez, el Grupo ALBA-TCP acogió el cine como el principal recurso de transmisión de ideas. La producción cinematográfica de películas históricas entre el año 2007 y 2013, centrada en el tema de la Independencia de México y Venezuela, fue expresión de los posicionamientos políticos en tensión entre el reconocimiento y el distanciamiento respecto a España como parte de la identidad americana.

Este matiz permite comprender el papel de las coproducciones con España a través de *Ibermedia* (Programa de Desarrollo en Apoyo a la Construcción del Espacio Audiovisual Iberoamericano), *TVE* (Televisión Española) de las casas productoras *Wanda Films* y *Lusa Films* en países que formaban parte tanto del *Grupo Bicentenario* como del *Grupo ALBA-TCP*. También da cuenta de los esfuerzos por crear cinematografías de producción regional mediante fuentes plurinacionales de productos culturales en América Latina. Esta diversidad de

instituciones y sus propósitos entraron en relación con las realidades locales, los ejercicios de poder regionales y nacionales y con las peculiaridades de los equipos de realización y los públicos.

El corpus seleccionado para esta investigación da cuenta tanto de los contextos de producción como de las visiones sobre el pasado independentista enmarcadas en políticas culturales nacionales e internacionales. En adelante se indagará en los lineamientos de la política cultural del *Grupo Bicentenario* y del *Grupo ALBA-TCP* y cómo permearon la producción y las narrativas fílmicas. Se observará la influencia de las relaciones internacionales y los posicionamientos de los gobiernos en la región con relación a los contenidos y diseños de producción de los filmes producidos. Se rastrearán las huellas historiográficas y memoriales trazadas a partir de las definiciones emanadas desde las comisiones encargadas de las celebraciones.

En el caso de México se analizarán *Héroes Verdaderos. Capítulo II. Independencia* (Dir. Carlos Kuri, México, 2010) e *Hidalgo, la historia jamás contada* (Dir. Antonio Serrano, México, 2010). Respecto a Venezuela el corpus seleccionado lo constituyen *Bolívar, el hombre de las dificultades* (Dir. Luis Alberto Lamata, Venezuela, España, Cuba, 2013), *Miranda regresa* (Dir. Luis Alberto Lamata, Venezuela, 2013); *Taita Boves* (Dir. Luis Alberto Lamata, Venezuela, 2010).

Diversas investigaciones se dedicaron a hacer una revisión de los significados inmersos en los actos conmemorativos en América Latina y España, de sus productos y de su impacto en la memoria colectiva a través del cine. De allí la necesidad de pasar revista a las producciones asociadas a la reflexión en torno a

las celebraciones del bicentenario, como apertura a algunos debates historiográficos con los pies puestos en la primera década del siglo XXI.

Destaca un grupo de investigaciones que siguen el camino abierto por la historia cultural y su vertiente ligada a la relación entre cine e historia, en el entendido de que el cine ofrece innovaciones acerca de los abordajes históricos, así como la invención falsa o verdadera en torno a los hechos del pasado,¹ en las que es posible hacer lectura de aspectos ideológicos que escapan a los realizadores² o ideas vinculadas a los entornos de realización.³

Despuntan una serie de investigaciones relacionadas con el culto a los héroes a través del cine y cómo se afianza tanto su mitificación como desmitificación, entre ellos destacan los trabajos de historiadores del cine y comunicólogos cuyo eje de investigación es la relación entre historia y cine, así como analistas fílmicos especializados en el cine histórico.

El trabajo de Alfonso Ortega Mantecón, *La representación de los héroes patrios y del nacionalismo a través del cine mexicano producido en vísperas del*

¹ Rosenstone, El pasado, p. 59. Robert Rosenstone es profesor de Historia en el California Institute of Technology, dedica sus investigaciones a las relaciones entre la historia y los medios audiovisuales. Conocedor del mecanismo de producción cinematográfica y de su lenguaje. Dos de sus trabajos de investigación fueron adaptadas al cine (Reds, Warren Beatty, 1981, basada en su obra Romantic Revolutionary; The Good Fight: The Abraham Lincoln brigada in the Spanish Civil War, Noel Buckner, 1984; y Darrow, John David Coles, 1991), lo cual sirvió de materia prima para sus reflexiones acerca del cine como versión de la historia en imágenes, además de la innovación de sus programas de cursos a partir de la incorporación del cine como fuente no escrita. Afirma que este tipo de fuentes debe considerarse en la investigación histórica dado que son una cualidad de la “era posliteraria”. Aunque no desarrolla en sus textos esta idea resulta sugerente y aclaratoria de sus planteamientos.

² FERRO, *Cine*, p. 14. Marc Ferro actualmente es miembro del consejo asesor de la revista *Annales*, fue pionero en tratar los temas relacionados con el cine como fuente histórica no escrita en la misma revista hacia mediados de la década del setenta.

³ LAGNY, *Historia*, p. 206. Michelle Lagny es profesora de historia de la cultura en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris III, dedica su investigación a la relación entre historia y cine, estética de la imagen e imagen audiovisual.

bicentenario de la independencia, siguiendo la tradición de autores fundamentales vinculados con el análisis del cine en clave histórica como Marc Ferro, Pierre Sorlin y Aurelio de los Reyes analiza la representación heroica de los insurgentes en el cine mexicano y la necesidad de afianzar sentimientos patrióticos a través de la mitificación de estos personajes históricos, lo cual alimenta el nacionalismo a través del género histórico en el cine y responde a las necesidades políticas en presente, pero con énfasis en mostrar a los héroes con rasgos más humanizados.

En este sentido la desmitificación juega a favor de la necesidad de acercar al público a las figuras heroicas a través de aquello que los convierte en seres cercanos a la vida común, en los que se admiten ciertos aspectos de una posible intimidad, irracionalidad y emocionalidad sin dismantelar el hecho de que son sujetos contruidos míticamente.

En esa misma línea suman las investigaciones de Julián Woodside, en su trabajo *Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a través de dos películas de animación*, que aborda una de las películas dedicadas a la independencia de México “Héroes Verdaderos. Capítulo II. Independencia”, desde al análisis semiohistórico, para establecer un vínculo entre la construcción histórica de “lo mexicano” a través del cine y específicamente a partir de la imagen del indígena como sujeto presente en la construcción de lo nacional. La tesis de Woodside hereda la crítica de trabajos como el Julia Tuñón en el que el indígena es un personaje que no habita la narración, pero da una imagen de pluriethnicidad y multiculturalismo que es falsa, justamente por su inactividad y falta de protagonismo.

Es importante mencionar la investigación de Jorge Alberto Ruiz Barriga quien estudia los temas históricos en el cine latinoamericano, uno de sus trabajos a mencionar es *La historia en el cine: la dicotomía orden/transgresión en la película Hidalgo. La historia jamás contada*, de Antonio Serrano, se dedica a estudiar cómo la desmitificación del héroe a través del cine promueve la idea de una revisión histórica en imágenes, pero también de observar cómo ciertas visiones sobre la historia se insertan en los productos culturales a través del cine comercial, lo cual flexibiliza y banaliza en exceso la comprensión sobre el pasado.

Por su parte Alan Rodríguez, en la línea de Robert Rosenstone, en *El mito reformado: la oblicua visión oficialista en el filme mexicano Miguel Hidalgo: la historia jamás contada*, abunda en los modos en que la visión oficialista pervive en estos abordajes aparentemente desmitificados de los héroes nacionales, puesto que en el cine justamente se expresa lo que denomina “el uso deliberado de la historia”, noción a través de la cual pone en evidencia los modos en el que el género histórico combina de forma premeditada una serie de eventos, elementos escenográficos y la presencia de los personajes históricos para construir una historicidad falsa pero que es de gran valor para la nación.

Acerca del cine histórico como terreno de disputas políticas e ideológicas destacan los trabajos compilados en *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, obra coordinada por Ángel Miquel, publicada por la Cineteca Nacional de México en el marco de las celebraciones de 2010. Publicación que tiene la peculiaridad de hallarse a medio camino entre la divulgación histórica, la investigación y la crítica fílmica, lo que plantea una visión ampliada, un reto y una

oportunidad para hablar de los cruces entre lo filmico como entretenimiento, como una diversidad de versiones sobre el pasado y como documento. Además, permite encontrar un espacio para la reflexión acerca de otra de las formas de expresión historiográfica como lo es el cine de divulgación histórica.

Entre los trabajos publicados destacan los concernientes a la Independencia y a los héroes patrios: “Hidalgo en el cinematógrafo” de Ángel Miquel, “El estandarte con la virgen libertadora” de Miriam Jiménez Hernández, “Morelos en el cine mexicano” de Elisa Lozano, “Algunas licencias de Miguel Contreras Torres” de Leopoldo Gaytán Apáez, “La Güera Rodríguez y Gertrudis Bocanegra”, de Catherine Bloch, “Mina” de Roberto Ortiz Escobar, “La Independencia en tres ‘fantasías históricas cinematográficas’ de Eduardo de la Vega Alfaro, “El Marqués de Brandomín” de Ángel Miquel y “Vistas de los centenarios 1910 y 1921” de Érika W. Sánchez Cabello.

Estos trabajos rastrean e identifican varios elementos: a) los fines ideológicos que sustentaron la realización de los filmes; b) el análisis de su contexto de realización mediante la revisión de la prensa de la época, publicaciones de la crítica de cine académica y periodística, revisión de documentos de primera mano y trabajos históricos acerca del cine mexicano; c) la recepción de las películas; d) los avances técnicos para el momento de realización de cada filme, así como la inscripción de estos en el desarrollo de la industria fílmica mexicana junto a la influencia de la cinematografía internacional en la producción nacional, específicamente el caso de la industria hollywoodense y su modelo de representación.

Los resultados de las investigaciones concluyen en el uso político del cine histórico, que refuerza la historia de los grandes héroes, la construcción canónica de las figuras que representan los valores y virtudes que han de seguir los ciudadanos, pero también la justificación de los valores y virtudes que han de ser identificadas en los líderes políticos en presente.

A esta corriente historiográfica se suma el trabajo de José Antonio Varela Tovar y Antonio Núñez Aldazoro, titulado “Bolívar también ha sido centro de la pugna ideológica en el cine”, que realiza un análisis histórico de los distintos esfuerzos, nacionales e internacionales por llevar a la pantalla la representación de Simón Bolívar entre 1942 y 2021. El trabajo parte de la tesis de que la selección del tiempo histórico a representar es un "ejercicio de construcción ideológica" que determina el tratamiento narrativo y la producción, así como también es vehículo de las pugnas entre los centros cinematográficos que intentaron apropiarse la figura de Bolívar según sus intereses políticos.

Por otro lado, se produjeron una serie de investigaciones que hacen balance de los bicentenarios y de si se alcanzaron los objetivos esperados por las comisiones creadas en España y América Latina. En este orden el trabajo de Carlos Malamud, *Un balance de los bicentenarios latinoamericanos: de la euforia al ensimismamiento*, concluye que los propósitos no se pudieron lograr al menos como había sido prefigurado en las reuniones iniciales en 2007 del Grupo Bicentenario, puesto que una de las barreras principales fue el excesivo nacionalismo en los países en detrimento de las peculiaridades locales; las fracturas políticas a nivel regional relacionadas con la presencia hegemónica de Venezuela como

determinante de muchas de las políticas definidas para las celebraciones, al menos en el sur y centro del continente; los cambios de gobierno en algunos países como Ecuador o cambios parlamentarios como el caso de Argentina; la improvisación y falta de planificación, así como la politización de las celebraciones en países como Ecuador, Bolivia, Venezuela y Argentina los cuales se plegaron a la tesis de la independencia como proceso inacabado, cuya culminación ocurría en presente y gracias a la política “antiimperialista” de estos países en relación a Europa y EUA.

El balance de Malamud mide la aceptación o vinculación de los ciudadanos a las celebraciones a través de encuestas y a partir de definir los intentos del Grupo Bicentenario de fomentar una celebración continental. El autor pondera la repercusión de las celebraciones en función de si España pudo cumplir con su propósito. Sin embargo, pierde de vista el hecho de que éstas celebraciones muestran una radiografía de aspectos más complejos como la inamovilidad de las historias patrias, cómo cada incorporación de héroes o ideas acerca del pasado es acumulativa, deliberada y forma parte de un ritual cívico que muestra en medio de la rigidez de las historias nacionales pequeños cambios de percepción sobre el pasado, como por ejemplo, en el caso mexicano la presencia de héroes que no eran admitidos en otros momentos celebrativos como Agustín de Iturbide, lo cual abrió una expectativa en relación a la celebración de la Consumación de la Independencia en el futuro año 2021, cuando menos en el discurso fílmico.

También despuntan las investigaciones que establecen cambios y permanencias entre las celebraciones centenarias y bicentenarias. Alberto Guillón Abao y Manuel Andrés García en *Aniversarios, conmemoraciones, relecturas y*

olvidos: los bicentenarios y sus polémicas, abordan la construcción del hispanoamericanismo a partir de las celebraciones centenarias de 1912 y cómo se fortaleció la identificación entre España y las repúblicas americanas a partir de la Constitución gaditana; de tal modo las celebraciones del bicentenario expresan la continuidad de la política española desde los centenarios. También reflexiona acerca de cómo estas celebraciones abren espacios para debates obviados durante cada celebración, caso de la independencia de Haití.

El aporte de Domingo Coos y León, *La conmemoración del bicentenario: una reflexión a propósito de sus significados* ahonda en los sentidos que para los mexicanos tuvieron las celebraciones del bicentenario. Desde su perspectiva éstas presentaron un desgaste en su función de reanimar el sentido de identidad nacional y los sentimientos en torno a la nación, puesto que las realidades sociales y económicas de los países latinoamericanos no pudieron ser ocultadas con el intento de volver a vincular a los ciudadanos con el orgullo nacional. En el caso mexicano las celebraciones fueron un mecanismo para evadir la crisis de violencia que atravesaba el país, la cual fue tan abrumadora y extendida en el territorio que no hubo modo de distraer la atención de la población.

En este orden el trabajo de Sebastián Vargas Álvarez, *Después del bicentenario: políticas de la conmemoración, temporalidad y nación. Colombia y México 2010*, aborda desde un estudio comparado, cómo a través de las celebraciones se crearon diversos “registros de la memoria social” expresados en los actos públicos, exposiciones en museos, construcciones memoriales, piezas de publicidad en prensa y planes turísticos a través de los cuales diversos actores,

como el Estado, sectores privados, sociedad civil, academia y movimientos sociales, se disputaron las políticas conmemorativas.

De este modo el uso turístico y comercial de las celebraciones se hizo patente en varios de los trabajos anteriores, pero es en la investigación de Anna María Fernández Poncela que cobra una dimensión más clara, denominada *De un pasado heroico e iluminado a un futuro imaginario y luminoso: el turismo y las celebraciones del Bicentenario en América Latina*, en el que aborda la relación entre los afianzamientos identitarios y el patrimonio como custodio del pasado pero vinculado al turismo como estrategia económica con visos políticos, en los que las concepciones de patria o identidad se vuelven bienes de consumo a través del turismo masivo, no sólo en México sino en los países que celebraron el bicentenario de su independencia.

Por otro lado, hay una serie de trabajos que reflexionan en torno a los usos del pasado en presente durante las celebraciones del bicentenario, los cuales plantean la memoria como materia de las políticas públicas, identificables en los lineamientos definidos desde los Estados y profundizan sobre el uso, distribución y difusión en el escenario público de las narrativas históricas.

De tal manera que no sólo se trata de hacer visibles los discursos acordados en torno al pasado sino también de cómo se instrumentaliza una o varias visiones sobre el pasado en la vida cotidiana durante el tiempo que duran las conmemoraciones. Por lo que localizan una especie de garantía institucionalizada de lo que se quiere fijar en la memoria de las personas y en los registros de las conmemoraciones pasa por ser decretado, debatido y ejecutado de forma masiva.

Georg Krizmanics analiza las actividades del *Grupo Bicentenario* como políticas públicas de memoria acordadas y ejecutadas por los Estados adscritos a los convenios firmados en esta organización, en los que el eje central fue garantizar alianzas políticas, económicas y sociales entre España y los países de América Latina, lo cual lo lleva a concluir que la integración se vuelve un centro nodal de lo que se busca alcanzar a través de los convenios de cooperación. A su vez incorpora al análisis el peso de los lineamientos ideológicos sobre las definiciones de dichas políticas y su emergencia a través de las retóricas en torno a la independencia y los personajes históricos.

También Sebastián Vargas Álvarez, en su investigación titulada *Monumento Estela de Luz: disputas en torno a los usos públicos de la historia en el México del Bi/Centenario*, analiza cómo las celebraciones crean unos escenarios de debate sobre la historia que trascienden los contextos disciplinares y académicos, y que la diversidad de actores que se incorporan a esos debates establece la arena pública en la que se dirimen los sentidos acerca del pasado.

En esta dirección también es importante mencionar el trabajo de Nuria Tabanera García, *Pensar hoy el Bicentenario: sobre las dimensiones actuales de las revoluciones por la independencia de América Latina*, en el que hace un balance sobre los debates historiográficos en torno al bicentenario, las posibilidades que encuentran los profesionales de la historia a la hora de incorporarse a los debates públicos sobre la independencia y sobre todo la posibilidad de desmontar las interpretaciones épicas, debilitar interpretaciones anacrónicas que circulan de forma

común entre las personas tales como la de las naciones preexistentes o las visiones nacionalistas que anulan las historias locales y regionales.

Por su parte, esta investigación pretende aportar una mirada sobre los filmes históricos mediante el análisis del guion, como momento escriturado del filme en el que se logra encontrar un recurso para localizar líneas temáticas a través de la revisión de la palabra, dado que en estos filmes el diálogo cumple una función directiva acerca de las ideas que la voz autoral busca fijar en la memoria. Para este fin, los trabajos de Christopher Vogler, Robert McKee, Syd Field, teóricos del guion cinematográfico canónico, permitirán identificar ideas, posicionamientos, interpretaciones y estereotipos funcionales en la composición dramática de los filmes.

Para el análisis de los filmes los guiones de cada película fueron transcritos siguiendo los planteamientos estructurales tanto de la narración, como de los perfiles psicológicos y las huellas arquetípicas de cada personaje. Así como la construcción de las tramas relacionales entre los personajes, sus acciones y los acontecimientos narrados. En este sentido, los capítulos incluyen dos materiales de utilidad en la investigación histórica sobre el cine: A) la sinopsis como una vista general del filme en sus aspectos esenciales. B) El guion literario analizado que permite observar la aplicación de las herramientas analíticas propuestas.

Para el análisis de los entornos de producción fueron vitales los aportes de los historiadores del cine latinoamericano cuya perspectiva propone la observación y análisis situado de cada una de las cinematografías, a fin de abandonar la

tendencia a homogeneizar el cine latinoamericano a partir de su comparación con los grandes centros industriales.

El trabajo de Ana López mediante su estudio de la desigualdad y fragmentación de las cinematografías latinoamericanas característica de un cine continental, propuso la guía de observación para trazar los rasgos del cine histórico producido en México y Venezuela, durante los centenarios y bicentenarios en ambos países.

También fue útil el aporte de Paulo Antonio Paranaguá al brindar la noción de *triángulo* que permite analizar la producción cinematográfica de cada país y sus tensiones con los centros hegemónicos europeos y estadounidenses, dada la globalidad del negocio del cine, a partir de la revisión de datos estadísticos sobre el uso de tecnologías importadas, inversión estatal o extranjera, políticas de exhibición y distribución, acceso de los públicos al cine y reportes de taquilla.

El delineado de los rasgos específicos de las cinematografías de México y Venezuela fue realizado a partir de las propuestas historiográficas de Juan Felipe Leal y Ambretta Marrosu, respectivamente. Leal recurre a la historia cultural y de las mentalidades para analizar el comportamiento de las élites y masas espectadoras ante el cine, a partir de la revisión de la taquilla, los carteles, los programas de mano, la prensa y los archivos fílmicos. Marrosu pone la atención en la relación entre la cinematografía y el poder del Estado como característica de su instauración masiva en el continente, a través del análisis de la estrategia Lumière y las peculiaridades de su asimilación en Venezuela.

La observación de la relación entre la historia y el cine y el desafío que implica analizar dos campos cuya materia es la temporalidad y la narración se realizó a partir de los planteamientos de Robert Rosenstone. El autor provee las herramientas teórico-prácticas para el análisis del filme como fuente y “lugar de conocimiento histórico”, a través del estudio de las convenciones fílmicas en el cine histórico. Lo cual fijó a lo largo de la investigación la posibilidad de identificar los debates historiográficos que suscitaron los filmes entre las comunidades que se disputaron la representación del pasado y su lectura.

Este anclaje metodológico permitió el abordaje de los filmes en cuanto a sus contenidos y planteamientos temáticos, enriquecido por la observación de los contextos de producción, las agencias de los actores que intervinieron desde la preproducción hasta el conteo de asistencia a la taquilla, así como las tensiones o adhesiones institucionales en cada país, en lo regional y en el escenario internacional.

El recorrido del texto consta de tres partes: la primera, aborda de manera introductoria la relación entre el cine y el poder del Estado como característica de la política de expansión del cinematógrafo Lumière, su implantación en América Latina y su vinculación con las celebraciones de los centenarios de la independencia en México y Venezuela.

A su vez, se dedica un estudio al cine como testigo de la recuperación de las relaciones entre España y los países americanos, como parte de los actos celebrativos de los centenarios y de las políticas culturales en materia de cine mediante la asociación en coproducciones en el siglo XX.

La segunda parte describe el marco de las relaciones institucionales y las políticas culturales definidas para la celebración de los bicentenarios, con especial atención en el lugar que el cine ocupó en los festejos en España, México y Venezuela. Se analiza el marco general de la conformación de las comisiones designadas para las celebraciones, los lineamientos para la producción de bienes culturales y los mecanismos que posibilitaron las producciones fílmicas.

La tercera parte se dedica a las filmografías de México y Venezuela, sus contextos de producción, los contenidos que vehiculizan, la relación de esos contenidos con las políticas emanadas desde arriba, la respuesta del público, los debates históricos que suscitaron y su impronta en el panorama general de las celebraciones.

En esta parte se notará una diferencia en cuanto a los resultados del análisis entre los corpus seleccionados, dado que los filmes mexicanos como fuente de la investigación aportaron poca información acerca de los hechos históricos representados, dadas sus características dramáticas, en las que el pasado no es la línea narrativa central de los filmes sino un marco de relaciones románticas y emotivas. Esta falta forma parte de las características de algunas narraciones que se insertan en el género histórico, y que no siempre satisfacen la búsqueda de las investigaciones. En las conclusiones, será abordado este tema como parte de los hallazgos y posibilidades que ofrece el trabajo con las fuentes fílmicas.

Los filmes constituyen la fuente primaria de la investigación, los cuales han reposado en los últimos años en diversos archivos, plataformas y formatos. Para ello la Filмотeca-UNAM proveyó las cintas de México, en el caso de Venezuela

fueron facilitadas por la Cinemateca Nacional de Venezuela. la entrega se hizo en formato DVD, imposible de exportar de forma expedita a causa de la pandemia Covid-19, por lo que fue preciso hacer la transferencia a un formato digital, su carga y descarga a través de un servicio de transmisión temporal de archivos digitales.

Se acudió a la prensa impresa y digital relacionada con los años de la organización y exhibición de los festejos y los filmes. En el caso de Venezuela la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Nacional, el Centro Nacional de la Historia, la Academia de la Historia, la Academia de la Lengua, la biblioteca de la Facultad de Humanidades y Educación “Miguel Acosta Saignes” y la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela hicieron posible la consulta y digitalización de las fuentes. Este fue el ámbito más complejo de resolver dado que dependía de las dinámicas cotidianas del país entre cierres programados, paros, inundaciones, tiempos de gestión, etc. Muchos documentos llegaban a México de forma tardía dadas las condiciones expuestas para realizar una compilación documental desde el extranjero.

En el caso de México los expedientes fueron proporcionados por la Cineteca Nacional y el IMCINE, así como por la Hemeroteca de la Universidad Autónoma de Baja California Sur en la que reposan los números de las revistas especializadas en cinematografía mexicana.

La documentación española fue obtenida a través de los portales digitales institucionales que albergan los registros oficiales de la comisión celebrativa, así como de las instituciones gubernamentales conexas a la Secretaría General

Iberoamericana (SEGIB), lo cual facilitó la etapa de compilación documental durante la pandemia Covid-19.

En las páginas a continuación será posible observar un ejercicio de escritura histórica a partir del saber en materia cinematográfica tras veinte años de formación y ejercicio académico. Este pretende ser un aporte desde dos campos complementarios para observar el fenómeno fílmico, en el afán de recolocar al cine como un territorio de investigación que trascienda su uso como ilustración de otros contenidos disciplinares o como un producto abandonado al consumo irreflexivo y de entretenimiento.

CAPÍTULO 1

LA LLEGADA E INSTAURACIÓN DEL CINE EN AMÉRICA LATINA: MÉXICO Y VENEZUELA, 1896-1920

El cine en América Latina se consolidó en algunos países de la mano con el poder del Estado, es el caso de México y Venezuela. Si bien los juguetes ópticos y el *Vitascopio* de Thomas Alva Edison habían iniciado las experiencias de visualización de imágenes en movimiento de forma comercial, fue la adopción del cinematógrafo de los hermanos Lumière como medio de difusión por parte de los gobiernos en turno lo que le dio su carácter masivo.

La estrategia de introducción de los hermanos Lumière buscó que se le diera un uso oficial al invento, dado que su propósito no era la comercialización del cinematógrafo como medio de entretenimiento sino como descubrimiento científico, de allí que la estrategia de difusión consistió en presentarlo a los jefes de Estado. A partir de esta relación con el poder se estructuraron las jurisprudencias que regularon la producción y exhibición; y se estableció un tipo de consumo visual orientado desde arriba.

Los centenarios dieron una centralidad al uso del cine como herramienta de comunicación masiva, así como también fueron los primeros eventos de encargo para los operadores del cinematógrafo, de los que surgieron las primeras películas y exhibiciones masivas con un financiamiento público cuyo contenido tuvo un sentido memorial.

Al mismo tiempo en los centenarios se imbrican otros aspectos relevantes para esta investigación como lo es la recuperación de las relaciones entre España y América Latina y cómo el cine ofrece algunas imágenes de esta no sólo durante los actos celebrativos, como ocurrió en México, sino posteriormente cuando la estabilidad política era una meta lograda y “el orden y progreso” podían ser exhibidos, como el caso de Venezuela.

El cinematógrafo en América Latina: una estrategia global con resultados disparejos en México y Venezuela

Las primeras exhibiciones cinematográficas causaron fascinación entre los científicos, periodistas y masas espectadoras europeas y estadounidenses en el último lustro del siglo XIX, al crear la posibilidad de conservar en imágenes y para la posteridad los acontecimientos del mundo. Los episodios filmados podían ser vistos, sentidos y reconocidos mediante la fidelidad del movimiento. El cine al captar la acción introdujo la sensación de duración de una forma más vívida y cercana a la vivencia cotidiana.

A la vez, las tomas de diversos lugares del mundo y de su gente permitieron identificar el transcurso de la vida con el de otros sujetos o eventos lejanos, lo que permitió establecer una relación imaginaria con lo distante, con la muchedumbre, con la velocidad. El historiador del cine Siegfried Krakauer afirma que lo que impresionó a las masas espectadoras fue la sensación de sentir *el fluir de la vida*.⁴

Ricardo Redi recoge algunas impresiones de los periodistas asistentes a las primeras proyecciones del cinematógrafo de Louis y Auguste Lumière en el *Salon Indien du Grand Café* en diciembre de 1895, que describen el asombro ante el espectáculo visual:

Si un día la ciencia logra transmitir la ilusión de la vida, ¿por qué no podemos pensar en que en un futuro pueda crear la propia vida?' (*Le Magazin Pittoresque*). 'La fotografía ha dejado de captar la inmovilidad. Cuando se vendan estos aparatos al

⁴ Krakauer, *Teoría del Cine*, p. 53.

público y todo el mundo pueda fotografiar a sus seres queridos moviéndose, actuando, gesticulando y hablando, la muerte dejará de ser un hecho absoluto (*La Poste*)”⁵

El cinematógrafo fue la consecuencia de una revolución tecnológica que asoció el acto de ver con la percepción del tiempo; el cine conllevó a un poder *mirar el tiempo en su transcurso*. A su vez, compartió con la fotografía la característica de que las imágenes estaban investidas de irrefutabilidad, dado que eran interpretadas como copia fiel de la realidad, la percepción estaba adherida a la experiencia sin mediación interpretativa, y si la había, la fascinación arrollaba todo intento crítico.

Así, las imágenes en movimiento instauraron una forma de relación con lo existente por su efecto de realidad. Jacques Aumont define dicho efecto como “cualquiera de esos rasgos figurativos que hacen que una imagen, de una manera singularmente evocadora, se vincule a la realidad que reproduce”.⁶ El cine reconfiguró la manera en que una imagen convocaba a la memoria o a la imaginación, no ya la recurrencia a un movimiento de evocación imaginaria, como en la pintura,⁷ sino como el reconocimiento del movimiento en la película: significó el paso del acto de imaginar el movimiento a verlo ocurrir ante los ojos.

La inscripción del cine en el cambio de entre siglo no sólo se debió a la nueva forma de comparecer ante los acontecimientos, también estuvo relacionada con los rasgos que el arte tomó en cuanto se ajustó a la expansión tecnológica y de mercado en nombre del progreso. Por lo cual aspectos como la comercialización de

⁵ Redi, “Marco general de la difusión del invento”, p. 149.

⁶ Aumont, “Lumière”, p. 98.

⁷ Aumont, *El ojo*, p. 136.

tecnologías, la búsqueda de una hegemonía en el mercado mundial por parte de las potencias occidentales y su uso por el poder político impregnaron su nacimiento y los modos de hacerlo llegar a todas las latitudes del mundo.

Al mismo tiempo también es necesario considerar el papel de la ciencia en las transformaciones económicas, políticas y sociales tras la revolución industrial y sus sucesivas oleadas, así como el papel que asumió el Estado como garante de la conducción de las sociedades hacia el progreso y la modernidad tecnológica en su intento por incorporarse al modelo capitalista.

Como afirma el sociólogo Jaime Ríos Burga, el cinematógrafo fue resultado del cúmulo de investigaciones que se proponían optimizar las condiciones que garantizaran el avance hacia la modernidad tecnológica:

Vemos cómo en esta etapa [la tercera revolución industrial] la tecnociencia empieza a afirmarse como un campo de transformación de la vida económica y social. El motor de combustión del ingeniero Rudolf Diesel, la electricidad de Tomas Alva Edison, el telégrafo eléctrico y sin hilos de Samuel Morse y Guillermo Marconi, el cinematógrafo de los hermanos Luis y Augusto Lumière, el aeroplano de los hermanos Montgolfier, Giffard y Wright entre otros inventos son la expresión de estas integraciones.⁸

Según Jacques Aumont la estrategia comercial de Lumière consistió en abrir salas de cine en varias ciudades del mundo en un período de tiempo breve. La inauguración del cine como evento masivo tuvo repercusión mundial entre enero y

⁸ Ríos Burga, "Investigación Científica", pp. 111-130.

julio de 1896, la primera sala se inauguró en Lyon el 25 de enero de 1896. Se abrieron otras salas el 20 de febrero en Londres, el 29 de febrero en Bruselas, el 24 de julio en el País Vasco. La llegada de los operadores Lumière a América Latina inicia en 1896, el 18 de julio en Montevideo, siguen otras exhibiciones en Buenos Aires, México, Santiago y Guatemala. En 1897 llegan a La Habana, Lima, La Paz, Río de Janeiro, Caracas y Bogotá y en 1900 a Santo Domingo.

Aunque las primeras exhibiciones en América Latina son cercanas temporalmente a las hechas en Europa el cinematógrafo no causó el mismo asombro entre los públicos americanos. En parte esto se debió a que los juguetes ópticos que antecedieron a los aparatos de proyección y el *Vitascope* Edison ya eran populares como parte de las diversiones públicas.

La historiografía reciente del cine latinoamericano ha intentado comprender el devenir de las cinematografías en América Latina desde un enfoque comparado entre países y regiones, en un esfuerzo por localizar los matices de estas cinematografías caracterizadas por su papel en la construcción de las identidades nacionales; y a su vez, en relación con Estados Unidos y Europa. Ha sido una producción historiográfica llena de complejidades que muestra una gama de grises que ha impedido, por ejemplo, lograr la escritura de una historia general del cine latinoamericano, cuestión por lo demás saludable y congruente con la crítica hacia la homogeneización.

En este orden de ideas, los historiadores del cine han cuestionado la afirmación de que el cine fue signo de ingreso a una modernidad, puesto que esta ha sido ponderada como esquivada, desigual, compleja y determinada por el peso de

las relaciones de subordinación respecto a los centros de poder mundial, como lo explica Ana López,

el desarrollo del temprano cine latinoamericano no estuvo directamente relacionado con las transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana que fueron resultado de la industrialización, la racionalidad y la transformación tecnológica de la vida moderna, porque esos procesos estaban apenas comenzando a ocurrir a lo largo del continente. En la América Latina de cambio de siglo, la modernidad era, sobre todo, aún una fantasía y un deseo profundo.⁹

En consecuencia, con el planteamiento de López, la atención a la desigualdad y fragmentación en la incorporación al proyecto de progreso occidental permite identificar las características peculiares de la llegada del cine a cada país: “la modernidad latinoamericana ha sido una experiencia global e intertextual que respondió a la vez a los impulsos y a los modelos foráneos, en la que cada nación y cada región crearon y crean sus propios modos de juego con y en la modernidad.”¹⁰

Otro elemento de quiebre es la profundización en el estudio de las relaciones de subordinación de América Latina respecto al norte occidental a fin de comprender cómo el fenómeno cine y el aparato como expresión de una revolución tecnológica se insertaron en el territorio y en la vida de los sujetos según las reglas propias de las sociedades a las que llegaron, lo que implicó un desfase entre la ideación del

⁹ López, “Cine temprano”, p. 130.

¹⁰ López, “Cine temprano”, p. 130.

proyecto de penetración desde la mirada foránea y la recepción y apropiación del cinematógrafo y sus usos en el continente.

Al respecto, Paulo Antonio de Paranaguá propone un análisis de las relaciones de subordinación como un elemento a considerar en el análisis de las cinematografías latinoamericanas a fin de poder comprender cómo un fenómeno que nació siendo global y transnacional cobró también otras características sin abandonar las anteriores, de allí que afirme que: “En el caso de América Latina, aun en las expresiones más nacionalistas y renovadoras, existe un diálogo, explícito o implícito, respetuoso o conflictivo, con los modelos dominantes. No hay en América Latina expresión autárquica, completamente desvinculada de la evolución en los centros dominantes de la producción”.¹¹

Para Paranaguá la noción de *triángulo* es fundamental para comprender las relaciones de subordinación, pero también los modos en que la relación con Estados Unidos ejerce ciertos contrapesos con relación a Europa y viceversa, así como observar la cuestión a partir de la noción centro-periferia, lo que le permite afirmar que el comportamiento de América Latina es distinto al de otras periferias cuya constitución es no-dependiente respecto a un centro. Para el autor:

Las cinematografías de América Latina pueden ser caracterizadas todas ellas –las productivas y las vegetativas– como dependientes. Aunque los empresarios y los capitales del negocio cinematográfico –en sus tres rubros, producción, distribución y exhibición–, sean nacionales, dependen todos de insumos importados. La

¹¹ Paranaguá, *Tradición*, p. 29.

importación de películas para alimentar el nuevo espectáculo es el aspecto más evidente de la dependencia.¹²

Los planteamientos teóricos propuestos arriba permiten pensar la historia del cine en América Latina no sólo en términos estéticos, sino también de producción. Sin embargo, los estudios situados en las historias nacionales han hecho importantes aportes a la hora de buscar un modo de historizar cinematografías que no cumplieran con un desarrollo industrial comparable con el de las potencias que lo exportaron. Ambretta Marrosu propone un anclaje teórico centrado en la dimensión propia de cada país, con atención en la realización y no en la producción:

Es necesario, para podernos conocer y explicar, que nos consideramos como nuestro propio 'centro', por más difícil que nos resulte al momento de trabajar sobre objetos cuyo origen se sitúa en otro lugar, justamente en aquellos centros mundiales de poder. Al hacerlo, lo primero que descubrimos es, naturalmente, que esos objetos existen en nuestra sociedad y sin embargo no responden al modelo dominante.¹³

Tanto el enfoque de Paranaguá como el de Marrosu permiten observar el comportamiento de las cinematografías de México y Venezuela según las condiciones en que se establecieron y ampliaron sin abandonar las relaciones con Europa y Estados Unidos.

En México la llegada del cine estuvo cifrada por las diferencias geográficas que definieron unos perfiles regionales a la hora de que se instauraran estas tecnologías y establecieran las bases, la expansión y crecimiento del fenómeno

¹² Paranaguá, *Tradición*, p. 28.

¹³ Marrosu, "Los modelos", p. 22.

cine, la cual fue dispar, fragmentaria y peculiar, es decir, en cada región del país hubo comportamientos diversos y alejados de las características capitalinas. Juan Felipe Leal dibuja un mapa al respecto que permite comprender ese trazado entre 1895, año de la llegada del *Vitascopio*, y 1911, cuando comienza a componerse un circuito de exhibición:

México era en los hechos un país de mundos en cierto modo apartados que en la porción de tiempo que abarcan estos *Anales* se conectaban débilmente entre sí gracias a la red de vías férreas. Yucatán, en particular, miraba hacia La Habana, en Cuba, y Nueva Orleans, en la Luisiana, antes que a la Ciudad de México. Algo semejante sucedía en Veracruz y Jalisco, que tenían una vida más bien independiente a pesar de su mejor comunicación con el centro. De manera que en estos tres estados evolucionó por su cuenta.¹⁴

Una cuestión interesante es cómo la constante investigación y los cambios en los enfoques analíticos han permitido la emergencia de realidades locales, de matices sobre la comprensión de la época pre-cinematográfica mexicana, cuestión visible no sólo gracias a los estudios regionales que permiten conocer cómo evolucionó este objeto de estudio, sino también cómo fue comprendido por las sociedades que lo acogieron.

En clave de una historia de las mentalidades, Leal establece cómo fue la apropiación semántica, simbólica y material del cine en el país y establece una cronología que permite comprender dicha apropiación:

¹⁴ Leal, *Anales*, p. 17.

Antes de 1900 la tendencia dominante es a considerar a los aparatos y a su nombre como el mismo cine que peregrinaba de un lugar a otro. El cine es el aparato, la cámara o el proyector que llevaban los empresarios a locales improvisados, teatros principales y jacalones. Antes que un lugar o una narración visual, es un artefacto móvil. (...) la fase que va de 1901 a 1904 se caracteriza por la *difusión de los aparatos de cine, sobre todo en la provincia*. El cine sigue siendo el aparato, pero un aparato conocido por un número cada vez mayor de personas. Es el momento de los grandes empresarios de la legua. (...) El período que va de 1905 a 1908 registra el cambio hacia otra identificación mental: *el cine es la sala*, un centro de reunión social en que, además de encontrarse con los conocidos, se disfruta de la nueva diversión. (...) El período de 1908 a 1911, el último abordado en los *Anales del cine en México*, expone dos hechos que hacen del cine una distracción muy cercana a la que conocemos actualmente: aunque el cine sigue siendo sala, *comienza a ser cada vez más la película*.¹⁵

Otra cualidad identificable en el caso mexicano es la incorporación del cine al ejercicio del poder a partir de los criterios de verdad que investían al invento, la imagen era entendida como la realidad, pero también era capaz de modificar la percepción de la misma, en tal sentido, como explica Ana López: “De hecho el ‘valor de verdad’ del cine fue aplicado selectivamente: el cine ‘porfiriano’ fue básicamente escapista; no registró los aspectos más controvertidos de la vida nacional, como las sangrientas huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), la violencia y la pobreza de los guetos urbanos, o las injusticias de la vida rural”.¹⁶ Por el contrario,

¹⁵ Leal, *Anales*, pp. 14-20.

¹⁶ López, “Cine temprano”, p. 149.

el cine tuvo la utilidad de mostrar los logros del gobierno y de ensalzar a Porfirio Díaz como figura protagónica de la vida política mexicana.

El cine en su cualidad globalizadora también tuvo una utilidad pedagógica a la hora de jerarquizar mediante sus contenidos y los lugares de exhibición a las capas sociales, así como el acceso a la información que debían consumir; en palabras de Tom Gunning: “Las proyecciones de películas eran las clases de geografía de los pobres y los ciudadanos comunes”.¹⁷ Del mismo modo, las audiencias y sus intereses determinaron qué contenidos eran deseables y cuáles no, como fue el caso de la pérdida de la fascinación por las *vistas cinematográficas*¹⁸ y el paso a las narraciones ficcionales.

En relación con Venezuela, el cine no representó mayor sorpresa para los públicos citadinos, dado que ya estaban acostumbrados a otras diversiones públicas como la ópera, el circo, la zarzuela, entre los cuales se agregó la exhibición de las *vistas*, lo que eclipsó su cualidad científica y de consumo dirigido a las élites, y lo colocó como una distracción más.

¹⁷ Gunning, “El Cine temprano”, p. 175.

¹⁸ *Vistas* es la denominación que se le dio a las filmaciones del cine temprano, dado que en este cine el dispositivo tecnológico incorporaba a su vez la cámara toma vistas y el proyector de luz. las vistas además se entienden como imágenes tomadas sin una intervención aparente en su composición o narratividad. dada la ilusión de verdad con que fueron investidas las imágenes captadas, se tomaban como copia fiel de la realidad, lo que les confirió una cualidad mimética que no se cuestionó hasta mediados del siglo XX. para una descripción detallada de las vistas, véanse: Jaques Aumont, “Lumiére”, en Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coords.), Historia General del Cine. Orígenes del cine, Madrid, Cátedra, 2da ed, 2008, Vol. I, pp. 79-108. Mónica Dall’Asta, “Los primeros modelos temáticos del cine en Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coords.), Historia General del Cine. Orígenes del cine, Madrid, Cátedra, 2da ed, 2008, Vol. I, pp. 241-286. Érika W, Sánchez Cabello, “Vistas de los centenarios 1910 y 1921”, en: Miquel, Ángel (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, Cineteca Nacional, México, 2010, pp.48-55. María Gabriela Colmenares, “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano: Venezuela. *Vivomatografías*. Núcleo de estudios sobre precine y cine silente latinoamericano (PRECILA), Andrea Cuarterolo y Giorgina Torello, nº3, diciembre 2017, Buenos Aires, pp. 248-415.

Yolanda Sueiro indaga sobre la llegada del cine a Venezuela, específicamente a la ciudad de Caracas, y cómo se incorporó a las diversiones públicas de mediana valoración artística como la zarzuela: “En el caso particular de Caracas, las vistas no son acogidas como un arte, así que se inscriben al circuito de las diversiones decentes pero de baja estirpe. Una calificación híbrida, pero no contradictoria”,¹⁹ las cualidades científicas y de espectáculo del naciente invento tampoco llamaron demasiado la atención de los venezolanos, puesto que, según la autora, hubo una presencia de otros juguetes, aparatos ópticos y de muestras científicas previas que habían sido conocidas por el gusto popular.

La siguiente cronología da cuenta de la presencia de esos inventos y permite comprender cómo la llegada de los aparatos de reproducción de imágenes en movimiento se puede observar como una continuidad más que como un hito en el *consumo visual* en Venezuela:

Entendido como espectáculo, el cine ni siquiera resulta novedoso, pues la ciudad ya conoce otros sistemas de fotografías animadas. Desde el 20 de junio de 1866, por ejemplo, un Cosmorama proyecta su serie de vistas entre las esquinas de La Palma y San Pablo; el espectáculo se ofrece todas las noches de 7 a 9 pm., y por la asistencia se cobran dos reales aunque los niños pagan solo la mitad. En menos de un año, el 16 de febrero de 1867, un Gran Diorama anuncia la proyección de ‘un cuadro nacional’ en el Teatro de La Zarzuela y apenas ocho días después, la prensa publicita nuevas funciones con un Silforama Dubace, ‘el último invento de Daguerre’. Para 1891, la Linterna Mágica del señor José de la Paz Suárez ofrece todas las

¹⁹ Sueiro, *Inicios*, p. 38.

noches en el Mercado de San Pablo 'á los que gustan viajar sin embarcarse y conocer el mundo sólo por cuatro reales'.²⁰

Las investigaciones situadas permiten observar la historia del cine de América Latina como parte de un *continuum* de los descubrimientos visuales. Es posible además fijar una diferencia respecto a las interpretaciones totalizantes de las historias del cine centradas en Europa o EUA, las cuales han planteado que la llegada del cine no sólo significó un impacto para los sentidos del público espectador, sino que representó una revolución en el terreno de la experiencia visual, cuando, por el contrario, dicha animosidad no fue ni extendida ni homogénea,

En los predios locales el cine no despierta interés a las asociaciones científicas, ni a los empresarios, ni a los amantes del espectáculo ligero, ni aún a los seguidores del progreso. Como si se les generara el cercano vínculo científico y también el artístico, las vistas animadas se reciben como algo que en esencia no eran: un espectáculo de género chico, demasiado común para el espectador refinado (quizá el único que en aquellos días podría haberlo aplaudido en aras de la modernidad).²¹

Progreso y modernidad se comprendieron y asimilaron de maneras diferentes en cada región, las necesidades de diversión lejos de ser un signo de avance o sofisticación lo fueron de otras cosas, como de la necesidad de entretenimiento y dispersión en medio de realidades críticas, de ambientes sociales en tensión y como una vía para desahogar las presiones políticas cuando era

²⁰ Sueiro, *Inicios*, p. 38.

²¹ Sueiro, *Inicios*, p. 41.

posible estar en las calles si no había algún alzamiento o montonera en la Venezuela de entre siglo.

La expansión del cine en alianza con el poder: de la estrategia Lumière a las primeras filmaciones por encargo del Estado en México y Venezuela

La visión burguesa de los Lumière y su anhelo científicista por la búsqueda del progreso determinó su idea sobre el cinematógrafo y su estrategia de expansión, se trataba de mostrar al mundo un invento de carácter científico. Al igual que sus otras invenciones, el cinematógrafo fue presentado en primera instancia ante las comunidades científicas como “el congreso de la Industria Fotográfica, en el congreso de la Sociedad Francesa de Fotografía y, más tarde, en el congreso de la Asociación Belga de Fotografía”;²² y sus avances publicados en revistas científicas, así como en exposiciones universales.

Ambreta Marrosu coloca la cualidad del invento y su difusión en clave sociológica al identificar la necesidad de Lumière de apartar al cinematógrafo de la visión popular de entretenimiento y conservarlo en el ámbito de los intereses de las élites, lo cual constituyó la razón de que a su llegada a cada lugar los operadores establecieran vínculos con miembros de las élites locales que hicieran posible mostrar el aparato y sus posibilidades a los dignatarios y figuras de la clase política:

²² Aumont, “Lumière”, p. 85.

“buscando el respaldo de los jefes de estado y ofreciendo un material apoyado en varios criterios de ‘respetabilidad’ en el sentido burgués decimonónico”.²³

De allí que la mayoría de las filmaciones se concentraran en el registro de actos y ceremonias políticas, desfiles, actos militares o las entradas del tren como expresión del progreso material. Al mismo tiempo, estos temas se replicaron en el resto del mundo y fue la marca de las *vistas cinematográficas* tomadas por los operadores Lumière que estableció una tradición no sólo estética sino temática.

Jacques Aumont define esta marca de los Lumière como el modo “en el que se exaltaba la ideología colonialista y la fascinación por las exploraciones geográficas, vinculada al rápido desarrollo experimentado por la industria y las comunicaciones en el siglo XIX (en 1900, se había construido ya el 70% de la actual red ferroviaria mundial)”.²⁴ De tal modo que a imagen y semejanza del gusto burgués de los iniciadores de Lyon se determinó un modo de filmar, una selección temática que se tradujo en canon sobre la manera de comprender lo visto y el consumo de imágenes a escala mundial.

Marrosu enfatiza en los ejes temáticos de las vistas Lumière o lo que se puede considerar como “el sello Lumière” y que constituyó la base estética y técnica para la captación de la realidad física con fuertes rasgos nacionalistas heredados de la visión colonial francesa:

Existe un acuerdo general acerca de la existencia de una temática propia de la producción Lumière, que contribuye a su identificación tanto cuanto se trata de

²³ Marrosu, “Lumière”, p. 16.

²⁴ Aumont, “Lumière”, p. 92.

películas de 1895, realizadas todas por el propio Louis, como de las siguientes, confiadas a sus operadores. Apariciones públicas o afectadamente privadas de reyes, príncipes y presidentes; actividades militares; medios de transporte; vistas turísticas; cotidianidad moralizadora (laboral o familiar); humor moderado; curiosidades exóticas.²⁵

En tal sentido, la estrategia de expansión y penetración apuntaba a establecer contacto con las figuras de poder como legitimadoras de un uso y consumo de clase en relación con el cinematógrafo y sus productos. Se trataba de validar al cinematógrafo con la imagen de quien se filmaba; la imagen estaba provista de la legitimidad que le otorgaba su contenido. La plasmación de las acciones de un presidente, un científico, un rey elevaban al cinematógrafo de la esfera del espectáculo a la del uso oficial por parte del Estado.

Así mismo fue una cuestión relevante para los presidentes afianzar la asociación entre su imagen y su gobierno, es decir, mostrar su inclusión y la de las naciones que representaban como inscritas en la modernidad tecnológica, tanto Juan Vicente Gómez como Porfirio Díaz, en Venezuela y México, respectivamente, eran el centro de las filmaciones. Posteriormente, fueron las celebraciones del Centenario de la Independencia que permitieron dar los primeros pasos para la creación de formas fílmicas al servicio de la construcción del nacionalismo por parte del Estado.

Este vínculo entre cine y poder determinó el arranque y establecimiento del hecho fílmico en el mundo, por lo que la plasmación de los eventos en su vivacidad

²⁵ Marrosu, "Lumière", p, 18.

fascinó a las personalidades de la vida política, ya fuera para su consumo privado o para un uso público. Las investigaciones históricas tanto en Venezuela como en México sitúan la discusión sobre los orígenes del cinematógrafo en estos países con la llegada de Gabriel Veyre y Claudius Fernand Bernard como operadores de Lumière con concesión del cinematógrafo desde Europa.

Gabriel Veyre fue el operador del cinematógrafo Lumière que introdujo junto a Claudius Fernand Bernard el aparato en México, el Caribe, Venezuela, las Antillas y las Guyanas entre 1896 y 1897. Las primeras vistas realizadas con el cinematógrafo en la región asignada son de su autoría. Claudius Fernand Bernard o Fernand Bon Bernard fue el concesionario asignado por los hermanos Lumière para México, el Caribe, Venezuela, las Antillas y las Guyanas entre 1896 y 1897.

En el caso de México Veyre filmó las primeras tomas de Porfirio Díaz y algunas vistas de la Ciudad de México. En relación a Venezuela, cuando arribó al país había roto relaciones con Bernard y sólo logró introducir el aparato, sin ningún éxito como exhibidor. Otros operadores en el país hicieron uso del cinematógrafo y construyeron la plataforma de filmación bajo la modalidad Lumière.

La primera exhibición ante una figura política en Venezuela fue el 26 de julio de 1897, en la que Gabriel Veyre presentó el cinematógrafo al presidente Joaquín Crespo en su residencia en Santa Inés.²⁶ Posteriormente, la gobernación del estado Carabobo hizo un encargo a Manuel Ignacio y Servio Tulio Baralt, Manuel A. Delhom sobre la conmemoración del 5 de julio.

²⁶ Marrosu, "Lumière", p. 36.

El 1 de octubre de 1908 se estrenaron cinco películas, en el “cine Gaumont de Valencia, en función dedicada al primer magistrado de Carabobo”.²⁷ El conjunto de tomas tuvo por título *5 de Julio* (1908, Manuel Ignacio y Servio Tulio Baralt, Manuel A. Delhom.) y registraron “Paseos en tranvía; Llegada de un tren de Valencia; Esquina de San Francisco [Caracas]; Actos oficiales” y algunas fachadas de edificios emblemáticos durante los actos conmemorativos en Valencia y Caracas como El Panteón Nacional, La Casa Amarilla y el Palacio Federal.²⁸

El mismo día también se exhibió en el Teatro Municipal de Valencia *Las Trincheras* (1908, Manuel Ignacio y Servio Tulio Baralt, Manuel A. Delhom.) que registra una visita oficial del presidente Cipriano Castro a esta localidad. El 3 de julio 1909, se exhibió en el Teatro Circo Metropolitano, en Caracas, *La Batalla de Ayacucho* (1909, Empresa del Camarógrafo Powers.) con motivo de la conmemoración del 98 aniversario de la Independencia.

Posteriormente, tras el golpe de Estado de Juan Vicente Gómez al presidente Cipriano Castro y su ascenso al poder, se produjo una nueva sesión privada en el palacio de Miraflores para Gómez y su familia, el 3 de enero de 1910, realizada por Enrique Zimmerman quien fue uno de los pioneros del cine venezolano, dirigió, filmó y produjo parte de las primeras imágenes en Venezuela, pocas de forma independiente y una vez le presentó a Juan Vicente Gómez el cinematógrafo obtuvo los favores del gobierno.

²⁷ Acosta, “*Bajo el signo del Estado*”, p. 180.

²⁸ FCN, *Filmografía venezolana*, p. 15.

La primera regulación sobre el ejercicio filmico surgió en este gobierno, por lo que Zimmerman ganó el privilegio de exclusividad a la hora de filmar y exhibir la imagen del Estado y de Juan Vicente Gómez.²⁹

Pero, fue en 1910 cuando el Estado dio un lugar de importancia a la filmación de los eventos conmemorativos, las celebraciones del Centenario de la Independencia comportaron una unidad temática en sí misma. Los filmes llevaron por nombre *Películas del Centenario* (1911, Enrique Zimmermann), y se corresponden con los actos del 5 de julio de 1911, Marrosu agrupa cuatro lineamientos temáticos en las películas:³⁰

1. “Grandes solemnidades o rituales protocolarios”: Entrada al *Te Deum*. Entrada de los embajadores a la Casa Amarilla. Cuerpo diplomático y Gran Comitiva Oficial dirigiéndose a la clausura del Congreso. Comitiva del Congreso portando el Libro de Actas de la Independencia de 1811. Salida del General Juan Vicente Gómez del Salón Elíptico. Desfile de la Banda Marcial en el Capitolio.
2. “Gran Revista Militar”: El General Gómez y su comitiva entran a la Gran Revista Militar en el Hipódromo de El Paraíso. Baile “Los Indios”. Detalles de las mujeres de la clase alta caraqueña.
3. “La Fiesta escolar en la Plaza Bolívar”: actos escolares, entre ellos “Las Niñas de los Colegios depositando flores en la Estatua de Bolívar”.

²⁹ Sueiro, *Enrique Zimmerman*, p. 21. Véase: Ambretta Marrosu, “Manzano y Zimmermann, ¿cineastas fundadores? Avance de una investigación en curso”, Anuario ININCO, n° 3, 1990, pp. 73–124. MARROSU, Ambretta. “Periodización para una historia del cine venezolano”, Anuario ININCO, n° 1, 1988, pp. 9–46.

³⁰ Marrosu, “Manzano y Zimmerman”, pp. 93-94.

4. Banquete que ofreció “el ministro americano a Gómez”: Vista panorámica del camino de La Guaira y del Puerto y Gómez desembarcando para asistir al banquete.

Las *vistas* en general tuvieron como figura protagónica al General Juan Vicente Gómez, este fue otro de los medios para dar a conocer su imagen en aquellas ciudades en las que se hicieron las exhibiciones, también permitió que los venezolanos asociaran la conmemoración del pasado con su figura y los logros de su gobierno, en un país que gracias a la paz estabilizadora de la mano fuerte del General podía darse la oportunidad de tener unas celebraciones patrias con pompa y colorido.

El cine durante las celebraciones también cumplió la función de registro de algunos actos para su posterior exhibición de forma pública, de tal modo que fue un medio de entretenimiento popular que difundía los actos celebrativos. De tal modo que su cualidad de diversión pública estuvo aparejada con el sentido memorial y pedagógico acerca de la Independencia de Venezuela, en este caso se trató del afianzamiento del 19 de abril de 1810 como fecha inaugural de la Independencia junto con el 5 de julio de 1811.

La prensa venezolana e investigaciones sobre Enrique Zimmerman, permiten esbozar la función dada al cine en esas fechas. Según, la investigación de Yolanda Sueiro, en mayo de 1910 se hicieron los anuncios en la prensa de las exhibiciones alusivas al programa de las celebraciones en Caracas:

8 de mayo. Caracas. Una nueva empresa inaugura la “temporada del centenario” en el Circo Metropolitano con funciones exclusivamente dominicales. (...) Apenas inicia

funciones, la firma promete el estreno del filme El 19 de abril en Caracas. Suponemos que se trate de una reseña cinematográfica de las decoraciones urbanas, iluminaciones alegóricas y actos oficiales que pudieron verse en Caracas durante el homenaje al centenario de la independencia, entre el 18 y 19 de abril.³¹

Así mismo, como parte de las actividades de las “Fiestas Centenarias” se anunció en el Diario El Tiempo, la disposición presidencial de que se realizaran exhibiciones cinematográficas en varias plazas caraqueñas,

Con el fin de que durante las próximas fiestas consagradas á celebrar el primer Centenario de nuestra Independencia abunden todas aquellas distracciones cónsonas con el natural esparcimiento del Pueblo de Caracas en estos días, por disposición del Señor Presidente Constitucional de la República, y como adición al programa de Fiestas elaborado por el Gobierno nacional, habrá exhibiciones cinematográficas gratuitas, por las noches, alternando en las Plazas de La Pastora, de Candelaria y de San Juan, desde el día 30 del presente mes, hasta le 5 de julio próximo inclusive.³²

Otra cualidad de este primer cine venezolano es la intención de realizar películas históricas, si bien había una voluntad de los operadores y empresarios por la creación de más y nuevos filmes, muchos no llegaron a término. Sin embargo, fueron anunciadas en la prensa en su fase germinal, lo que podría entenderse como un bosquejo de guion con líneas temáticas muy claras y un plan de producción de conocimiento público, que permite tener una idea de las producciones que se propusieron realizar los pioneros, como ocurrió con el proyecto filmico *Berruecos*, a

³¹ Sueiro, *Enrique Zimmermann*, p.26.

³² El Tiempo, “Fiestas Centenarias”, Caracas, 22 de junio de 1911, año XIX, No. 3.892.

cargo de Luis López Méndez, Delhom y Teófilo Leal, que retrataría el asesinato de Antonio José de Sucre en el campo de batalla ecuatoriano:

Esta película representará la escena histórica en un largo aproximado de 1.800 pies y constará de estos 9 cuadros: 1o Obando; 2o En marcha; 3o El Salto del Río Mayo; 4o Hacia la muerte; 5o Venta Quemada; 6o Berruecos; 7o Doce años después; 8o Apoteosis por las cinco Repúblicas libertadas por Bolívar. En la presente semana saldrá Lopez Mendez para la Sierra de Carabobo á ocuparse, junto con Teófilo Leal, de los ensayos de la película sobre el propio terreno, elegido cuidadosamente conforme á la historia. Dentro de 10 días se harán los ensayos generales con armas, trajes, caballos, etc. Esta película será la primera de las 4 cintas nacionales históricas que tiene listas López- Méndez para ir haciéndolas poco a poco. Esta á que nos referimos quedará terminada dentro de un mes y se estrenará en el centenario.³³

Otro aspecto interesante de *Berruecos* fue el agregado en la nota de prensa de las fuentes históricas consultadas que darían veracidad histórica al proyecto, y que a su vez establecerían una asociación entre la literatura histórica en uso y la historia a filmar:

Asesinato del Mariscal Sucre.- Nuestro compatriota y aplaudido actor Teófilo Leal se ocupa actualmente, junto con varios artistas, en dirigir, ensayar y hacer en la Sierra de Carabobo, la película histórica representativa del hecho de Berruecos. Esta cinta será tomada por el señor M. Delhom para nuestro amigo Luis López Méndez y para su realización se han consultado: Vida de Sucre, por el doctor

³³ Sueiro, *Zimmermann*, p. 38.

Villanueva; Asesinato del Mariscal de Ayacucho, por José Irisarri, Apuntamientos para la historia, por Obando, etc.³⁴

El cine histórico de los inicios en Venezuela tuvo un propósito tanto pedagógico como modelador de la conciencia histórica de la población. A su vez estuvo sujeto al uso personalista que le dio Juan Vicente Gómez, puesto que la figura protagónica visible en los materiales fílmicos era él. De modo, que cualquier otro proyecto que no encajara con su deseo tendría pocas posibilidades de financiación, sobre todo tomando en cuenta su admiración unánime por Simón Bolívar.

Con relación a México, el 6 de agosto de 1896, Gabriel Veyre dio la exhibición privada del cinematógrafo en Chapultepec para el presidente Porfirio Díaz, su familia e invitados. Díaz observó las amplias posibilidades que el aparato ofrecía, además de responder a la mentalidad que miraba con aceptación las posibilidades de los inventos con carácter científico.

Jacques Aumont confirma que Porfirio Díaz, entre otras notables personalidades políticas, hicieron llegar telegramas y aportes económicos a Lumière tras el asombro y admiración que les generaba el invento, pues no sólo se mostraba como un medio de entretenimiento con fines comerciales sino también de propaganda política a través del cual la imagen pública de los sujetos en el poder podía difundirse, conocerse y cargarse de sentido,

³⁴ Sueiro, *Zimmermann*, p. 38.

Citemos, por ejemplo, el telegrama de felicitación, dirigido el 28 de agosto de 1896, por Porfirio Díaz a Lumière; el de S.A.R. la infanta Isabel de España, del 8 de diciembre de 1896 (“sus hijas han asistido esta tarde al cinematógrafo, han salido encantadas y le felicitan por ello”), o la carta acompañada de un cheque de 300 francos (todas las ganancias son buenas) “como retribución del placer real”, que el rey de Serbia envió a Lumière el 9 (21) de julio de ese mismo año.³⁵

Según Juan Felipe Leal, se realizaron tres exhibiciones para Porfirio Díaz, la primera fue de carácter privado, el 6 de agosto; la segunda, el 23 de agosto en la que Veyre y Bon Bernard mostraron las primeras vistas de la Ciudad de México; y, otra, el 27 de agosto. El interés de Díaz por el invento y sus posibilidades fue evidente y significó un recurso de visibilización de su figura, como afirma el autor:

La recepción de las vistas de don Porfirio por el público mexicano, exhibidas por los personeros de los Lumière en Plateros, Espíritu Santo y, luego en la ciudad de Guadalajara, como se verá, le confirmaron al General lo acertado de su juicio: la exhibición cinematográfica era un medio privilegiado de afirmar su poder. El cine daría a conocer su figura en los sitios más apartados de la República como no había podido hacerlo ningún medio de propaganda anterior. Muchos conocieron por primera vez a don Porfirio gracias a su presencia cinematográfica.³⁶

Una “presencia cinematográfica” que además permitió asociar su imagen como presidente al progreso material que trajo su mandato. De allí que adoptar el cinematógrafo como un recurso para difundir las noticias sobre las celebraciones del Centenario en todo el país fue una decisión lógica. Los actos se filmaron

³⁵ Aumont, “Lumière”, pp. 91-92.

³⁶ Leal, 1896: *El vistacopio*, p. 47.

diariamente durante todo el mes de septiembre y reunidos en el largometraje *Las fiestas del Centenario de la Independencia de México* (1910, Salvador Toscano.), a manera de resumen se pueden agrupar en los siguientes tópicos y temáticas:

1. Inauguraciones, mejoras y visitas a obras públicas:

- 1 de septiembre. Inauguración del manicomio general. Llegada del presidente Díaz. Visita a los departamentos.
- 7 de septiembre. Inauguración de la Escuela “Josefa Ortíz de Domínguez” y glorificación de la Corregidora por señoritas de la Escuela Normal y párvulos de la misma.
- 12 de septiembre. Inauguración de la Escuela Normal para Profesores. El presidente Díaz recorre los departamentos. Visita a la alberca. Los invitados saliendo del edificio.
- 13 de septiembre. Inauguración de la estatua de Humboldt. Formación de los marinos alemanes.
- 16 de septiembre. Inauguración del monumento a la Independencia, ceremonia oficial del centésimo aniversario del Grito de Dolores. Los embajadores y delegados extranjeros, los ministros de Estado y el presidente de la República regresan a Palacio después de la ceremonia oficial y recorren en carruajes la avenida San Francisco en medio de lluvia de flores. Gran desfile militar, tomando parte los marinos franceses, alemanes, argentinos y brasileños.
- 19 de septiembre. Inauguración del monumento a Juárez. La legación francesa dirigiéndose a Palacio a entregar las llaves de la ciudad.

- 21 de septiembre. Inauguración de las obras de aguas potables de la Ciudad de México.
- 23 de septiembre. El nuevo lago de Chapultepec.
- 26 de septiembre. Las grandes obras del desagüe del valle de México. El Gran Canal. El túnel de Tequisquiac, el tajo de Tequisquiac.
- 28 de septiembre. Inauguración de la fábrica nacional de pólvora sin humo en las lomas de Santa Fe.

2. Actos de recuperación de las reliquias patrias:

- 2 de septiembre. Recepción de la pila bautismal del cura Hidalgo en la estación de Buenavista. Gran comitiva y entrada al museo.
- 17 de septiembre. Solemne entrega del uniforme de Morelos por la embajada española. Las banderas insurgentes, figurando la Virgen de Guadalupe que Hidalgo tomó en Atotonilco, escoltadas por generales, acompañan el uniforme.

3. Desfiles, fiestas y procesiones cívicas:

- 4 de septiembre. Fiesta del comercio. Desfile de carros alegóricos.
- 14 de septiembre. Gran procesión cívica formada por todos los elementos de la sociedad mexicana y marinos extranjeros para llevar flores a los restos de los héroes. Vista tomada en la avenida San Francisco.
- 15 de septiembre. Gran desfile histórico. Indios aztecas, el emperador Moctezuma, Hernán Cortés, indios tlaxcaltecas, época de la Conquista, don Agustín de Iturbide, don Vicente Guerrero y el Ejército de las Tres garantías. Carros alegóricos.

- 18 de septiembre. Centenario de la Independencia de la República de Chile. Desfile de marinos argentinos, brasileños y tropas mexicanas frente a la legación.
 - 28 de septiembre. Fiestas en honor del marqués de Polavieja en Cholula (filmada el 29 de septiembre de 1910). Celebración del Centenario de Puebla. Gran desfile de mosqueteros, pontenegrinos, bicicletas y coches adornados. Panorámicas de Puebla.
4. Actos militares: 25 de septiembre. Grandes maniobras militares y simulacro de guerra en las lomas de Molino del Rey. La infantería., la caballería y artillería en acción.
5. Homenajes, ceremonias y recepciones:
- 5 de septiembre. Solemne recepción de los embajadores extranjeros en el Palacio Nacional.
 - 6 de septiembre. La jura de la bandera por 6,000 alumnos de las escuelas en la Plaza de la Constitución.
 - 8 de septiembre. Homenaje a los niños héroes de 1847 en Chapultepec. El presidente Díaz y sus ministros llevan ofrendas y flores.
 - 22 de septiembre. Manifestación a Hidalgo.
 - 29 de septiembre. Homenaje a Josefa Ortiz de Domínguez.
 - 30 de septiembre. Apoteosis a los héroes en el monumento a la Independencia. Jura de la bandera por los obreros.
6. Emplazamiento de piedras fundacionales y otros monumentos:
- 3 de septiembre. Colocación de la primera piedra de la nueva cárcel en la calzada de la Coyuya por el Sr. Ministro de Gobernación.

- 9 de septiembre. Ceremonia en Chapultepec de la primera piedra del monumento a Isabel la Católica que obsequia la colonia española. Llegada del embajador Polavieja y del Sr. Presidente.
- 11 de septiembre. Colocación de la primera piedra del monumento a Washington en la plaza de Dinamarca, obsequio de la colonia americana. Colocación de la primera piedra del monumento a Pasteur, obsequio de la colonia francesa.
- 20 de septiembre. Colocación de la primera piedra del monumento a Garibaldi, obsequio de la colonia italiana.
- 27 de septiembre. Colocación de la primera piedra del edificio del Poder Legislativo.

7. Excursiones, recorridos y lugares:

- 10 de septiembre. Excursión del Congreso Americanista a San Juan Teotihuacán. Visita a las pirámides.

8. Exposiciones:

- 24 de septiembre. Exposición agrícola y ganadera.

La prioridad dada a la muestra de los logros del gobierno de Díaz se evidencia en la filmación de las inauguraciones de las obras públicas, así como la presencia del Díaz en todos los actos como figura protagónica, Éricka Sánchez Cabello afirma que esta era la manera en que se podía equiparar la imagen de Díaz con la de los héroes forjadores de la nación:

Las películas del centenario registraron el culto al panteón cívico en las escenas “recepción de la pila bautismal del cura Hidalgo”; “solemne entrega del uniforme de

Morelos por la embajada española” y “Homenaje a los niños héroes de 1847 en Chapultepec” donde la acción se concentraba, al igual que en muchos otros eventos en la llegada y partida de Porfirio Díaz. Es muy significativa esta reunión de imágenes simbólicas de los héroes del pasado con las del dictador. En las películas el recurso visual se enfatizó a través de la inclusión de vistas fijas o transparencias en las que aparecían dibujos o retratos de Hidalgo, Juárez y Díaz.³⁷

El Estado se sirvió de las formas narrativas ficcionales del teatro que ya consumían los espectadores, por lo que los primeros filmes históricos en las conmemoraciones fueron un vehículo para afianzar valores nacionales.

La reproducción de escenas históricas teatrales fue uno de los primeros pasos hacia una visión oficial de la historia mediante medios filmicos. En el caso de México se filmó *El grito de Dolores o sea la Independencia de México* (Felipe Haro, 1907), en Venezuela se rodó *La batalla de Ayacucho* (Empresa del Camarógrafo Powers, 1909), estos filmes sentaron las bases narrativas del cine histórico oficial.

La observación del cine como un fenómeno institucionalizado permite comprender la función que cumplió para el ejercicio del poder y cómo desde arriba estableció una estética, unos temas y unas características de producción que dieron forma a la idea sobre el pasado histórico con fines propagandísticos, educativos y orientadores de la memoria que el Estado requería que se implantase en las sociedades mexicana y venezolana, que se mantendrían como una marca del cine histórico de factura gubernamental.

³⁷ Sánchez Cabello, "Vistas", p. 51.

Brazos abiertos a la Madre Patria. El cine como testigo de la recuperación de las relaciones entre España y América Latina

El primer cine con carácter gubernamental hecho en América Latina, aunque tuvo la función de ser un mecanismo para afianzar una memoria acerca del pasado independentista como parte de las políticas de consolidación de una idea de nación, también tuvo unos rasgos de producción que demostraron cómo el cambio de régimen a *lo visual* que implicó su instalación estuvo aparejado con una cualidad cosmopolita, internacional y dependiente.

Las relaciones entre los países americanos y España fue un tema de importancia que tomó cuerpo en las conmemoraciones, dado que fueron la ocasión para afianzar la vinculación entre ambos; ya fuese porque para el país ibérico era importante recuperar las relaciones con los territorios antiguamente colonizados, así como lo era para estos países establecer vínculos fraternales que posibilitaran un marco de relaciones políticas y económicas duraderas.

Los gobiernos de México y Venezuela promovieron el acercamiento con España a través de actos organizados por las comisiones designadas por decreto presidencial y con participación de las comunidades migrantes españolas. En este sentido, el cine fue un medio para captar esos actos como parte de los programas de exhibición del centenario en las salas mexicanas; o permitió a los gobiernos tener un registro de uso restringido tras las celebraciones como ocurrió en Venezuela.

Los actos celebrativos en México quedaron asentados entre otras publicaciones oficiales en la *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de*

la Independencia de México, coordinada por Genaro García y en las vistas cinematográficas de los Hermanos Alva y Salvador Toscano.

Guillermo Alva, Salvador Alva y Eduardo Alva fueron tres camarógrafos nacidos en Morelia, Michoacán. Con el crecimiento del negocio fílmico se trasladaron a la Ciudad de México y fundaron varios estudios dedicados a la venta de equipos cinematográficos y a la exhibición de *vistas* de la ciudad, la gente y las actividades cotidianas. Durante el gobierno de Porfirio Díaz filmaron dos documentales que los posicionaron como creadores fílmicos de importancia en el contexto nacional: *La Entrevista Díaz-Taff* y *Fiestas del Centenario de la Independencia*. Su trabajo también recoge los siguientes títulos: *Insurrección de México* (1911), *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México* (1911), *Triunfal arribo del jefe de la revolución don Francisco I. Madero* (1911), *Llegada de la familia del primer mártir de la revolución, Aquiles Serdán* (1911), *Viaje del señor Madero al sur* (1911), *Revolución Orozquista* (1912) y *La Decena Trágica* (1913).

Salvador Toscano fue un empresario y camarógrafo oriundo de Guadalajara, estableció su negocio en la Ciudad de México a partir de 1897, se constituyó como uno de los más prolíficos productores y comercializadores de material fílmico y exhibidor de forma permanente en casi todo el país. Su archivo compila gran parte de la memoria visual de finales del Porfiriato y la Revolución. Entre muchas producciones documentales filmó *Fiestas del Centenario de la Independencia* e *Historia completa de la revolución*.

Tanto la *Crónica* de García como las vistas de los hermanos Alva y de Toscano son depositarias de los actos que simbolizaron la restauración definitiva del vínculo entre España y México durante las celebraciones. El país ibérico respondió a la invitación con la designación de Camilo G. Polavieja, marqués de Polavieja, como enviado especial, su participación en una serie de actos públicos constituyó el reconocimiento del vínculo del gobierno de Porfirio Díaz respecto a España. El recibimiento de la representación española en el Puerto de Veracruz dio inicio a su itinerario durante las celebraciones, el 6 de septiembre de 1910, con la asistencia a un desfile militar y una ceremonia de jura de la bandera en una escuela local.

La llegada del marqués a la Ciudad de México estuvo presidida por los miembros del gobierno y acompañada por representantes de la comunidad española y miembros del “Casino Español. Del Centro Vasco, del Andalúz, del castellano, de la Sociedad de la Cruz Roja y del Orfeón catalán; la colonia española en masa; varias distinguidas familias y un gran número de otros concurrentes”.³⁸

De acuerdo con la *Crónica* de García y las *vistas* de los operadores oficiales la visita del Marqués de Polavieja implicó la realización de una serie de actividades que reafirmaron el vínculo con España. Entre ellas describen la resignificación de una parte de la Ciudad de México mediante el cambio de nombre de algunas calles que pasaron a llamarse *Isabel la Católica*, la colocación de la primera piedra de un monumento dedicado a la reina en el Bosque de Chapultepec, una exposición en el Asilo Colón y la segunda de las tres épocas representadas en el Desfile Histórico

³⁸ García, *Crónica*, p. 15.

del 15 de septiembre: “Época de la Dominación Española (1740)”, que además incluyó la Jura del Pendón, un acto en el que se manifestaba públicamente lealtad al rey durante el Antiguo Régimen, la ceremonia en la que Porfirio Díaz recibió los objetos de José María Morelos devueltos por Alfonso XIII y la entrega del Gran Collar de la Orden de Carlos III a Díaz.

Todos estos actos significaron para el gobierno español una muestra de la receptividad y del ánimo de fortalecimiento de las relaciones entre México y España, las cuales se ratificaron con la creación de una atmósfera festiva y llena de demostraciones afectivas a través del uso de los símbolos patrios españoles y mexicanos, como lo expresó Polavieja en el discurso de entrega de credenciales a Porfirio Díaz, el 7 de septiembre de 1910:

¿Pero no he de poder y deber decir que mi emoción procede de las ovaciones populares á partir de Soledad, de tan grato recuerdo para nuestra fraternidad, y continuadas en otras estaciones, aún después de entrada la noche: banderas nuestras cruzadas, niños formando con sus trajes y adornos, grupos alternados de nuestros colores nacionales, poesía cariñosísima y generosa, marcha real, vivas á España y su Rey, ¡á España mexicana!³⁹

En los discursos dados tanto por los representantes españoles como los mexicanos se observa la exaltación de la conquista y de la dominación española como característica de la reafirmación de los vínculos filiales, tal como se observa en las palabras de Polavieja acerca del recibimiento dado a España por parte de México: “...salido todo de las sanas y candorosas entrañas del pueblo, ingenuo, sin

³⁹ García, *Crónica*, p. 8 (Apéndice).

rémora ni estorbo de prejuicios en sus espontáneos sentimientos, y por lo mismo, cimiento, sangre y nervio de las Naciones?”.⁴⁰

Dicha exaltación también respondía a la visión de la conquista como un proceso civilizatorio heredado a los americanos por España. En el acto de entrega de las reliquias de José María Morelos, Polavieja identificó los actos de afecto hacia España como una expresión de paz producto del legado entregado, y reconoció en la república mexicana de las celebraciones del centenario que:

...en ella lucen, en los presentes, todas las artes de la paz con singular adelantamiento y magnificencia. ¡Quiera Dios seguir dispensándole sus beneficios! Así lo desean mi Rey y la madre España, orgullosa de su hija, á la que abraza en estos solemnes momentos con todas las efusiones de su alma y con todos los recuerdos de su gran labor americana, como descubridora, exploradora y colonizadora.⁴¹

Una herencia en la que la relación filial es definida por García como “de elocuente y grande significación en las relaciones de la antigua madre y de la hija emancipada”,⁴² así se construyó una imagen de reconciliación cargada de elementos emotivos, expresos en la recuperación del linaje mexicano de Polavieja y en el sentimiento de hermandad con que fue interpretada la mención a la sangre americana que a través del marqués unía España con México, como lo expresó el representante español: “traigo una misión especial, no de amistad, sino de amor, y quizá Su Majestad el Rey y su Gobierno creyeron dar á México una prueba palpable

⁴⁰ García, *Crónica*, p. 8 (Apéndice).

⁴¹ García, *Crónica*, p. 23 (Apéndice).

⁴² García, *Crónica*, p. 42.

de esos sentimientos, eligiendo á quien se honra y evanece de tener sangre mexicana en sus venas”.⁴³

En la respuesta de Díaz a Polavieja se observa el reconocimiento parental de México respecto a España, entendido como una continuidad natural y con un lenguaje afectivo, desprovisto de los aspectos políticos y críticos del ideario emancipador, pero sin negarlo:

Lograda ésta, prodúcese un acercamiento espontáneo, de duración indefinida, porque se apoya en la sangre común, en la voluntad recíproca y en la estima mutua. Y nada hay tan grato como las reconciliaciones de los padres con los hijos que ya se valen á sí mismos y sólo reclaman, alrededor del hogar ancestral, el asiento que ocupaban antes de emanciparse y de ganar vida honrada y dignamente.⁴⁴

En las imágenes hubo un registro detallado de los actos que declaraban la filiación reconocida hacia España realizado por los Hermanos Alva, Salvador Toscano y Guillermo Becerril (hijo). Los hermanos Alva filmaron “La llegada á Veracruz de ‘Alfonso XII’ o Llegada del Marqués de Polavieja y la exhibieron en el Cine Palacio, en la Ciudad de México el 26 de septiembre de 1910. También filmaron “Fiestas en Toluca dadas en honor del excelentísimo señor marqués de Polavieja”, exhibidas en el Teatro Principal de Toluca el 30 de octubre de 1910; según Juan Felipe Leal en esta vista se observa al marqués inaugurando la plaza España.⁴⁵

⁴³ García, Crónica, p. 8 (Apéndice).

⁴⁴ García, Crónica, p. 9 (Apéndice).

⁴⁵ Leal, *Filmografía Mexicana*, pp. 201-203.

Por su parte, Guillermo Becerril realizó un reportaje titulado *Las fiestas del Centenario de la Independencia*, entre cuyas vistas se encontraba “Llegada del Marqués de Polavieja a Veracruz”.⁴⁶ Salvador Toscano filmó “Ceremonia en Chapultepec de la primera piedra del monumento á Isabel la católica que obsequia la colonia española. Llegada del embajador Polavieja y del Dr. Presidente”.⁴⁷

El gobierno de Porfirio Díaz abrió los espacios para pactar la confraternidad con España y solidificar el vínculo en términos memoriales, como parte de una política que le permitió incorporarse al concierto de las naciones y al proyecto de modernidad, que le diera presencia ante Europa.

Con relación a Venezuela, para el momento del centenario, celebrado a partir del 19 de Abril de 1910, el país se encontraba bajo el régimen del General Juan Vicente Gómez.⁴⁸ Las celebraciones, al igual que en el caso de muchos países del continente, permitieron mostrar los progresos materiales del gobierno, así como el establecimiento de las narrativas memoriales que consolidaron al general como jefe de Estado; a su vez, permitieron reforzar a los héroes de la patria y mostrar los símbolos que representaban a la nación.

En las páginas de las revistas ilustradas fue posible dar a conocer las imágenes de todos los recursos simbólicos que representaron la Independencia. A

⁴⁶ Leal, *El documental nacional*, p. 214.

⁴⁷ Leal, *El documental nacional*, p. 214.

⁴⁸ Juan Vicente Gómez fue presidente de Venezuela entre 1908 y 1935, es reconocido como el responsable de la modernización del Estado venezolano, de la erradicación de los caudillos criollos y de cancelar la deuda externa del país; también como un dictador con una estrategia de silenciamiento de la disidencia democrática bajo condiciones de persecución y tortura letales. Véase: Fundación Polar, Diccionario de Historia de Venezuela, en línea: <https://bibliofep.fundacionempresapolar.org/dhv/entradas/g/gomez-juan-vice/>

través la fotografía, el fotograbado y la litografía fue estructurada parte de la memoria visual de las celebraciones venezolanas a través de la revista ilustrada *El Cojo Ilustrado* principalmente.⁴⁹

Según Miguel Felipe Dorta en el *El Cojo Ilustrado* se publicaron por primera vez las reproducciones de los símbolos patrios asociados a la conmemoración del centenario, a través de ellos se definió en términos visuales qué debía recordarse, en las imágenes se pueden observar:

El escudo de Cubagua, el primogénito escudo de la primera ciudad del antiguo territorio venezolano; el busto de Francisco de Miranda; el cuadro de *Nuestra Señora de Caracas*, la pintura más antigua de Caracas; el primer billete de la naciente república venezolana en 1811; un autógrafo de José Félix Ribas; el retrato del jurista Juan Germán Roscio, responsable de la redacción del Acta del 19 de abril de 1810; el general Mariano Montilla, uno de los conspiradores en 1808, y el cuadro de Arturo Michelena, *Miranda en La Carraca*. También se reprodujeron, por primera vez, los fotograbados de algunos objetos de la época de aquel 19 de abril, como las mazas de armas del Cabildo y Ayuntamiento de la ciudad de Caracas; algunas vistas de la antigua Plaza Mayor, donde se desarrolló el tumulto y de la casa de San Mateo donde murió Antonio Ricaurte, lugar en el que se ordenó erigir un monumento en su memoria. Así como otros cuadros relacionados con la crisis peninsular, relativos a la familia real de Carlos IV y la pintura de historia de Napoleón en su entrada a Madrid en 1808 bajo el título “Napoleón exige á los diputados de la ciudad de Madrid

⁴⁹ *El Cojo Ilustrado* fue una revista ilustrada que se constituyó en depositaria y constructora de la memoria histórica venezolana, en sus páginas se recogieron los símbolos y escritos que acompañaron las narrativas de las celebraciones bajo el mando de Juan Vicente Gómez. Mediante esta revista los venezolanos de aquel tiempo tuvieron una mirada cohesionada del pasado independentista a través de los textos e imágenes de su número publicado el 15 de abril de 1910 y dedicado por entero a la conmemoración.

llevarle la sumisión del pueblo”, con la finalidad de establecer a la independencia de Venezuela como hija de la Revolución Francesa.⁵⁰

En el número de *El Cojo Ilustrado*⁵¹ del 15 de abril de 1910 fue publicado el programa de las celebraciones decretado por el ejecutivo federal, el cual estableció el interés por convocar al gobierno español a asistir a los actos conmemorativos en un reconocimiento de la afiliación de Venezuela con España y como una muestra de la necesidad de conservar la comunión con el país ibérico. Así fue especificado:

Art. 22. A fin de dejar constancia de que la Revolución Emancipadora no rompió ni podía romper los vínculos que unen á Venezuela con la Madre Patria, comuníquese al Gobierno de la Nación Española el agrado con que Venezuela la vería representada en los actos á que refiere el presente Decreto.⁵²

Al mismo tiempo, en el decreto queda expresada la idea que tenía el Ejecutivo con relación a la vinculación con España, en la que la constitución de Venezuela como nación independiente no implicaba un deslinde de España, sino, por el contrario, se conservaban lazos filiales con la metrópoli, los cuales debían no sólo reconocerse desde la génesis de la emancipación, sino conservarse en la vida republicana.

Las expresiones de afinidad compartida quedaron expresadas en la publicación de una nota de prensa del diario español *La Época*, del 25 de marzo de 1911, en respuesta a la invitación realizada por el gobierno gomecista a la delegación española, y que fue republicada por el diario venezolano *El Universal*, el

⁵⁰ Dorta Vargas, *Quimeras nacionales*, pp. 177-178.

⁵¹ Dorta Vargas, *Quimeras nacionales*, pp. 177-178.

⁵² *El Cojo Ilustrado*, año XIX, nº 440, Caracas, 15 de abril de 1910, pp. 552-556.

26 de abril, bajo el título “Centenario de Venezuela” en la que España manifestó su regocijo por las expresiones de afecto que permanecen entre las naciones americanas, en los siguientes términos:

Ocasión propicia para renovar el agradecimiento con que España mira aquellos testimonios de filial y enaltecida amistad, preséntasele ahora al Gobierno de S.M., con ocasión de haber sido invitado por Venezuela á hacerse representar en las fiestas con que próximamente se rememorará la emancipación de dicha República.

Venezuela nos merece particular interés, no solo por las riquezas que su suelo guarda, y por la importancia de los varones ilustres, honra de la estirpe que han ilustrado sus gloriosos anales, sino por el invariable amor que ha profesado á España y á sus hijos, por la sinceridad con que ha compartido, así los triunfos como las desventuras de España.⁵³

Las celebraciones se presentaron como el escenario propicio para las demostraciones del reconocimiento de los lazos afectivos entre España y Venezuela desde las esferas políticas de ambos países. A través de la prensa se puede observar el ánimo que prevaleció en las élites hacia la herencia española y la necesidad de darle un lugar en las celebraciones. En el diario *El Tiempo*, en su edición del 24 de junio, se publicó una invitación a los ciudadanos e intelectuales para recibir y homenajear a la delegación española a su llegada a Caracas, como un gesto de reconocimiento de la maternidad de España sobre los países americanos,

⁵³ El Universal, “El Centenario de Venezuela”, Caracas, miércoles 26 de abril de 1911, Año Tercero, nº 675.

España nos dio su sangre, su civilización, su fe y más que todo, su idioma, que es su espíritu y esa sangre, esa civilización, esa fe y ese espíritu son la prolongación auténtica, legítima é irremplazable de España en este Continente. España, pues, mantiene aún la hegemonía espiritual (que es la del idioma y la de la idea) sobre todas estas nacionalidades de Sur América.⁵⁴

La prensa difundía en concordancia con el Ejecutivo muestras del reconocimiento de lo americano como parte de la identidad hispánica, lo que puede observarse en una nota del diario *El Tiempo* del 24 de junio de 1911 en la que se reseña el izamiento de la bandera del país ibérico como señal de la filiación entre ambas naciones: “Con íntima complacencia anotamos que la primera de las casas que en la Avenida Sur hizo ondear su bandera, fue ‘La Barcelonesa’, cercana á las oficinas de este diario, cuyo dueño es de nacionalidad española”.⁵⁵

El 26 de junio de 1911 llegaron a Caracas el delegado español Aníbal Morillo y Pérez del Villar, Marqués de la Puerta, Conde de Cartagena y Embajador de España, y su comitiva. El representante español era nieto de Pablo Morillo y Morillo, primer Conde de Cartagena y primer Marqués de La Puerta, militar realista enviado por Fernando VII durante la guerra de Independencia, enfrentado por Simón Bolívar y el Ejército Patriota; posteriormente firmaron los *Tratados de Trujillo*, a través de los que se conviene el armisticio y la regularización de la guerra.

⁵⁴ El Tiempo, “Homenaje a España”, Caracas, sábado 24 de junio de 1911, Año XIX - Mes IV, nº 3.894.

⁵⁵ El Tiempo, “Homenaje a España”, Caracas, sábado 24 de junio de 1911, Año XIX - Mes IV, nº 3.894.

El objeto de su asistencia atendió el requerimiento de restaurar relaciones con Venezuela, su presencia intentó recuperar la firma de los *Acuerdos de Trujillo* como acto simbólico de reencuentro, el cual tuvo su antecedente en la proposición de Morillo de erigir un monumento como recordatorio de la paz pactada entre España y la Gran Colombia aquel noviembre de 1820.⁵⁶

En la reseña de la celebración publicada en *El Heraldo* de Caracas se pueden observar los términos en que se debía recibir a la delegación y el espíritu de cercanía que se requería para con España:

...estas hispanas naciones han invitado á España al festival, no para que asista á una junta de recriminaciones ni de recuerdos sangrientos; sino para que reciba de sus hijos el ósculo filial que ha de estrechar más íntimamente los indisolubles lazos que, por la sangre, el idioma y las costumbres dejaron encerrados en las almas americanas.⁵⁷

A su vez, se reafirmó la calidad de los lazos que unían a ambas naciones en una relación imbricada por parentescos culturales, familiares y afectivos que afirmaban una identidad híbrida y común; en la que España y los países americanos parecían compartir el acuerdo de que la vertiente española representaba la

⁵⁶ Sobre los Acuerdos de Trujillo, veáanse: Sergio Rodríguez Gelfenstein, *Un monumento entre las naciones más cultas. Los tratados de Trujillo y el encuentro entre Bolívar y Morillo en Santa Ana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2020. Ángel Francisco Brice, *El armisticio de Santa Ana como calificativo de la Guerra de la Independencia*, Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1970; Marcos Rubén Carrillo, *Los tratados de Trujillo*, Trujillo, Centro de Historia del Estado Trujillo, 1968; Pedro Grases y Manuel Pérez Vila (Comp.), *El amor a la paz: conmemoración del sesquicentenario de los Tratados de Trujillo*, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1970; Elías Lozada Corrales, *La guerra internacional de independencia y los Tratados de Trujillo*, Trujillo, Imprenta Oficial del Estado, 1967; Delfín Enrique Páez, *Tratado de Regularización de la Guerra a Muerte*, Caracas, Impresores Unidos, 1945.

⁵⁷ El Heraldo de Caracas, 18 de Abril de 1910, nº 74, citado en: De Freitas, Centenario, p. 79.

continuidad de un vínculo en el que la maternidad de lo americano se reconocía de forma unívoca en lo español, como expresa la respuesta de España publicada en la prensa venezolana:

Los españoles que en representación de Su Majestad han visitado últimamente México, la República Argentina y Chile, tuvieron ocasión de darse cuenta del incalculable grado de afecto que los festejos del Centenario de estas Repúblicas representan para esta augusta madre de pueblos. Orgullosamente han debido sentirse ellos, como lo estamos los españoles todos, con el significado que encierra este florecimiento del alma y del prestigio de la raza entera, florecimiento que prueba elocuentemente cuánta bella conquista pacífica y civilizadora puede aún realizar en el mundo la gente de habla castellana.⁵⁸

La delegación española acompañó al presidente Gómez en los actos públicos, pero contó con una mayor acogida por parte de las élites. La Asociación Patriótica Española y la Asociación de Estudiantes de Venezuela se encargaron de los homenajes alusivos a la confraternidad entre ambas naciones en nombre de la antigua metrópoli,

El día 5 de julio próximo celebrará la República de Venezuela el Centenario de su Independencia. La primera nación invitada á estas fiestas ha sido España; en honor de España se han organizado toda clase de solemnidades: se inaugurará un monumento conmemorativo del abrazo entre Bolívar y Morillo; se premiará un soneto que consagre la unión de España y Venezuela, inscribiéndolo en una lápida

⁵⁸ El Universal, "El Centenario de Venezuela", Caracas, miércoles 26 de abril de 1911, Año Tercero, nº 675.

de mármol colocada en un edificio público. Pensando en España parecen organizadas todas las fiestas del Centenario.⁵⁹

Esta ofrenda memorial representaba el beneplácito con que España se sentía recibida en Venezuela, la respuesta ante la aceptación de los lazos filiales quedaba fijada de forma monumental y como un compromiso que debía sostenerse en el tiempo. El programa de la Asociación Patriótica Española incluyó entre sus actividades la colocación de la primera piedra para el levantamiento del monumento en homenaje a los *Acuerdos de Trujillo*, así como la convocatoria a un certamen literario:

2º. Ofrendará á la República en nombre de la Colonia Española de Venezuela, un monumento de bronce que represente el histórico abrazo de los generales Bolívar y Morillo en Santa Ana, cuya primera piedra será colocada en el día y sitio que el Gobierno designe. 3º. Esta asociación, en nombre de la Colonia, contribuirá con dos premios de á (B 200), doscientos bolívares cada uno, para las dos mejores composiciones en prosa y verso, del "Certamen" propuesto por "La Nación", cuyos temas son: para la prosa: "Las Glorias de España, Glorias son de Hispanoamérica", y para el verso: "Los Conquistadores".⁶⁰

Las temáticas demuestran la orientación hispanista como eje de los textos que cumplieron la función de asentar en papel los propósitos de integración, pero también de dejar las comunicaciones que respondían al reconocimiento de lo

⁵⁹ El Tiempo, "España y Venezuela. La Embajada del Centenario", Caracas, lunes 15 de mayo de 1911. Año XIX, nº 3.859.

⁶⁰ El Tiempo, "Fiestas Centenarias. Programa con que la 'Asociación Patriótica Española' contribuirá á las fiestas del Centenario de la Independencia de Venezuela", Caracas, jueves 22 de junio de 1911, Año XIX, nº 3.892.

hispano como heredad para las naciones americanas. En respuesta, el gobierno capitalino publicó la aceptación de las actividades propuestas y el lugar para la colocación del monumento en la plaza Macuro:

Como contestación á su nota fechada el 21 del corriente, me es grato decirle, que ayer se dictó por este despacho un Decreto, en virtud del cual se dispone que el Monumento alegórico que la honorable Colonia Española, ofrenda á la República, con motivo del Centenario, sea colocado en el Centro de la Plaza Macuro.

Interpretando los sentimientos del Gobierno Nacional, en nombre del ciudadano Gral. J. V. Gómez, Presidente de la República, y en nombre del Gobierno del Distrito Federal, ruego á usted se sirva llevar á conocimiento de esa Asociación y de la Colonia toda, el profundo agradecimiento de Venezuela por el valioso y magnífico presente, que simboliza él mismo, pudiera decirse, la génesis de esta estrecha cordialidad familiar que existe entre la noble España y el pueblo venezolano.⁶¹

Una vez definido el lugar se organizó el acto solemne del cual formó parte la Asociación de Estudiantes que realizó un desfile desde la Plaza de la Ley hasta la Plaza Macuro, allí se ratificó la manifestación de hermandad:

Allí se hizo una manifestación entusiasta y espléndida, en la que discurrieron el bachiller Julio Carías, el Secretario de la Asociación, bachiller Luis Zuloaga Llamozas, nuestro reputado orador doctor Eloy G. González, señor en los campos de la historia. El señor Valdés, representante de la Prensa Española, habló desde el balcón de la Embajada, y abrazando al orador é historiador Eloy G. González, dijo abrazándole á él en aquellas circunstancias abrazaba á todos los venezolanos. La

⁶¹ El Tiempo, "Ofrenda de la colonia española", Caracas, jueves 29 de junio de 1911. Año XIX, nº 3.898.

poesía vibró en la musa de R. Carreño Rodríguez, en el soneto laureado de carías sobre la entrevista misericordiosa y trascendental de Bolívar y Morillo. La Banda de esta manifestación ejecutó la Marcha Real de España y los himnos de las naciones, hijas de Bolívar, y hubo gritos de Viva España; Viva Venezuela; Viva el Rey de España; Viva el Ejército español.⁶²

La presencia española en las celebraciones fue no solo bienvenida, sino reconocida como parte del legado cultural y político venezolano, sin rasgos aparentes de cuestionamiento, al menos por parte del Estado. Después, esos lazos se estrecharon, ya que para Gómez era importante recuperar vínculos comerciales y obtener reconocimiento internacional como gobernante.

El cine que muestra la afinidad de Juan Vicente Gómez y de su gobierno con España no fue precisamente el del centenario, sino uno posterior. El documental *Juan Vicente Gómez y su época* de Manuel de Pedro (Bolívar Films, Venezuela, 1975)), describe a un Gómez que procuraba la presencia extranjera a cambio de visibilidad como presidente, en los siguientes términos: “muy hábil con sus compatriotas, pero muy débil con los países imperialistas”.

El documental de De Pedro recoge los materiales fílmicos que guardan testimonio del gomecismo y que reposan en los archivos de la Cinemateca Nacional y en el Archivo Bolívar Films. *Juan Vicente Gómez y su época* es un recurso de análisis de la memoria visual y un testimonio interpretativo de los inicios del cine

⁶² El Tiempo, “Fiestas Centenarias: Estudiantes de la Embajada Española”, Caracas, lunes 3 de julio de 1911. Año XIX - Mes V. No. 3.401.

producido por el Estado venezolano, cuya figura protagónica fue el presidente Juan Vicente Gómez.

La mirada del gobierno gomecista hacia España y otras potencias extranjeras queda recogida en el documental y da cuenta de las estrategias utilizadas para ganar la aceptación y el acercamiento de estas hacia el territorio venezolano. La explotación petrolera durante el gomecismo atrajo a dichas potencias al país, a las cuales Gómez benefició con privilegios en la extracción de hidrocarburos. En el documental yace el registro de la visita que el presidente recibió por parte de Fernando de Baviera y Borbón, representante español que adquirió un 5% de la producción bruta de la *Lago Petroleum Corporation*.

También Gómez recibió al aviador Juan Ignacio Pombo, quien realizó varios vuelos transoceánicos bajo la insignia de la Aviación Española. En las imágenes se observa la simpatía que el joven generó en el presidente, quien le obsequió al visitante una medalla de oro y en respuesta recibió el reconocimiento inmaterial tanpreciado para él: “¡Viva el general Gómez! ¡Viva Juan Vicente Gómez!”.

Los vuelos realizados por Pombo formaban parte de la política de acercamiento y alianza por parte de España hacia los países americanos, en palabras del joven aviador se expresa el propósito del país ibérico: “No intentaba batir ningún récord, sino poner un lazo de unión y afectos entre el alma española y el espíritu de los pueblos iberoamericanos y que durante mi travesía el pensamiento se remonte hasta aquí, mi tierra de Cantabria”.

También se retrata una actividad de beneficencia pública para apoyar al campesinado simbolizado en los vestuarios y la música mediante la cultura española, especialmente de la región de Andalucía, denominada “La churrería española.

De este modo el cine venezolano fue testigo de parte de las acciones de acercamiento entre España y Venezuela, como parte de una política extendida a todo el continente y que se acentuó a lo largo del siglo XX y XXI, con algunos períodos de interrupción como la llegada de Franco al poder.

CAPÍTULO 2

EL CINE COMO UN BIEN CULTURAL EN DISPUTA ENTRE AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA DURANTE LAS CELEBRACIONES DEL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

El cine producido durante el Bicentenario de la Independencia de México y Venezuela puede analizarse como resultado de una serie de tensiones que caracterizaron su contexto. Estos cines muestran la complejidad de las relaciones con España, en ese sentido, resulta necesario hacer el trazado de sus narrativas con un pie en las historias contadas y el otro en los eventos políticos relacionados con las celebraciones que los enmarcaron. Por lo que reviste importancia la observación de las políticas culturales entre México y Venezuela con el país ibérico.

Aunque cada uno de estos tres países estableció sus comisiones nacionales designadas para organizar los festejos, también se crearon comisiones de cooperación internacional en el marco de la Comunidad Iberoamericana. En ese nivel de la gestión España jugó un papel hegemónico y normativo; creó la *Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas*, a la que el gobierno de México mantuvo su adhesión. Venezuela, a través de la administración del presidente Hugo Rafael Chávez Frías, por el contrario, concentró sus recursos en el *Grupo Alba para la Conmemoración del Bicentenario del inicio de la revolución de independencia de Nuestra América*.

La diferencia de nomenclaturas entre ambas entidades de gestión da cuenta de las diferencias y disputas por el pasado de que fueron testigo las celebraciones y cuyo testimonio es rastreable en los bienes culturales que generaron para el consumo masivo durante la celebración de las efemérides patrias.

El Grupo Bicentenario: la unidad de criterios para las celebraciones en América Latina

En mayo de 2007 el gobierno español conformó la *Comisión Nacional para los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas* con el propósito de integrar a los países americanos a sus políticas celebrativas en el marco de la cooperación internacional. A través de la *Cumbre* de jefes de Estado y de Gobierno realizada ese mismo año se propuso a los jefes de Estado que tomaran la decisión de adherir al plan celebrativo, a los países que aceptaron se le denominó *Grupo Bicentenario*.

El papel de España respecto a las celebraciones americanas fue la de un aliado económico que aspiraba a tener participación en las comisiones nacionales de cada país, a fin de establecer decisiones conjuntas como expresa el decreto emitido por el Rey Juan Carlos:

La España actual, democrática y avanzada, se dispone pues a contribuir a esa conmemoración, a sumarse a las celebraciones que las Repúblicas Iberoamericanas decidan y a aprovechar esta ocasión para profundizar en una relación que, más allá de su carácter prioritario en la política exterior de nuestro país, consideramos constitutiva del corazón mismo de nuestra personalidad.⁶³

El vocablo “iberoamericano” remite a los países de América Latina cuya parte de su pasado histórico estuvo vinculado a España y Portugal a causa de los

⁶³ REAL DECRETO 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas. p. 20314.

procesos de expansión colonial, por lo que todos los países del continente conformaban *la Comunidad iberoamericana de naciones*.

El Real Decreto de creación de la *Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas*, establece el grado de importancia de las celebraciones en América Latina, con el recordatorio de que el pasado y el presente en ambas orillas del Atlántico se encuentra vinculado desde la conquista:

Comenzamos en 2008, las distintas Repúblicas Iberoamericanas celebrarán sucesivamente los bicentenarios de la consecución de su independencia. Conmemorarán unos acontecimientos que, hace ahora un par de siglos, determinaron la configuración política de todo un continente y les otorgaron a cada una de esas Repúblicas su identidad institucional específica. Se trata de un fenómeno que ha sido decisivo para la construcción de la realidad contemporánea. Como lo fue asimismo, sin duda, el encuentro entre ambos mundos trescientos años atrás.⁶⁴

En un sentido político, pero también memorial la noción de Iberoamérica permitió equiparar las independencias de los países americanos con la obtenida por España respecto de Francia, de este modo se vincularon los procesos emancipatorios, las ideas políticas nacidas en Europa y su implantación y desarrollo en América Latina. En tal sentido, el traslado de la Corte Portuguesa a Brasil, en 1807, el levantamiento del 2 de mayo de 1808, en Madrid, y la activación de la Junta

⁶⁴ REAL DECRETO 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas, p. 20314.

Soberana Central de Sevilla en 1809 fueron significadas como parte del movimiento que luego va a producirse en las colonias y que fue también motivo de conmemoración en clave iberoamericana:

Ese gran movimiento emancipador emergió en Europa con un escenario de consagración de los derechos y libertades, que fundamentó el constitucionalismo, primero, y la democracia, después. Un mismo movimiento, germinado en un territorio ideológico común, que arraigó en la España de comienzos del XIX, y cuya celebración conmemoramos igualmente a partir del mismo año, culminando en 2012, en el bicentenario de la Constitución de Cádiz, arranque impetuoso de nuestro camino a la libertad.⁶⁵

El Real Decreto también contempla una dimensión identitaria otorgada a la idea de lo iberoamericano como una comunidad con un espíritu colectivo, en las que aparecen designaciones que aluden al vínculo familiar, a los lazos afectivos y a la lengua como elementos cohesionadores de ese territorio geográfico e imaginario:

Doscientos años más tarde somos capaces de identificar que un mismo impulso ideológico condujo ambos fenómenos en las dos orillas del Atlántico. Somos capaces de reconocernos mutuamente cada uno en una parte sustancial de la personalidad de todos los demás. Una personalidad forjada a lo largo de un denso período de convivencia compleja, fortalecida en torno a lazos familiares

⁶⁵ REAL DECRETO 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas, p. 20314.

compartidos, construida en el espacio cultural y simbólico de una misma lengua, cuya expansión internacional prueba inequívocamente su vitalidad.⁶⁶

La idea de identidad queda reafirmada en la figura de la *Comunidad Iberoamericana de Naciones*⁶⁷ como entidad institucionalizada que ha permitido integrar las acciones en términos económicos y políticos en la contemporaneidad a través del modelo de cooperación para el desarrollo. Lo iberoamericano es además un constructo ideacional que funciona a partir de un cuerpo institucional que genera y sostiene el espacio de reunión para encontrar intereses económicos, políticos y culturales, denominado como la *Comunidad Iberoamericana de Naciones*.

La comisión celebrativa estuvo conformada por dos vertientes de la vida política del país, por un lado, funcionarios de la administración pública española (específicamente ministros y viceministros); y, por miembros de instituciones

⁶⁶ REAL DECRETO 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas, p. 20314.

⁶⁷ En la constitución y evolución de la *Comunidad Iberoamericana* algunos autores han identificado las fases y parámetros para el establecimiento hegemónico de España dentro de la Comunidad Iberoamericana a partir del análisis de las Cumbres. Véase: Castillo, Alberto y Gil-Barragan, Juan M, "El poder normativo de España en la constitución de la comunidad iberoamericana", *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, Vol. IX, nº 1, pp. 10-26. Galinsoga Jordá, Alberto, "La dimensión Iberoamericana de España: Constantes históricas y aspectos recientes" en Roy Joaquín y Domínguez Roberto (eds.), *España en la Unión Europea y el Estado de la Integración Latinoamericana*, Miami, The Miami-Florida European Union Center of Excellence University of Miami, 2010, pp. 92-115. Quintero Niño, Emna Mylena, "La Comunidad Iberoamericana de Naciones: su evolución y contribuciones a las relaciones iberoamericanas", *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)* Volumen 17 (2003), pp. 205-243. Alonso, J. A. "Los países de renta media y la doctrina de la ayuda", en Alonso, José Antonio (ed.), *Cooperación con países de renta media*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 79-108. De la Iglesia-Caruncho, Manuel, "La política española de cooperación y la eficacia de la ayuda", en *La política española de cooperación y la eficacia de la ayuda*, Madrid, Editorial Complutense, 2012, pp. 49-96. Del Arenal, Celestino, *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, Europeización y Atlantismo en la política exterior española*, Madrid, Fundación Carolina, 2011.

públicas, autónomas o privadas.⁶⁸ Felipe González Márquez cumplió las funciones de Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, quien fue la voz de la Comisión tanto en España como en los países adheridos al *Grupo Bicentenario*; Juan Romero de Terreros fue asignado como Embajador Adjunto.⁶⁹

La política iberoamericana contó con una gran estructura para la conformación de la comisión española, a fin de afianzar su presencia en el proyecto conmemorativo para América Latina. Las celebraciones también fueron el vehículo de una serie de propósitos desde España hacia América Latina, como expresó Enrique V. Iglesias, cuyo objetivo central de la presencia española fue el de “fortalecer la identidad latinoamericana, en aras de robustecer la interdependencia iberoamericana”,⁷⁰ en esta búsqueda “miramos el Bicentenario con visión de futuro y con la misión de actualizar, positivamente, el legado de nuestra historia compartida, orientados a la democracia, al desarrollo, y a la superación de los déficits sociales que nos han lastrado históricamente”.⁷¹

En las reuniones del *Grupo Bicentenario* se definieron dos tipos de debates y sus actores. Por un lado, el debate histórico en el que se integraron esfuerzos

⁶⁸ La política para iberomérica integra otros actores a la actividad exterior, esto se traduce en una gran red conformada por instituciones públicas y privadas, instituciones de la administración del Estado, consorcios empresariales y de entidades civiles, Del Arenal explica que su incorporación a las acciones realizadas por el gobierno constituyen una dimensión importante en la dinámica de la relaciones exteriores, más específicamente “van desde las Comunidades Autónomas y las Corporaciones Locales hasta las empresas, organizaciones no gubernamentales, universidades y asociaciones de todo tipo que tienen una importante proyección en América Latina”, además la presencia de dichos actores forma parte de la dinámica de toma de decisiones de la política iberoamericana “reforzándola de manera significativa y obligándola a atender aspectos no estrictamente político-diplomáticos”. Arenal, *La dimensión regional*, p. 38.

⁶⁹ REAL DECRETO 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas, p. 20314.

⁷⁰ Barón Crespo, *Las américas*, p. 14.

⁷¹ Barón Crespo, *Las américas*, p. 15.

institucionales e individuales para realizar la labor de “actualización” histórica mencionada por Iglesias; por otro lado, el ejercicio reflexivo sobre la contemporaneidad que recayó en los funcionarios del Estado con participación en las administraciones públicas de cada país.

La *Jornada sobre las independencias Iberoamericanas*, organizada en Madrid por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) y la Fundación Carolina, en diciembre de 2007, fue el foro de discusión y toma de decisiones para definir el sentido del debate histórico propuesto para las celebraciones. La coordinación del evento estuvo a cargo del historiador español Manuel Chust y los debates convocaron aproximadamente a 30 historiadores de ambos lados del Atlántico, especializados en los procesos de Independencia,⁷² para responder a las siguientes preguntas:

¿De qué manera podemos convertir el Bicentenario en un elemento catalizador para el desarrollo de nuestras sociedades y para la integración de la región? ¿Cómo articular las conmemoraciones en un marco y un ámbito iberoamericanos? ¿Cómo integrar a todas las comunidades de nuestros países en la conmemoración de las Independencias?⁷³

Para la comisión española era importante ajustar las celebraciones a las necesidades de reconocimiento de lo español y su integración a las dinámicas de los países del *Grupo Bicentenario*, lo cual le implicó un cambio de la imagen que se ha tenido de España a raíz de los juicios a la conquista y el coloniaje, por lo que el

⁷² Fundación Carolina, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, p. 6.

⁷³ Fundación Carolina, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, p. 6.

énfasis se puso en la cualidad formativa de la Historia, una de las reflexiones surgidas en el debate de ideas ratificó los medios para una reescritura del pasado en los siguientes términos:

Los Bicentenarios constituyen una gran oportunidad para que nuestras sociedades reflexionen sobre su desarrollo e integración y para mostrar la Independencia de forma objetiva. Habría que hacer un esfuerzo por reescribir la Independencia en los textos escolares, difundiendo una visión más continental y más iberoamericana y en la que se presente una imagen más objetiva de España.⁷⁴

La imagen de objetividad reclamada por España se encuentra asociada a las narrativas del pasado en las que ha permanecido la historia patria como eje de la memoria histórica, asociada a una manera de pensamiento entendida como vetusta o apegada a formas sin innovación como la historia de bronce y maestra de vida, de allí que los artífices de la reescritura histórica fueran vistos como una generación con una visión renovada:

Hemos de dirigirnos también a las nuevas voces que son expresión de nuevas formas de pensar y de hacer política; de esa manera podremos superar las visiones heroicas, épicas y estatistas. La Comunidad Iberoamericana debe dirigirse a los ciudadanos. Hay que socializar lo más posible las conmemoraciones.⁷⁵

El foro definió propuestas en tres escalas, global, básica y puntual. Las propuestas para abordar la reescritura del pasado independentista se incluyeron en

⁷⁴ Fundación Carolina, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, p. 6.

⁷⁵ Fundación Carolina, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, p. 6.

la escala global y consistió en “trabajar conjuntamente para plantear cambios de contenidos en los programas educativos y en los textos escolares”.⁷⁶

Como parte del proceso de revisión del pasado la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y la Fundación Mapfre Tavera a través de la Cátedra de Historia de Iberoamérica y el programa “Iberoamérica: 200 años de convivencia independiente”, Rafael Valls Montés, académico adscrito al Centro de Investigación de Manuales Escolares, publicó *Los procesos independentistas iberoamericanos en los manuales de Historia*, la investigación consta de cuatro volúmenes que hacen un diagnóstico de la imagen de España en la enseñanza de la historia en América Latina.

En la agenda básica se implementó el plan editorial de una “colección de la Historia General de los procesos de la Independencia”, que agrupó las investigaciones de los historiadores dedicados al tema de las independencias de España, Portugal y América Latina, de allí que se publicaran al menos unos 30 títulos relacionados.⁷⁷

⁷⁶ Fundación Carolina, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, p. 6.

⁷⁷ Entre los títulos destacan: *En el umbral de las revoluciones hispánicas: El bienio 1808-1810 y El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824*, de Roberto Breña; *Las independencias de América* de Manuel Chust e Ivana Frasquet; *Con velas, timón y brújula* del premio nobel de la Paz Oscar Arias, *Independencias Iberoamericanas* del Grupo Bicentenario; *Iberoamérica y Extremadura: memoria de un vínculo*; *Las américas Insurgentes: Independencia-Integración* de Enrique Barón Crespo; *Colección Bicentenarios de las Independencias Iberoamericanas* publicadas por la Fundación Mapfre: *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925* de Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales; *Bastillas, cetros y blasones. La independencia en Iberoamérica* coordinado por Ivana Frasquet, *Doceañismos, constituciones e independencias. La constitución de 1812 y América* coordinado por Manuel Chust; *Los procesos independentistas iberoamericanos en los manuales de Historia*. - Vol. I, II, III y IV; dirigidos por Rafael Valls; *Miguel Hidalgo. Ensayos sobre el mito y el hombre* (1983-

A dicha agenda también se sumó el impulso de proyectos de investigación, programas de movilidad de estudiantes y profesores. Optimización de máster especializados como los patrocinados por la Fundación Carolina en la Universidad de Jaume I de Castellón. El programa “Erasmus” iberoamericano. Congresos internacionales, digitalización y puesta a disposición de fuentes consultables a través de internet de fuentes históricas.

También se programaron concursos de proyectos de investigación histórica. Premios a trabajos monográficos en las escuelas. Exposiciones de documentos, prensa, obras de arte e iconografía de la independencia. Documentales conmemorativos en DVD y TV nacional. Colección y reedición de películas iberoamericanas. Edición de obras cartográficas. Rescate del patrimonio arquitectónico y el establecimiento de líneas prioritarias de becas posdoctorales y programas de movilidad para estudiantes y profesores.

En este sentido otro evento de importancia fue el I Congreso *Iberconceptos* cuyo tema se denominó “El lenguaje de la modernidad en Iberoamérica. Conceptos políticos en la era de las independencias”, se realizó en el Centro de Estudios

2003) de Marta Terán y Norma Páez; *El ejército de América antes de la Independencia. Ejército regular y milicias americanas. 1750-1815. Hojas de servicio, uniformes y estudio (CD- Rom)* de Juan Marchena Fernández (coord.), Gumersindo Caballero Gómez y Diego Torres Arriaza; *El nacimiento de las naciones iberoamericanas. Síntesis histórica*, coordinado por Josefina Zoraida Vázquez; Colección Prisma Histórico en la que se editan documentos publicados o inéditos relacionados con los procesos independentistas, destacan: *José Manuel de Vadillo y la independencia de América* de Alberto Gil Novales; *Premoniciones de la Independencia de Manuel Lucena Giraldo (comp.)*, *Francisco de Miranda y la modernidad en América* de Michael Zeuske (comp.); *Simón Bolívar. Estado ilustrado, Nación inconclusa* de Nikita Harwich Vallenilla (comp.); *La independencia de Brasil. Formas de recordar y olvidar* de Iara Lis Schiavinatto (comp.); *El criollo como voluntad y representación* de Salvador Bernabeu Albert; *Los discursos opuestos sobre la Independencia de la Nueva España* de Jaime Olveda.

Políticos y Constitucionales, en Madrid, en septiembre de 2007, dirigido por el historiador Javier Fernández Sebastián. La organización estuvo a cargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Fundación Carolina y el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales en colaboración con el Grupo Santander, la Universidad del País Vasco y el Ministerio de Cultura.

En la dirección de crear una mirada histórica en la que las narrativas fueran alimentadas por revisiones desde el ámbito profesional de la disciplina se abrió este espacio de investigación que desde el año 2007 ha producido varias publicaciones como *El diccionario político y social del mundo iberoamericano*, talleres y cursos formativos y una red de investigación iberoamericana.

En la agenda puntual, las definiciones estuvieron centradas en formular “nuevas propuestas de investigación y de difusión, por lo general de carácter historiográfico”; el propósito de crear comunicaciones que modificaran la percepción de España y la integraran a las historias americanas con una base discursiva centrada en la integración y la hermandad, fueron clave en la definición que se necesitaba plasmar en todos los bienes producidos durante las conmemoraciones.

En cuanto a la política de producción de bienes culturales, la X Conferencia Iberoamericana de Cultura realizada en Valparaíso, en noviembre de 2007, fue el espacio de acuerdos para definir las políticas culturales ligadas a las celebraciones del Bicentenario. Los programas culturales de cooperación que se pusieron a disposición fueron: el Repertorio Integrado del Libro en Venta en Iberoamérica (RILVI), el programa de Apoyo al Desarrollo de los Archivos Iberoamericanos (ADAI), la Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos (RADI), el Programa

Iberoamericano de Cooperación en Materia de Bibliotecas Públicas (PICBIP), Iberescena e Ibermedia.⁷⁸

La resignificación del pasado y de los vínculos culturales con España como un propósito institucional representan el eje fundamental de los procesos de creación de películas, series y otros productos visuales, tanto por su capacidad de acceso masivo como por la de insertar ideas y orientar la opinión pública, en ese sentido Galinsoga Jordá analiza el recurso de la cultura como medio de homogeneización de una idea y una imagen sobre el pasado compartido entre España y las naciones americanas:

Los vínculos culturales presentan una gran estabilidad a lo largo del tiempo y tienen una importancia que va más allá de la retórica, ya que la ‘cultura’ es, aunque no suele ser reconocida como tal, un instrumento político de primera magnitud: la cinematografía, la televisión, las publicaciones o las oportunidades y tendencias educativas presentan una gran influencia por sus efectos transnacionales.⁷⁹

Los medios masivos juegan un papel fundamental en la gestión visual de las políticas definidas para América Latina, la contribución a la producción de contenidos que expresen las ideas de comunidad compartida se realiza bajo el formato de coproducción cinematográfica y audiovisual entre España y los países de América Latina a través del programa *Ibermedia* (Programa de Desarrollo en Apoyo a la Construcción del Espacio Audiovisual Iberoamericano).

⁷⁸ OEI, X Conferencia Iberoamericana de Cultura, Declaración de Valparaíso, 2007, en línea: <https://oei.int/publicaciones/x-conferencia-iberoamericana-de-cultura>

⁷⁹ Galinsoga Jordá, “La dimensión”, p. 92.

Ibermedia es el resultado de una larga política de gestión en materia cinematográfica por parte de España, desde sus primeros pasos contó con gran receptividad por parte de las organizaciones e individualidades encargadas de la producción fílmica en cada país; acciones de acercamiento y cohesión que encuentran su antecedente en el I Congreso de cinematografía hispanoamericana, realizado en Madrid en octubre de 1931, escenario en que las coproducciones fueron propuestas como el medio a través del cual cristalizó una imagen conjunta o iberoamericana.⁸⁰

Desde ese momento surgieron una serie de encuentros que dieron lugar a las estructuras de coproducción actuales, así como a los mecanismos que permitieron estructurar las leyes de cinematografía de algunos países, los convenios de coproducción y la afiliación a *Ibermedia*. En el marco de la Reunión de Ministros y Responsables de Cultura de los países iberoamericanos, en Salvador de Bahía, durante julio de 1993, se emanaron una serie de consideraciones que reafirmaron la importancia de crear una instancia encargada de la imagen fílmica iberoamericana, tal como lo expresa en sus conclusiones:

En la cooperación cultural iberoamericana destacamos algunas áreas como las industrias culturales, los sistemas de comunicación y el patrimonio. Con relación a la producción cinematográfica, reconocemos la importancia de los medios

⁸⁰ A partir de 1931 se establecieron varios espacios, acuerdos y convenios facilitados por la gestión cultural española como los congresos de cinematografía hispanoamericana (Madrid, 1931 y 1948, Argentina, 1965), el Foro iberoamericano de integración cinematográfica (Caracas, 1989); el Convenio europeo sobre coproducción cinematográfica (1992); el Acuerdo Latinoamericano de cooperación cinematográfica (1991); creación de la Federación iberoamericana de productores cinematográficos y audiovisuales (1997), la Conferencia de autoridades cinematográficas iberoamericanas (1997); la Reunión especializada de autoridades cinematográficas iberoamericanas (Montevideo, 2003).

audiovisuales para la reafirmación de identidades nacionales ante el peligro que supone la situación actual del mercado. Asimismo, el fomento de las coproducciones sigue siendo un objetivo prioritario.⁸¹

Ibermedia como proyecto se gestó en la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno realizada en Bariloche-Argentina, en el año 1995, en los siguientes términos:⁸²

Programa de desarrollo en apoyo de la construcción del espacio audiovisual iberoamericano articulando las siguientes acciones: formación continuada de profesionales, desarrollo de coproducciones, apoyo a la distribución y exhibición de cine iberoamericano y apoyo a acciones de investigación aplicada. La Cooperación Española, a través del Instituto de Cooperación Iberoamericana de la AECL, constituirá y financiará por un plazo de dos años la Unidad Técnica encargada de articular y desarrollar este programa.⁸³

El lema de la V Cumbre se centró en la educación como “un elemento imprescindible para garantizar la continuidad y permanencia de las instituciones democráticas, la participación política, económica, social y cultural, en particular para los grupos más desposeídos, y como parte de la lucha contra la pobreza”, por lo que el cine y la televisión pasaron a formar parte de los recursos pedagógicos

⁸¹ OEI, Reunión de Ministros y Responsables de Cultura de los países iberoamericanos, en línea: <https://oei.int/publicaciones/reunion-de-ministros-y-responsables-de-cultura-de-los-paises-iberoamericanos>

⁸² SEGIB, V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Declaración de Bariloche, San Carlos de Bariloche (Argentina), 16 y 17 de octubre de 1995, en línea: https://www.segib.org/wp-content/uploads/DECLARACION_BARILOCHE.pdf

⁸³ SEGIB, V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Declaración de Bariloche, San Carlos de Bariloche (Argentina), 16 y 17 de octubre de 1995, en línea: https://www.segib.org/wp-content/uploads/DECLARACION_BARILOCHE.pdf

para dar educación a los sectores sin acceso a una educación formal, como se especifica en el Apartado II de Principios Rectores de la Declaración de Bariloche en su párrafo nº11:

Nuestro común esfuerzo en pro de la educación integral, no puede limitarse a los sistemas formales. Hemos de atender los requerimientos de amplios sectores de la población que por alguna razón no han tenido acceso a la educación formal en sus diversos niveles. Para ellos se deben utilizar los instrumentos disponibles, y de manera especial los medios de comunicación masivos.⁸⁴

Posteriormente, en junio de 1997, se realizó en Madrid una reunión de ministros y responsables de las políticas culturales en Iberoamérica, entre cuyas conclusiones se definió invertir en la construcción y fortalecimiento del campo cinematográfico de proveniencia iberoamericana que permitiera insertar sus productos en el mercado internacional, como lo recoge su documentación oficial, en la vocería de los jefes de cada delegación:

Expresan que para el desarrollo y consolidación de una industria potente y competitiva a escala mundial en los sectores cinematográficos y audiovisual, es necesario contar con instrumentos, tanto públicos como privados, que faciliten las coproducciones y agilicen los mecanismos de distribución dentro y fuera del espacio cultural iberoamericano. En este sentido, el Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual (MIDIA), que este año celebra su segunda edición, la recién creada Federación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales Iberoamericanos

⁸⁴ SEGIB, V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Declaración de Bariloche, San Carlos de Bariloche (Argentina), 16 y 17 de octubre de 1995, en línea: https://www.segib.org/wp-content/uploads/DECLARACION_BARILOCHE.pdf

(FIPCA), o la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) (...) son algunos de los mecanismos que aunando esfuerzos públicos y privados permiten afrontar los retos de una industria global cada vez más competitiva.⁸⁵

En esa reunión también se sentaron las bases operativas de *Ibermedia*, como un programa de formación, realización, producción y distribución fílmica y audiovisual, en la que se fijó su objetivo y alcances: “La finalidad es ampliar la circulación de las obras audiovisuales iberoamericanas en su propio mercado y en el internacional. Los estímulos que se concedan serían retornables, en determinadas condiciones, y se regirían por una política de apoyo a la gestión empresarial, con el fin de lograr una mayor competitividad”.⁸⁶

Finalmente, la Declaración de Margarita, ratifica la puesta en marcha de *Ibermedia* y envía a la VII Cumbre la recomendación de “Estimular la puesta en marcha durante 1998 del Programa Ibermedia y del Plan Estratégico en la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica, los cuales fortalecerán la industria cinematográfica y audiovisual iberoamericana”.⁸⁷ En esa Cumbre realizada en la Isla de Margarita-Venezuela, en noviembre de 1997, se aprobó el inicio del programa.

⁸⁵ Reunión Informal de ministros y responsables de las políticas culturales en Iberoamérica, Madrid, 25 y 26 de junio de 1997, en línea: <https://oei.int/publicaciones/reunion-informal-de-ministros-y-responsables-de-las-politicas-culturales-en-iberoamerica>

⁸⁶ Reunión Informal de ministros y responsables de las políticas culturales en Iberoamérica, Madrid, 25 y 26 de junio de 1997, en línea: <https://oei.int/publicaciones/reunion-informal-de-ministros-y-responsables-de-las-politicas-culturales-en-iberoamerica>

⁸⁷ Declaración del Encuentro Iberoamericano de Ministros de Cultura, Isla Margarita, Venezuela, 20 y 21 de octubre de 1997, en línea: <https://oei.int/publicaciones/encuentro-iberoamericano-de-ministros-de-cultura>

Ibermedia fue suscrito y conformado por Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. Se creó con la intención de tomar el cine como herramienta pedagógica para modelar la industria y el consumo cultural en el espacio geográfico de los países suscriptores en los siguientes términos:

En el campo de la Cooperación Cultural, la Cooperación en materia audiovisual afecta aspectos centrales de la identidad cultural, del desarrollo de las industrias ligadas a las nuevas tecnologías y a la propia imagen que las sociedades tienen de sí mismas... Este proyecto afecta a los cuatro grandes bloques de Cooperación Iberoamericana: Modernización del Estado, Formación y Capacitación, Nuevas Industrias y Cooperación Cultural.⁸⁸

El funcionamiento de *Ibermedia* se inserta en los países miembros a través del establecimiento de un acuerdo con las instituciones rectoras del cine nacional en cada país, para el caso de Venezuela a través del Centro Nacional de Cinematografía (CNAC) y en el caso de México a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

La reglamentación de cada país confiere una peculiaridad al funcionamiento del programa, así como las condiciones políticas y económicas en cada uno y en

⁸⁸ SEGIB, Documentos de Formulación de IBERMEDIA, VIII Cumbre Iberoamericana Portugal, Oporto 16-17 de octubre. 1998, en línea: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Propuesta_original_Ibermedia_1998.pdf

relación con España, lo cual determinó las condiciones de realización de algunas películas como se verá de manera detallada en los capítulos siguientes.

El Grupo Alba para la Conmemoración del Bicentenario del inicio de la revolución de independencia de Nuestra América: la construcción de una celebración contrahegemónica desde América Latina

La llegada al poder de Hugo Chávez como presidente de Venezuela y su estrecha relación con Fidel Castro, presidente de Cuba, abonó el terreno para consolidar una alianza ideológica, que buscó recomponer las fuerzas de izquierda y populistas en la región, a fin de establecer mecanismos de integración latinoamericana a partir de la noción de Patria Grande de Simón Bolívar y de Nuestra América planteada por José Martí:

Sólo una amplia visión latinoamericanista, que reconozca la imposibilidad de que nuestros países se desarrollen y sean verdaderamente independientes de forma aislada, será capaz de lograr lo que Bolívar llamó "...ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riqueza que por su libertad y gloria", y que Martí concibiera como la "América Nuestra", para diferenciarla de la otra América, expansionista y de apetitos imperiales.⁸⁹

En diciembre del año 2001, en la Isla de Margarita, se celebró la III Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de la Asociación de Estados del Caribe, en la cual Hugo Chávez hizo la propuesta de constituir una alternativa a los tratados de

⁸⁹ALBA, I Cumbre del ALBA. Declaración Conjunta Venezuela-Cuba, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/declaracion-conjunta-venezuela-cuba/>

libre comercio instalados en el continente e impulsados desde el programa del evento, específicamente se refería al ALCA (Área de Libre Comercio de América) y al TLC (Tratado de Libre Comercio), dicha alternativa cobro cuerpo y rango de ley en la I Cumbre del Alba.

Los presidentes Hugo Chávez y Fidel Castro firmaron el acuerdo fundacional de la Alternativa Bolivariana para las Américas, posteriormente renombrada como la Alianza Bolivariana para Nuestra América (ALBA). En el año 2006, en la III Cumbre del ALBA, se suscribió el acuerdo del Tratado Comercial de los Pueblos (TCP), el cual fue firmado por Venezuela, Bolivia y Cuba, siendo los dos primeros los países con mayores reservas energéticas de la región.

El ALBA está conformado por Venezuela, Cuba, Bolivia, Nicaragua, Honduras, Mancomunidad de Dominica, Antigua y Barbuda, Ecuador y San Vicente y las Granadinas, Granada y Federación de San Cristóbal y Nieves. Es una alternativa de integración que incorpora acuerdos bilaterales, multilaterales o plurilaterales, políticas sociales y la transversalidad del desarrollo endógeno en su modelo estructural y como eje identitario.⁹⁰

El ALBA tiene como principios la solidaridad, la autodeterminación y la soberanía con el Estado como gestor y regulador de las relaciones comerciales. Según Josette Altmann, los principios del ALBA giran en torno a tres ejes: “oposición a las reformas de libre mercado; no limitar la acción reguladora del Estado en

⁹⁰ Aponte García, *ALBA-TCP*, p.21.

beneficio de la liberalización económica; y, armonizar la relación Estado-mercado”.⁹¹

Además de la política económica también fue importante la definición de una política cultural como medio para garantizar la protección y preservación de la diversidad cultural e identitaria de cada país y de la región. En tal sentido, la cultura latinoamericana es una noción alimentada de manera explícita por dos discursos: el reconocimiento de los saberes originarios y ancestrales; y el pensamiento emancipador.⁹²

En el documento de adhesión de Nicaragua, el presidente Daniel Ortega Saavedra mencionó los antepasados que representan el panteón libertario latinoamericano, toda vez que el ALBA y sus integrantes se asumieron como herederos y continuadores de ese legado ancestral y político:

Este acto simboliza las aspiraciones de independencia de los pueblos americanos, cuyas raíces se hunden profundamente en la historia de América, desde la resistencia indígena a los conquistadores emprendida por Tupaj Amaru, Tupaj Katari, Guaicaipuro, Diriangen y Miskut, pasando por las luces de la soberanía encendidas por nuestros próceres Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, Francisco de Morazán, José Martí, Eloy Alfaro Delgado y Augusto C. Sandino, hasta nuestros días, donde América Latina se levanta recogiendo las banderas de libertad y justicia de los que nos antecedieron.⁹³

⁹¹ Altmann, “Alba”, p. 3.

⁹² Palma, “Textos”, pp. 310-311.

⁹³ ALBA, IV Cumbre del ALBA. Adhesión de Nicaragua, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/adhesion-de-nicaragua-al-alba/>

De allí la importancia dada a la recuperación del mundo prehispánico, al uso de las lenguas indígenas. América Latina se denomina Abya Yala, en lengua kuna, como expresión de la revaloración del pasado indígena: “Ahora el TCP encontró en el ALBA una alianza para continuar la histórica lucha de 500 años que iniciaron pueblos originarios. En este nuevo siglo, nace el ALBA-TCP como una respuesta revolucionaria, como una luz, como un sendero para los pueblos del continente, del Abya Yala”.⁹⁴ A su vez se hace una reivindicación del mundo rural y campesino, el cuidado de la tierra y la relación espiritual con el territorio.

En este orden de ideas, el discurso emancipador de los próceres americanos durante el período republicano constituye la referencia política e ideológica que sustenta el antiimperialismo y las acciones contrahegemónicas como parte de un acervo identitario con repercusión en los siglos XX y XXI, con la influencia del materialismo histórico y de las luchas de liberación desde los movimientos sociales.⁹⁵

En la I Cumbre del ALBA, realizada en La Habana, el 14 abril de 2004, la defensa de la identidad cultural y la protección de la propiedad intelectual fueron principios rectores en los documentos fundacionales.⁹⁶ En esa cumbre se firmó el Acuerdo entre Venezuela y Cuba para la Aplicación del ALBA, mediante la protección de la producción cinematográfica, discográfica y editorial. Así como el estudio para la creación de “una empresa conjunta de industrias culturales”.⁹⁷

⁹⁴ MRE, ALBA, p. 8.

⁹⁵ Muhr, “Venezuela and the ALBA”, p. 10.

⁹⁶ ALBA, I Cumbre del ALBA. Declaración Conjunta Venezuela-Cuba, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/declaracion-conjunta-venezuela-cuba/>

⁹⁷ ALBA, Declaración final, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/declaracion-final/>

En 2007, en la V Cumbre del Alba, celebrada en Tintorero-Venezuela, se aprobó el proyecto Grannacional ALBA-Cultura.⁹⁸ El cual consta de dos sub-proyectos: A) Fondo Cultural Alba para la coproducción y distribución fílmica, de radio y televisión, productos editoriales y redes de librerías.⁹⁹ B) Las Casas del Alba, ideadas como espacios de integración, intercambio, investigación y difusión de las culturas latinoamericanas. El proyecto inició con el propósito de abrir sedes en La Habana, La Paz, Quito y Puerto Príncipe. En Venezuela funciona actualmente en el Estado Barinas, las otras se encuentran en operación.

Ese mismo año se realizó la XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, en Santiago de Chile, cuyo eje temático fue “Cohesión social y políticas sociales para alcanzar sociedades más inclusivas en Iberoamérica”. El evento fue escenario de un episodio que puso en pausa las relaciones diplomáticas entre Venezuela y España. Es importante recordar que en esta Cumbre se aprobó la Carta Cultural Iberoamericana, entre cuyos puntos se encontraba el acuerdo para la celebración conjunta de los Bicentenarios para los países de la Comunidad Iberoamericana.

La discusión sobre la cohesión social dividió las posturas entre los presidentes asistentes en dos vertientes antagónicas: por un lado, la intervención del mercado en los mecanismos de resolución y, por el otro, desde la transformación social. En torno a la primera postura coincidieron países como Chile, Uruguay, España y Colombia, para los cuales el sector empresarial era considerado como

⁹⁸ Grannacional es la nomenclatura empleada por el ALBA para denominar los proyectos o empresas creados entre varios países de la alianza.

⁹⁹ ALBA, V Cumbre, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/proyectos-grannacionales/>

parte de las soluciones a la pobreza y la desigualdad. Michelle Bachelet, presidenta de Chile, afirmó que “Junto a la mano invisible del mercado, necesitamos la mano visible del Estado”.¹⁰⁰

Por otro lado, Bolivia, Cuba, Nicaragua y Venezuela se opusieron a las soluciones que involucraron al mercado; Hugo Chávez, presidente de Venezuela, contrapuso la necesidad de “una transformación social rumbo a la justicia social”,¹⁰¹ esta transformación a la que se refirió estaba relacionada a los fundamentos del ALBA, de allí que afirmara que hacía falta “una transformación grannacional”.¹⁰² La propuesta de este grupo de países apuntaba a un cambio del sistema social y político, como afirmó Carlos Lage, vicepresidente de Cuba, la cuestión radicaba en la construcción de “un sistema igualitario”¹⁰³ y no en la definición de programas y acuerdos.

A su vez, ocurrieron una serie de eventos alternativos en los que participaron los jefes de Estado de Bolivia, Cuba, Venezuela y Nicaragua que formaron parte de una propuesta contrahegemónica a la Cumbre Iberoamericana, se trató de la *Cumbre por la Amistad e Integración de los Pueblos Iberoamericanos* o también

¹⁰⁰ El Universal, “Iberoamérica sin camino común”, El Universal, Caracas, sábado 10 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.323, p.1-18.

¹⁰¹ El Universal, “Iberoamérica sin camino común”, El Universal, Caracas, sábado 10 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.323, p.1-18.

¹⁰² El Universal, “Iberoamérica sin camino común”, El Universal, Caracas, sábado 10 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.323, p.1-18.

¹⁰³ El Universal, “Iberoamérica sin camino común”, El Universal, Caracas, sábado 10 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.323, p.1-18.

llamada *Cumbre de los pueblos*,¹⁰⁴ la cual fue el primer caso de una reunión paralela a las Cumbres Iberoamericanas.

La *Cumbre de los pueblos* se orientó a hacer contrapeso a la Cumbre Iberoamericana y plantear las visiones desde abajo compiladas en de *Manifiesto de Santiago*,¹⁰⁵ documento que fue entregado en un acto público a Hugo Chávez, Evo

¹⁰⁴ La Cumbre de los Pueblos es una organización integrada por movimientos sociales del continente, constituyen una red de acción supranacional cuyos principios rectores son la lucha contra el sistema neoliberal y los efectos de las políticas de mercado en la vida de los pueblos. La lucha por la soberanía, la autodeterminación y el resguardo de los recursos naturales y del buen vivir son los ejes de su activismo y resistencia política. A grandes rasgos, la red de movimientos sociales ha estado integrada por los siguientes movimientos y campañas, entre otros: Redes y coordinaciones sociales: Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones del Campo (CLOC), Convergencia de Movimientos de los Pueblos de las Américas (COMPA), Marcha Mundial de las Mujeres (MMM), Red de Mujeres Transformando la Economía (REMTE), Jubileo Sur, Grito de los Excluid@s, Asamblea de Pueblos del Caribe, Diálogo Sur-Sur LGBT, Enlace Indígena, Alianza de los Pueblos del Sur, Acreedores de la Deuda Ecológica, Red de Mujeres Afrolatinoamericanas y Afrocaribeñas (RMAA). Campañas: ALBA de los Movimientos sociales, Campaña Continental contra el ALCA y los TLCs, Foro Comunicación y Ciudadanía.

¹⁰⁵ Manifiesto de Santiago, Santiago de Chile, 2007 en línea: https://www.movimientos.org/es/cap/show_text.php3%3Fkey%3D11279. Su redacción estuvo a cargo de Gustavo Ruz, de la Red Solidaria por los derechos Humanos, Marcelo Hernández (PC), Gonzalo González, del Frente Humanista, Oscar Torres, representante de la Plataforma Rural por la Tierra, una representante de los pueblos originarios de Bolivia, y Patricio Andreu, del comité Político del Partido Humanista (PH). La recuperación de los recursos naturales, mineros, hídricos, pesqueros, forestales y energéticos; la reforma agraria y la soberanía alimentaria como procesos que salvaguarden la participación y los intereses de los pueblos y naciones: La integración energética en armonía con el medio ambiente. Los acuerdos de integración económica deben poner el acento en las múltiples formas de economía solidaria, protegiendo el rol de la micro, pequeña y mediana empresa. Este proceso admite múltiples modalidades institucionales en el ámbito sectorial y territorial, con diversos grados según la realidad de cada región. En tal sentido, apoyamos el surgimiento de instrumentos tales como el ALBA, Banco del Sur y otros, que son expresión de la voluntad integradora de nuestros pueblos. La lucha democrática debe fortalecer los procesos constituyentes y la creación de una nueva institucionalidad que considere el rol protagónico del movimiento sindical, de los trabajadores de la ciudad y del campo, de los pueblos indígenas originarios y del conjunto de las fuerzas sociales. En ese contexto, saludamos la aprobación, por parte de las Naciones Unidas, de la Declaración Internacional sobre los derechos de los pueblos indígenas. Desmantelamiento de los mecanismos de presión que conjugan edad, clase, sexo, género y etnia. La activa solidaridad de los pueblos y gobiernos que construyen caminos alternativos al capitalismo neoliberal. En este sentido, denunciamos al gobierno de Estado Unidos por su constante satanización y criminalización de las luchas sociales y sus actividades de agresión y hostigamiento a los gobiernos que adoptan el rumbo de la emancipación popular. El respeto y reconocimiento a las culturas y autonomías de las comunidades originarias. La resolución de los conflictos históricos entre las naciones, la reducción de los presupuestos bélicos,

Morales, Daniel Ortega y Carlos Lage para que fuese incorporado al foro de debates.

La distancia en los modos de resolución planteados entre ambas cumbres cargó de tensión el clima de la Cumbre Iberoamericana y fue el escenario del conocido impasse entre el presidente Hugo Chávez y el Rey Juan Carlos I de España, que intensificó las muestras de desafecto hacia España en el discurso del presidente venezolano.

El hecho ocurrió en la plenaria de la Cumbre Iberoamericana, durante una intervención del presidente José Luis Rodríguez Zapatero, quien afirmó que ya no era tiempo de buscar culpables externos a las crisis internas del continente americano, ante lo cual Chávez dio una respuesta en la que acusó al expresidente José María Aznar de “fascista” y de vincularse con la ruptura del hilo constitucional protagonizada por Pedro Carmona Estanga, como presidente interino, tras el vacío de poder causado por la renuncia de Chávez durante el año 2002. Esta respuesta apuntaba a demostrar que sí había culpables externos cuyas acciones no se podían minimizar. Ante las acusaciones, el Rey Juan Carlos le increpó con la pregunta: “¿por qué no te callas?”, para luego abandonar el recinto.

Hugo Chávez afirmaba que, en el año 1999, sostuvo una conversación con José María Aznar, presidente de España en ese tiempo, en la cual éste le propuso que adhiriera al grupo de gobiernos neoliberales, el presidente venezolano lo expuso en los siguientes términos:

el desarme proporcional y progresivo en todos los países de la región para reorientar estos recursos a las necesidades de salud y educación. Libre tránsito de las personas y sus derechos migratorios.

...tienes que incorporarte al primer mundo, basta que tú lo decidas, ya que tienes fuerte apoyo popular y político (...) pero yo tenía que dejar las relaciones con Cuba. Entonces yo le hice una preguntita. ¿Mira, Aznar, tú qué opinas de Haití, de Centroamérica, de África? Pido perdón por lo que voy a decir, Aznar me respondió: 'Esos se jodieron'. Ahí mostró todo el rostro horrible del fascismo y del racismo.¹⁰⁶

Chávez reavivó la crítica al coloniaje español mediante la acusación de posible intervencionismo de España durante los eventos del 11 de abril de 2002, cuestión que para la historia reciente de Venezuela marcó un punto de inflexión política e ideológica que polarizó el panorama de alianzas y antagonismos políticos en las relaciones internacionales del país:

Ya empezó el debate, señor Rey, responda: ¿Sabía usted del golpe de Estado contra Venezuela en 2002? Porque es muy difícil pensar que el embajador de España en ese momento [sic], Manuel Viturro, va a estar en el palacio de Miraflores, apoyando a los golpistas, sin autorización de su majestad (...) Yo le digo lo siguiente, tenemos 500 años aquí y nunca nos callaremos y mucho menos a la voz de un monarca.¹⁰⁷

La respuesta de la diplomacia española enfatizó en sostener las relaciones, superar el enfrentamiento entre las autoridades en cuestión y exigirle a Chávez un cambio de comportamiento.¹⁰⁸ Al mismo tiempo la comunidad española en Caracas

¹⁰⁶ LD (Agencias), "El Rey manda a Callar a Chávez", en línea: <https://www.libertaddigital.com/mundo/el-rey-manda-callar-a-chavez-y-abandona-el-acto-de-clausura-de-la-cumbre-iberoamericana-1276317215/>

¹⁰⁷ El Universal, "Señor Rey responda", Caracas, lunes 12 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.325, p. 1.

¹⁰⁸ El Universal, "España advierte", Caracas, martes 13 de noviembre de 2007, Año XCVIII. No.35.326, p. 1.

convocó a una “Marcha de las Antorchas” en apoyo al Rey, la cual se integró a una convocatoria más amplia organizada por sectores de la oposición.¹⁰⁹

El 15 de noviembre, fue publicada en el diario digital Rebelión la campaña “América Latina no se calla”, iniciada por el Subcomandante Marcos, miembro del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Se trató de un comunicado en el que intelectuales e intelectuales del mundo cuestionaron las acciones del Rey Juan Carlos y dieron su respaldo a Hugo Chávez como representante y vocero de los sectores socialistas y de izquierda del continente, así como de los movimientos sociales, como se lee a continuación:

Lo ocurrido en la recién finalizada Cumbre Iberoamericana en Santiago de Chile testimonia que los tiempos han cambiado en América Latina. Después de siglos de crímenes y saqueo, imponiendo a sangre y fuego un orden favorable a intereses ajenos a la región, se pretendía, una vez más, argüir que la situación de pobreza, exclusión y marginalidad, en que se hallan sumidas las mayorías del continente no es responsabilidad de las antiguas metrópolis coloniales ni de la continuidad de esa dominación por las transnacionales europeas y norteamericanas.¹¹⁰

El comunicado hizo hincapié en la incomodidad que representa para España la crítica a la dominación colonial y al modelo de explotación de materias primas en los países del continente, a través de las empresas transnacionales como una política continuada que sostiene la dependencia:

¹⁰⁹ El Universal, “Españoles en Caracas convocan a marcha”, Caracas, lunes 12 de noviembre de 2007. Año XCVIII. No. 35.325, p. 1.

¹¹⁰ Rebelión , “América Latina no se calla”, en línea: <https://rebelion.org/america-latina-no-se-calla/>

La sublevación de verdades, desatada en las voces de líderes emergidos en procesos de refundación nacional, hizo perder el control a los representantes de una mentalidad colonial, más irritados por un discurso que reivindica la recuperación de los recursos naturales y los servicios básicos, que por las alusiones a un gobernante europeo de triste recuerdo. No nos engañemos, son los intereses mezquinos de los banqueros y accionistas que representan y no el honor de los españoles, los que conducen al líder de un partido “socialista y obrero” y a un monarca no electo a compartir la defensa del criminal de guerra José María Aznar.¹¹¹

A modo de cierre el texto visibiliza a los sujetos que hacen la crítica a España y al Rey: “Las voces de los indios, de los oprimidos, de los olvidados”, quienes “han entrado definitiva y crecientemente en el escenario político iberoamericano”, su autodenominación alude a los efectos que para estos sectores provocó la dominación española, sectores que para el momento se sintieron llamados a “la defensa de la soberanía de América Latina”.¹¹²

Entre las medidas tomadas por Hugo Chávez fue la creación de una comisión que revisara los contratos con las transnacionales españolas en el país (BBVA,

¹¹¹ Rebelión, “América Latina no se calla”, en línea: <https://rebelion.org/america-latina-no-se-calla/>

¹¹²Rebelión, “América Latina no se calla”, en línea: <https://rebelion.org/america-latina-no-se-calla/>
Los firmantes del documento fueron: Alfonso Sastre, España; Ignacio Ramonet, España/Francia; Pablo González Casanova, México; Michel Collon, Bélgica; Pacual Serrano, España; Atilio A. Borón, Argentina; Fernando Rendón, Colombia; Andrés Izarra, Venezuela; Manuel Cabieses, Chile; Belén Gopegui, España; Rafael Cancel Miranda, Puerto Rico; Roberto Fernández Retamar, Cuba; Héctor Díaz Polanco, Rep. Dominicana; Danny Rivera, Puerto Rico; Constantino Bértolo, España; Pablo Guayasamín, Ecuador; Marcos Roitman Rosenmann, Chile; Alfredo Vera, Ecuador; Carlo Frabetti, Italia/España; James Cockcroft, EEUU; Salim Lamrani, Francia; John Saxe Fernández, México; Hildebrando Pérez, Perú; Vicente Romano, España; Francisco «Pancho» Villa, Chile; Manuel Talens, España; Kintto Lucas, Ecuador/Uruguay; Irene Amador, Colombia/España; Víctor Flores Olea, México; Stefania Mosca, Venezuela; Pepe Viñoles, Uruguay/Suecia; Fernando Buen Abad, México; Ramón Chao, España; Fernando Meza Urquiza, Perú; Montserrat Ponsa, España; Agustín Contreras, Colombia; Víctor Ego Ducrot, Argentina; Higinio Polo, España; Hernando Calvo Ospina, Colombia/Francia; Miguel Riera Montesinos, España; Ángel Guerra Cabrera, Cuba; Néstor Kohan, Argentina; Víctor de la Fuente, Chile; Virginio Salerno, Colombia; Mauricio Canto, Chile; El Paskin; Javier Torres, México; Santiago Alba Rico, España.

Grupo Santander, Repsol, Hisperia y Telefónica), el comercio entre ambos países era más beneficioso para España que para Venezuela. Para el año 2007 Venezuela exportó 779 millones de euros, mucho más de lo que resultaba para el país la inversión española que fue apenas de 458 millones de euros.¹¹³

Aunque las relaciones diplomáticas entre Venezuela y España se pausaron a causa del incidente, en el año 2008 hubo un encuentro entre Hugo Chávez y el Rey, en el Palacio de Marivent, en Palma de Maiorca. Las relaciones económicas demostraban que era menos conveniente sostener la disputa. En una declaración dada por Hugo Chávez en TVE comentó sobre los temas de la conversación y algunos de los acuerdos de forma muy general: "Hablamos de temas muy importantes, el tema energético, el de la Directiva de retorno y las inquietudes que ha causado en América Latina, el tema del bicentenario".¹¹⁴

Venezuela no salió del *Grupo Bicentenario*, pero la comisión española no tuvo participación en las actividades realizadas en el país. En junio de 2009, los países miembros del *Alba* crearon la comisión destinada a la organización de los actos conmemorativos. Dicha comisión fue denominada *Grupo Alba para la Conmemoración del Bicentenario del inicio de la revolución de independencia de Nuestra América*.

Para la fecha los países miembros de la alianza eran Antigua y Barbuda, Bolivia, Cuba, Dominica, Ecuador, Honduras, Nicaragua, San Vicente y las

¹¹³ El Nacional, "Compañías españolas exigen defender intereses en Venezuela", Caracas, 16 de noviembre de 2007, Año LXV, nº 23.069, p. 12.

¹¹⁴ Diario digital ElMundo.es, "Hugo Chávez, al Rey", en línea: <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/25/espana/1216952092.html>

Granadinas y Venezuela. La Comisión se creó con varios propósitos, el principal fue unificar una celebración con carácter colectivo. También procuraban posicionarse como un bloque unificado respecto al *Grupo Bicentenario*. De allí que dos de los tres objetivos del acuerdo buscaran fijar un margen de acción conjunta entre los países del *ALBA*:

1.Coordinar la celebración colectiva de las diversas efemérides patrias de cada uno de los países aquí representados, rescatando con ellos la idea de la Independencia de la América del Sur y del Caribe como una obra colectiva. 2.Actuar en previo y común acuerdo ante otras instancias o grupos que se hayan creado o estén por crearse para conmemorar los Bicentenarios de las Independencias de la América Latina y el Caribe. ¹¹⁵

El tercer objetivo trazó un uso del pasado a través de las celebraciones para resolver cuestiones en presente, la conmemoración permitió tender un puente hacia las posibilidades de reordenamiento de la memoria en el futuro:

3.Apoyarse mutuamente, de acuerdo a los principios que sustentan al Alba-TCP, para que estas celebraciones se constituyan en el punto de partida de una nueva etapa de la transformación de nuestras sociedades ante los desafíos que plantea el Siglo XXI, así como en un Foro permanente de reconstrucción de la historia de nuestros pueblos. ¹¹⁶

¹¹⁵ ALBA, Acta Constitutiva, en línea:<https://portalalba.org/documentos-alba/acta-constitutiva-del-grupo-alba-para-la-conmemoracion-del-bicentenario-del-inicio-de-la-revolucion-de-independencia-en-nuestra-america/>

¹¹⁶ ALBA, Acta Constitutiva, en línea:<https://portalalba.org/documentos-alba/acta-constitutiva-del-grupo-alba-para-la-conmemoracion-del-bicentenario-del-inicio-de-la-revolucion-de-independencia-en-nuestra-america/>

La mirada al pasado planteó la posibilidad de su reescritura como un acto constante, lo cual puso en discusión el sentido memorial de las celebraciones, puesto que no remitían al pasado, sino que el futuro de ese pasado llevaba el sello de su deconstrucción y rehechura. Este planteamiento conllevó una proposición que convocó a los miembros de la comunidad a impulsar una transformación y con ella una reconstrucción de los relatos históricos en el presente.

Al mismo tiempo, el pensamiento emancipador fue definido como una ruptura con el pensamiento imperial español, en ese sentido, la Independencia de forma autónoma fue el episodio que proveyó el músculo político de las naciones americanas: “el proceso revolucionario libertador iniciado hace 200 años constituye el fundamento de nuestras actuales identidades nacionales, la expresión originaria de nuestra vocación democrática y republicana, y la primera afirmación de nuestra soberanía política y económica”.¹¹⁷ En este sentido, se produce una reafirmación del legado político criollo como una desvinculación de lo español metropolitano.

La noción de unidad creó un arraigo político en el pensamiento emancipador americano cuyo lema era la cohesión como arma para enfrentar a un enemigo común: “Considerando que desde sus inicios, la idea y la praxis emancipadora ha estado acompañada de la conciencia de la necesaria unión de nuestros pueblos como garantía de conquista y consolidación de nuestra independencia definitiva respecto de cualquier enemigo común”. La lucha independentista transitó hasta el presente y se estableció como una búsqueda constante de la liberación, que otorga

¹¹⁷ ALBA, Acta Constitutiva, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/acta-constitutiva-del-grupo-alba-para-la-conmemoracion-del-bicentenario-del-inicio-de-la-revolucion-de-independencia-en-nuestra-america/>

una carga de inmutabilidad al espíritu que caracteriza a ese “nosotros”, a los sujetos latinoamericanos desde la Independencia hasta nuestros días.

Es llamativo que hiciera falta una reescritura cuando el discurso emancipador provee de rasgos teleológicos que narrativa y discursivamente alimentan la posibilidad de que ese éxito se alcance nuevamente en el futuro, pues la unidad se plantea como una fórmula infalible y sin errores.

Tal como lo expresa el acta constitutiva del Grupo ALBA: “que los postulados del ALBA-TCP, constituyen la realización en nuestro presente de la idea de unidad continental, tal como la concibieron y defendieron Francisco de Miranda, José Martí, Eloy Alfaro, Augusto César Sandino y otros grandes hombres y mujeres constructores de patria”.¹¹⁸ El presente se convirtió en un lugar de realización de un anhelo y una lucha pasadas, es el tiempo de la realización de algo que anidó hace 200 años pero que nuevamente necesita superarse, reescribirse para la posteridad.

En ese ánimo de reescritura del pasado hubo una decisión del gobierno de Hugo Chávez, en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Venezuela, que estuvo inmersa en esa narrativa de relevo en la manera de mirar el pasado. El 13 de abril fue publicado en la Gaceta Oficial el decreto presidencial que ordenó la transferencia de los archivos de Simón Bolívar y Francisco de Miranda de la custodia de la Academia Nacional de la Historia (ANH) al Archivo General de la Nación (AGN).

¹¹⁸ ALBA, Acta Constitutiva, en línea: <https://portalalba.org/documentos-alba/acta-constitutiva-del-grupo-alba-para-la-conmemoracion-del-bicentenario-del-inicio-de-la-revolucion-de-independencia-en-nuestra-america/>

Según el decreto n° 7.375 del 12 de abril de 2010 en razón de los lineamientos ideológicos del gobierno, tal como reza su texto: “Con el supremo compromiso y voluntad de lograr la mayor eficacia política y calidad revolucionaria en la construcción del Socialismo, la refundación de la nación venezolana, basado en principios humanistas, sustentado en condiciones morales y éticas que persiguen el progreso de la patria y del colectivo, por mandato del pueblo...”,¹¹⁹ se tomó la decisión de poner bajo la custodia del Estado los documentos de los próceres fundadores de la Nación.

En el decreto quedan esgrimidos los motivos de la decisión, pero también la dirección que tomará la reescritura de la historia en ocasión del Bicentenario como espacio para acentuar la refundación de la Nación mediante la recuperación de los documentos que contienen el pensamiento emancipador y su sustento fundacional, y que a su vez constituyen ‘la base ideológica de la Revolución Bolivariana’,¹²⁰ en tal sentido el decreto es tajante: “... los documentos y Archivos Históricos de la Nación, deben estar al servicio de la Instituciones del Estado que verdaderamente desarrollen sus funciones, con el objeto de rescatar la memoria histórica de las

¹¹⁹ Presidencia de la República Bolivariana de Venezuela, Decreto N° 7.375 de 2010, mediante el cual se transfiere la totalidad del Archivo del “Libertador” Simón Bolívar y del “Generalísimo” Francisco de Miranda, y en consecuencia su guarda, custodia y mantenimiento al órgano Desconcentrado Archivo General de la Nación, p. 375. 396.

¹²⁰ Presidencia de la República Bolivariana de Venezuela, Decreto N° 7.375 de 2010, mediante el cual se transfiere la totalidad del Archivo del “Libertador” Simón Bolívar y del “Generalísimo” Francisco de Miranda, y en consecuencia su guarda, custodia y mantenimiento al órgano Desconcentrado Archivo General de la Nación, p. 375. 396.

luchas de liberación del pueblo, las cuales han sido ocultadas por factores políticos contrarios al proceso revolucionario...”.¹²¹

Ahora bien, ¿a qué se refería el Estado venezolano con reescribir la historia? En primer lugar, se trató de hacer un cuestionamiento a la producción historiográfica publicada durante los gobiernos anteriores a la llegada de Hugo Chávez al poder, acusada de construir “una historia tradicional y conservadora que ha excluido al pueblo del relato histórico y que, intencionadamente, ha invisibilizado su actuación o lo ha estigmatizado culpándolo de los fracasos republicanos, calificándolo de ignorante e incapaz de entender la libertad, la igualdad y la República”.¹²²

El pueblo excluido del relato histórico se visibilizó a través de la publicación del diccionario *Memoria de la insurgencia* por la Fundación Centro Nacional de la Historia (CNH) y el Archivo General de la Nación (AGN), en el año 2010, el cual se creó a partir de los expedientes que reposan en la Sección Causas de Infidencias del AGN y cuyas entradas constan de las biografías de las personas enjuiciadas por actuar en contra de la Corona durante el proceso de revolución independentista.

A falta de publicaciones historiográficas que se centren en una crítica formal y documentada por parte del CNH hacia la historiografía anterior al proceso político iniciado por Hugo Chávez, se puede inferir que a juicio de la visión oficial la historia se había escrito a partir de los actos de los criollos y omitió del relato independentista la acción de las mujeres y hombres pardos, negros, indios, mulatos, zambos, es

¹²¹ Presidencia de la República Bolivariana de Venezuela, Decreto N° 7.375 de 2010, mediante el cual se transfiere la totalidad del Archivo del “Libertador” Simón Bolívar y del “Generalísimo” Francisco de Miranda, y en consecuencia su guarda, custodia y mantenimiento al órgano Desconcentrado Archivo General de la Nación, p. 375. 396.

¹²² Fundación Centro Nacional de la Historia, *Memorias de la insurgencia*, p. v.

decir, excluyó a los sujetos de abajo. De tal suerte que dicha omisión cobraba el propósito de desmovilizar a esos sujetos a lo largo de la historia de Venezuela, así: “su función ideológica ha sido arrebatarse al pueblo la fuerza de su pasado, representándolo como indigno de su historia”.¹²³

Desde el punto de vista oficial la historiografía cobró una función pedagógica que debía tener el propósito de formar políticamente a sus propias bases partidistas y seguidores: “La historiografía juega un papel fundamental en la creación de una conciencia revolucionaria”,¹²⁴ por lo que a la historia “tradicional y conservadora” fue opuesta una “historia insurgente” centrada en la inclusión de los sujetos omitidos y con un propósito definitorio de la nueva narrativa acerca del pasado: “La historiografía insurgente tiene la misión de reescribir la historia para fundamentar el proyecto revolucionario, libertario e incluyente, construyendo un relato desde abajo, desde las alternativas al proyecto hegemónico capitalista.”¹²⁵

Además de la invisibilización de los sujetos de abajo, Luis Pellicer, director del AGN, dejó ver otro aspecto de la disputa por el tratamiento del pasado, relacionado con un cuestionamiento a la forma en que se ha escrito la historia profesional realizada en el país, considerada como una que se ha publicado a través de “libros para especialistas. Esto obedece a una concepción de la historia sólo para criptógrafos (especialistas es cifrar y descifrar mensajes) y exégetas (intérpretes de la documentación)”.¹²⁶ Las publicaciones realizadas con motivo del bicentenario

¹²³ Fundación Centro Nacional de la Historia, *Memorias de la insurgencia*, p. v

¹²⁴ Fundación Centro Nacional de la Historia, *Memorias de la insurgencia*, p. v

¹²⁵ Fundación Centro Nacional de la Historia, *Memorias de la insurgencia*, p. vi.

¹²⁶ Correo del Orinoco, “MinCultura”, Caracas, jueves 6 de mayo de 2010, Año XVIII, nº 244, p. 18.

cobraron un sentido divulgativo, los textos fueron distribuidos a través de la red editorial del Estado para garantizar un mayor acceso de la población a los relatos históricos.

Por su parte, el historiador Edgardo Mondolfi Gudat, especialista en Francisco de Miranda, dio una respuesta al señalamiento de Pellicer acerca de la labor historiadora que ha sido realizada a partir de los archivos de los próceres: “Los conocimientos que contienen esos archivos sólo pueden llegar a la gente a través de los estudios que hacen los expertos sobre ellos”.¹²⁷

En el centro de la cuestión sobre los archivos aparece el debate acerca de la historia profesional y sus modos de difusión, cómo esta puede o no ser una literatura accesible a la gente, qué relación guarda la escritura profesional y la difusiva, dónde se separan y en qué punto es posible un encuentro en ambas actividades que para el gobierno de Hugo Chávez estuvieron separadas.

Aun así, el problema radicó en que la Academia y las instituciones del Estado discreparon respecto al sentido de la historia. A este respecto resulta importante contraponer a los argumentos esgrimidos desde la vocería del Estado, el posicionamiento del historiador y miembro de la AHN, German Carrera Damas, con relación a la imposibilidad de efectuar una reescritura de la Historia:

La Historia se mueve en una dimensión especial del tiempo, que es el tiempo histórico. El tiempo histórico es una conjugación de pasado, presente y futuro. Es un incesante hacerse a sí misma, y no es que los historiadores hacen y rehacen.

¹²⁷ El Nuevo País, “Califican”, Caracas, viernes 16 de abril de 2010, p. 3.

Difícilmente puede apreciar esto quien se aproxima a la Historia sin tener ese bagaje de experiencia y puede llegar a esa persona que lo hace alegremente con formulaciones que me causan risa. No desdeñosa, sino que refleja respeto por la Historia y quizá un poquito de piedad para quienes crean que pueden entrar a la Historia y trasladar a ella intenciones, propósitos, deseos.¹²⁸

Germán Carrera Damas puntualizó la diferencia entre la Historia como un ejercicio teórico acerca de la temporalidad sobre la cual las personas dedicadas a su estudio no logran establecer una posesión de lo dicho respecto a los acontecimientos, al reconocer su carácter elusivo por tratarse de una materia sobre la que se regresa en presente para hablar del pasado o para intentar establecer una espera hacia el futuro. Espera que implica distancia para poder obrar sobre lo ocurrido. También plantea la labor historiadora provista de cierto grado de inmanencia en la que hay una construcción de la disciplina por sí misma ajena a las pasiones de cualquier especie.

Sin embargo, no deja de estar en la discusión el hecho de que la escritura histórica no deja de estar provista de posicionamientos políticos encarnados por los sujetos que se dedican a su producción y que en los abordajes de los temas no haya una impronta del lugar desde el que se enuncia esa producción.

¹²⁸ El Universal, “Tenemos”, Caracas, 12 de mayo de 2010, p. 12.

El cine del Bicentenario de la Independencia de México

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) fue la entidad responsable de las narrativas fílmicas portadoras de la visión del Estado. El rol del cine como medio pedagógico y modelador de la memoria quedó expresado en el Programa Nacional de Cultura 2007-2012, en los siguientes términos:

la cinematografía es una actividad estratégica para el Estado ya que no solo es un vehículo de expresión artística y cultural, sino que a través de ella se fortalece, difunde y afirma la identidad nacional en México y en el extranjero; además, es una vía esencial de cohesión y capital social, dos reductos primordiales que nos reafirman como nación. También es una industria cultural de alto potencial económico y mediático, pues es un medio audiovisual de comunicación de gran influencia y penetración en la sociedad.¹²⁹

Aunque las celebraciones contaron con un gasto de 9 975 600 millones de pesos,¹³⁰ no hubo una asignación especial destinada a la producción fílmica para su exhibición en salas de cine. En la programación emitida por el Gobierno Federal no figuró la producción cinematográfica en las actividades conmemorativas, sin embargo, la producción audiovisual tuvo un espacio a través de una serie de documentales transmitidos a través del canal YouTube “BicentenarioMexico”.

Se puede afirmar que la realización de los filmes fue parte de la cuota de producción alusiva a los festejos, aun cuando es un producto de difusión masiva no contó como una herramienta de gran importancia dentro de la programación global

¹²⁹ CONACULTA, *Programa*, p. 158.

¹³⁰ García Bermejo, “Casi 10 mil millones”, Ciudad de México, *El Financiero*, 3 de agosto de 2010, p. 35.

de las efemérides. La prioridad celebrativa estuvo colocada en actividades de asistencia masiva como los actos cívicos, exposiciones museográficas, actividades deportivas, parques temáticos y actividades teatrales y conciertos, tampoco fue considerado en su aspecto difusivo y comunicacional puesto que la difusión se realizó mediante la televisión, la radio y medios impresos.¹³¹

El IMCINE creó la “Edición especial de la convocatoria de apoyo a la producción de largometrajes de ficción, animación y documental para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de México y Centenario de la Revolución Mexicana 2009”. Mediante esta convocatoria se postularon 48 propuestas y se seleccionaron diez, de las cuales se produjeron los siguientes títulos: *Chicogrande* (Felipe Cazals, 2010), *El Infierno* (Luis Estrada, 2010), *El Atentado* (Jorge Fons, 2010), *Revolución* (Diego Luna, Gael García Bernal. Mariana Chenillo, Patricia Riggen, Rodrigo García, Fernando Eimbcke, Carlos Reygadas, Gerardo Naranjo, Amat Escalante y Rodrigo Plá), *La Cámara Casasola* (Carlos Rodrigo Montes de Oca, 2010), *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano Argüeyes, 2010), *Mujeres patria* (Christopher Luna, 2010), *Héroes Verdaderos* (Carlos Kuri, 2010) y *El Baile de San Juan* (Francisco Athié, 2010).¹³²

¹³¹ Otros aspectos sobre el escenario político y el panorama general de las celebraciones en México fueron desarrollados en mi tesis de maestría “La historia enseñada en clave de mujeres: estrategia didáctica para el análisis de filmes históricos con perspectiva de género”. En la investigación desarrollo un apartado sobre las características de los festejos bajo el segundo gobierno panista, liderado por Felipe Calderón, y los cuestionamientos y críticas por parte de las voces historiadoras del país respecto a los usos del pasado en los mismos. Véase: Pérez Cardales, Yeymy, *La historia enseñada en clave de mujeres: estrategia didáctica para el análisis de filmes históricos con perspectiva de género*, UMICH, TESIS, Morelia, 2019.

¹³² Rodríguez, “El mito”, p. 95.

Además, la institución promocionó de la serie de cineminutos *Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y de la Revolución*. La cual se exhibió en salas de cine comerciales, en festivales nacionales e internacionales, a través del Canal 22 y en otros espacios públicos como las sedes de Banamex y a través de Aeroméxico. Los cineminutos se presentaban antes de las películas de manera que los espectadores pudieran tener más información histórica sobre la Independencia y la Revolución.

Aunque el número de películas vinculadas a las celebraciones era bastante destacado, el IMCINE para ese año recibió un presupuesto menor al del año anterior y la producción de la cinematografía conmemorativa no contó con un aporte adicional, por lo cual las actividades se realizaron en un margen presupuestal restringido. En el año 2009 la institución recibió 357.3 millones de pesos, pero para el año 2010, tras una serie de acciones por parte de los cineastas se evitó un recorte del 42% y finalmente se asignaron 354.4 millones de pesos.¹³³

La visibilidad de los filmes producidos durante las celebraciones estuvo determinada por el panorama de la cinematografía en el país. Según el Informe estadístico anual del IMCINE,¹³⁴ en el año 2010 asistieron 199 millones de personas a las salas de cine, pero la asistencia a películas mexicanas fue de 11.5 millones. Estos números reflejan la realidad de la producción fílmica nacional. Se trata de una cinematografía que se produce, pero que no tiene ni el tiempo ni los espacios para

¹³³ El Economista, “Cineastas rechazan”, en línea: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cineastas-rechazan-recorte-a-Imcine-20091001-0068.html>

¹³⁴ IMCINE, Anuario, p.10.

que sea vista en todo el país, dado que dicho tiempo y espacio está destinado al cine hollywoodense.

El estado mexicano ha prestado poca disposición a lo largo del tiempo para la protección, fomento y ampliación de las políticas públicas que garanticen el acceso a un cine que si bien produce cada año más películas es el menos visto en el territorio. En el año 2010 se estrenaron 313 producciones, de las cuales solo 56 eran mexicanas; lo más dramático es que la producción de películas nacionales fue de 68 películas, es decir, hubo 12 que no se estrenaron y se quedaron en las bodegas de la institución.

Las producciones fílmicas tuvieron poca recepción dado que su disponibilidad para que fuesen vistas por el público mexicano estuvo determinada por el control de la distribución de copias y la disponibilidad de salas de exhibición por parte del capital privado en asociación con las grandes productoras estadounidenses organizadas bajo la *Motion Pictures Association* (MPAA).

La distribución fílmica y la exhibición son las fases finales de una producción, se trata de empresas que venden las copias de una película a los exhibidores que poseen las salas, de este modo, la cantidad de copias determinará la cantidad de salas disponibles para su estreno y reproducción. En el caso mexicano, como en toda América Latina, este negocio está en manos de oligopolios que instalan una visión dominante para los públicos al saturar la oferta con un mismo tipo de películas que rinde grandes beneficios económicos para la inversión estadounidense en los países.

De las 313 películas estrenadas para el año de los festejos, 287 eran estadounidenses, las cuales captaron 171 millones de asistentes. La MPAA se llevó a sus arcas el 91% de los ingresos anuales por exhibición de filmes comerciales, los cuales tienen el mismo porcentaje mayoritario en cuanto a saturación de copias y de tiempos. De este modo el cine nacional tiene una cuota del 10% del tiempo de exhibición en las salas, es decir, que cada película mexicana solo contó con una semana de exhibición.

El estado mexicano apoyó aproximadamente el 85% de las películas nacionales, pero no hubo una recuperación de esas inversiones, dado que no todas las películas se estrenaron en todos los estados y municipios, sólo el 23% de las películas se estrenó en todos los estados.

Mientras que las películas promovidas por los sectores privados tienen en promedio entre 1000 y 1200 copias para las 1488 salas con las que contaba el país. Ese año las películas nacionales que más se acercaron fueron las distribuidas por la MPAA, como ocurrió con *Hidalgo, la historia jamás contada*, con 470 copias. De las 56 películas estrenadas, sólo una película mexicana contó con más de 400 copias, 11 con más de 200 copias, 9 con más de 100 copias, 7 con más de 50 copias, 15 con más de 10 copias y 13 películas con menos de 10 copias.¹³⁵

Conaculta, ente coordinador de la gestión institucional cinematográfica mediante el IMCINE, en su informe de gestión reflejó cómo la ausencia de una política de exhibición y distribución que ampare a la producción nacional juega en

¹³⁵ IMCINE, *Anuario*, p. 26.

contra del crecimiento del medio en el país y explica las razones de la escasa presencia del cine mexicano en su propio territorio:

Para el lanzamiento comercial de una película se requiere una fuerte inversión en publicidad. En el caso de los largometrajes apoyados por el IMCINE, los recursos económicos con que cuenta la entidad son insuficientes para lograr un nivel óptimo de promoción y difusión. En cambio, las grandes empresas distribuidoras de Estados Unidos radicadas en México sí cuentan con los recursos y la infraestructura para impulsar campañas de alto impacto de sus películas. Las cifras dan cuenta de ello. El 95% de las copias estrenadas en el país son de otras cinematografías, predominantemente la estadounidense y en los últimos seis años concentró el 85% de la exhibición en salas cinematográficas comerciales. El cine mexicano se encuentra prácticamente relegado en las temporadas de mayor asistencia a las salas en el año, en las que el cine de ese país llega a ocupar hasta el 90% de las pantallas.¹³⁶

Con este panorama es difícil encontrar un espacio para la presencia y posicionamiento de las narrativas históricas que consumen las masas espectadoras del país y facilitar a través de este medio la posibilidad de una reflexión masiva sobre el pasado. Las condiciones del cine sometido a las reglas del mercado sin intervención del Estado terminan por limitar la posibilidad de que el público se encuentre con sus narrativas y de que el cine nacional pueda volverse rentable. También dificulta un mejor desempeño para los filmes históricos cuya factura no es

¹³⁶ CONACULTA, *Programa nacional de cultura*, p. 81.

comercial, ni hablar de la producción documental con menor espacio en las salas, por no decir que es inexistente.

Otro elemento por considerar en la asimetría de las producciones nacionales respecto a las hegemónicas es el costo de producción de las películas históricas, dado que son de las más cuantiosas de los géneros cinematográficos. Mientras que un filme estadounidense contaba para la fecha con un aproximado de 100 millones de dólares para la producción; una película como *Hidalgo, la historia jamás contada*, se realizó con apenas 3.7 millones de dólares. Esta desigualdad también se observó en las campañas publicitarias, los filmes nacionales contaban con un millón de pesos mientras que las películas comerciales bajo la dominancia de la MPAA con alrededor de 15 millones de pesos.

En este contexto los directores y sus productoras hicieron gestiones para completar sus presupuestos con aportes de diversas fuentes, no solo gubernamentales sino privadas e individuales o mediante la coproducción. Por ejemplo, Carlos Kuri director de *Héroes Verdaderos* obtuvo un apoyo de FIDECINE, un fideicomiso que apoyó la realización de cine comercial de calidad. En el caso de *Hidalgo, la historia jamás contada*, se trató de una coproducción entre productoras mexicanas y españolas.

En el caso de México la coproducción es un ámbito poco explorado. El principal socio coproductor del país es España, entre 2007 y 2010, de 29 películas realizadas bajo este formato 9 fueron realizadas en alianza con el país europeo.¹³⁷

¹³⁷ IMCINE, *Anuario*, p. 54.

De las producidas con motivo de los festejos dos fueron coproducciones: *Hidalgo, la historia jamás contada* y *El Baile de San Juan*.

Con motivo de las celebraciones un grupo de productores latinoamericanos en alianza con la productora española Wanda Films y productora Lusa Films llevaron a cabo la serie cinematográfica “Libertadores”, que consistió en la coproducción de siete filmes sobre los protagonistas nacionales de las independencias de los países americanos.

La “Colección Libertadores” consta de los siguientes filmes: *José Martí. El ojo del canario* (Dir. Fernando Pérez, Cuba, 2009), *San Martín, el cruce de Los Andes* (Dir. Leandro Ipiña, Argentina, 2010), *Hidalgo. La historia jamás contada* (Dir. Antonio Serrano, México, 2010), *La Redota: una historia de Artigas* (Dir. César Charlone, Uruguay, 2011), *Bolívar. El hombre de las dificultades* (Dir. Luis Alberto Lamata, Venezuela 2013), *O’Higgins. El niño rojo* (Dir. Ricardo Larraín, Chile, 2014) y *Joaquim* (Dir. Marcelo Gomes Portugal, Brasil, 2017).

El modelo de coproducción español tuvo un doble propósito, por un lado, el de dar presencia a su inversión dentro las celebraciones; por el otro, el de crear contenidos con factura americana para ser exhibidos ante los públicos europeos. De este modo, España hizo parte de las celebraciones a través del cine.

En el caso de Hidalgo, el 40% de la inversión fue con capital español a través de la productora Wanda Films. Por su parte, El baile de San Juan recibió fondos directos de las instituciones españolas: *Ibermedia*, el Instituto de Crédito Oficial (ICO) y el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Hidalgo, la historia jamás contada en el territorio mexicano estuvo en la lista de las diez películas más vistas ese año con una asistencia de 900.000 espectadores.¹³⁸ Fue una de las veinte películas más rentadas en formato DVD durante los años 2010 y 2011.¹³⁹ También se mantuvo entre las películas más vendidas en los mercados de copias ilegales en el país.¹⁴⁰ Sin embargo, es una de las películas de la serie que no se exhibió de forma masiva al público europeo.

El filme sobre el cura Hidalgo es una muestra de la diferencia sustancial que hace una distribución y exhibición con mayor presupuesto y recursos aplicados a una película nacional. Este filme ha sido la película histórica más vista en el siglo XXI en México. Huelga decir que el éxito del cine nacional reposa en gran medida sobre la voluntad política del Estado para regular el mercado fílmico.

En el caso de *El Baile de San Juan* su exhibición no tuvo registros positivos en la taquilla mexicana dado que se estrenó fuera de los tiempos en que los filmes tenían la posibilidad de tener una mejor recepción, es decir, dentro de la ventana temporal de las celebraciones. A diferencia del filme sobre Hidalgo que se estrenó el 16 de septiembre y ese día rindió su mayor éxito, éste se estrenó el 22 de octubre.

La situación de *El baile de San Juan* fue ejemplo de otro de los problemas que afronta el cine mexicano con la saturación de cine estadounidense, se trató de la poca disponibilidad de fechas para los estrenos de películas nacionales por parte

¹³⁸ IMCINE, *Anuario*, p. 30.

¹³⁹ IMCINE, *Anuario*, p. 84.

¹⁴⁰ IMCINE, *Anuario*, p. 97.

de los comercializadores, que para el caso de un cine histórico cuya sobrevivencia en pantalla dependía de las fechas de estreno fue una condena al fracaso.

Según el productor Jorge Sánchez Sosa las exhibidoras, al decidir según el criterio de rentabilidad “son capaces de hacer esperar a una película mexicana semanas, meses y hasta un año, antes de darle una fecha para su exhibición”.¹⁴¹ A diferencia del resto de las películas, esta sí tuvo un período de exhibición en España, donde se estrenó el 29 de diciembre de 2010, fue vista por 6 823 personas y aseguró una taquilla de 46 691 euros.

Por su parte *Héroes Verdaderos*, sólo fue vista por 44 000 personas en todo el país y se posicionó entre las 16 películas con mayores descargas desde sitios de internet del año 2010, con un total de 29,515 descargas. La opción de visionado a través de internet permitió una ampliación del consumo en el caso de filmes que contaron con pocas copias y espacios para su exhibición.

En términos de movilización y acciones para modificar el estado de las cosas un grupo de realizadores, productores, distribuidores y exhibidores independientes y del sector público abrieron el debate sobre las asimetrías que el cine mexicano enfrentaba en su propio suelo respecto al monopolio hollywoodense. En la ciudad de Querétaro se realizó la Convención Nacional de la Industria Cinematográfica, allí se plantearon las discrepancias entre el sector productor y los representantes de las exhibidoras y distribuidoras. Los debates giraron en torno a dicha problemática, y fueron recogidos en la revista especializada en cine “CineToma”.

¹⁴¹ Sánchez Sosa, “¿Por qué no se ve cine mexicano?”, p.10.

Resulta importante a la hora de abordar el análisis contextual el testimonio de quienes hacen posible la labor fílmica en los países del continente. Pues no sólo plantearon la movilización ante el Congreso para lograr que el presupuesto para el IMCINE de ese año no sufriera una merma sino también se abrieron a la discusión para analizar la realidad del medio y plantar un posicionamiento sobre las consecuencias de la asimetría entre el cine nacional y el foráneo.

María Cerrilla Noriega, visibilizó la correlación entre la oferta fílmica y el uso del cine como cohesionador identitario y territorial, y cómo se distorsiona esta función social al colocarse otros valores y modos de ver el mundo en su lugar:

Es de sobra conocido que el cine es una herramienta que fortalece la identidad cultural, permite la transmisión de ideas y convicciones, refuerza la cohesión social, pero también genera una actitud crítica, de confrontación, de cuestionamiento y cambio. El cine refleja nuestra identidad como sociedad, pero a la vez la fortalece. Al consumir únicamente cine estadounidense, lo que se refuerza son sus valores, formas de vida e idiosincrasia.¹⁴²

Laura Imperiale posiciona cómo se puede imponer una visión de clase desde el ejercicio de la comercialización que define qué verán los públicos, y cómo el cine en su carácter masivo tiene un impacto en la formación del gusto, de los modos de ver y de los posicionamientos ante la realidad:

Cuanta mayor sea la oferta mayores opciones tiene el público y también se familiariza y va identificando su gusto con dichas ofertas. Mientras no tenga un acceso real a estas decisiones, es difícil saber la verdad. Hay, en suma, un círculo vicioso. Lo que prevalece

¹⁴² Cerrilla Noriega, "La opción", p. 38.

entonces son los gustos de ciertos sectores y sus prejuicios. No las posibilidades reales de nuestras películas".¹⁴³

Pero el problema para los representantes de la Cámara Nacional de Cine (CANACINE) cuyos integrantes han sido mayoritariamente comercializadores, se centra en los números y omite la dinámica de saturación de las cintas foráneas:

De los números que hemos visto de las películas mexicanas en relación con su tiempo de exhibición, no hemos encontrado un claro vínculo entre mayores ingresos a más tiempo que permanezcan las cintas en cartelera. Una película que tiene mayor penetración en el público puede mantener de ocho a 14 semanas, mientras que las otras muestran una tendencia en declive en sus ingresos a partir del primer fin de semana.¹⁴⁴

Este modo de observar la realidad fílmica del país centrado en los datos que arrojan las producciones hegemónicas, como si fuesen el modelo de producción que deben alcanzar las películas nacionales para poder obtener éxitos, sin considerar todos los agravantes expuestos a lo largo de este apartado fue considerado por Imperiale como "un círculo vicioso" que mantiene la asimetría: "...son decisiones que toman los exhibidores y, previamente, los distribuidores, de acuerdo con sus convicciones. La calidad de estas convicciones es definida por cifras anteriores, que, a su vez están determinadas por las convicciones de los mismos actores dentro del círculo cinematográfico".¹⁴⁵

¹⁴³ Imperiale, "Un círculo vicioso", p. 21.

¹⁴⁴ Carrasco García, "Una industria", p. 34.

¹⁴⁵ Imperiale, "Un círculo", p. 20.

En este orden, Beatriz Novaro, explica mediante el caso de una película exhibida ese mismo año los argumentos de los distribuidores y comercializadores para negarle más tiempo y espacio en las salas:

Recibimos la misma respuesta siempre 'el público no tiene la sensibilidad suficiente para aceptarla'. O bien, 'es demasiado elegante'. Ante ese concepto tan pobre, tan despreciativo del público, ¿qué podemos hacer? No estamos hablando de una película incomprensible o difícil. A ellos les gustaba, pero pensaban que los espectadores no eran capaces de sentir lo mismo que ellos.¹⁴⁶

El actor Damián Alcázar dejó en claro cómo la gran problemática que atravesaba el cine encontraba un nudo en las decisiones comerciales del sector de distribución y exhibición cuyos argumentos se centraron en que si el cine mexicano no se ve es porque no atrae al público: "No es al público al que hay que convencer de nada, es a los exhibidores que deben convencerse de que no solo el cine gringo es negocio. Sólo así se podrá ver más cine mexicano".¹⁴⁷

Estos posicionamientos muestran que las producciones históricas se hicieron con escaso presupuesto y sin opción de permanecer en cartelera, pero los productores nacionales ponderaron esta desventaja como una falta de responsabilidad del Estado que dejó el manejo del consumo cinematográfico a merced de las dinámicas de mercado sin una regulación que proteja la producción nacional.

¹⁴⁶ Imperiale," Un círculo", p. 20.

¹⁴⁷ Lara Chávez, "El bicentenario", p. 25.

Por otro lado, el tema de las exhibiciones durante los festejos no se cerró solo sobre las salas comerciales, hubo algunos esfuerzos aislados por darle una utilidad pública a los filmes, en algunos casos se realizaron exhibiciones en algunas plazas públicas en pantallas gigantes en algunos municipios del país, algunas personas que han conocido sobre esta investigación han comentado que en sus municipios se exhibió *Héroes Verdaderos*, caso de algunas localidades de La Paz, en Baja California Sur, donde se hizo una investigación previa sobre los filmes tratados y también en Tarímbaro, Michoacán.

En la prensa se anunciaron algunas iniciativas de exhibición para el público como parte de las actividades de entretenimiento ligadas a las celebraciones. En la Ciudad de México se programaron 27 funciones públicas y gratuitas en 16 delegaciones de la capital, específicamente en las zonas periféricas y con mayores índices de pobreza, con el objetivo de: “crear nuevos auditorios, bajo la perspectiva de que el cine nacional debe contar con apoyo de los mexicanos, pues la industria mexicana lucha por estos espacios ante el control, ejercido por los grandes monopolios internacionales”.¹⁴⁸

El ciclo de proyecciones llevó por nombre “Cine Bicentenario en tu delegación”. Estas actividades fueron organizadas por el Gobierno de la Ciudad de México, cuyo perfil de las celebraciones se realizó de forma autónoma de las actividades organizadas por la Presidencia, dado que hubo serias discrepancias en las visiones políticas sobre los festejos.

¹⁴⁸ La Jornada, “Cine”, Ciudad de México, 25 de noviembre de 2010, p. 6.

Las condiciones de consumo y recepción por parte de los espectadores permiten tener un panorama más amplio acerca del contexto de las películas. Es importante considerar que la recepción será baja si hay poca oferta de cine nacional, en el caso mexicano, no se trata de escasez títulos sino de poco tiempo de exhibición y pocas copias. Para ese año, de 10 personas que veían cine mexicano, sólo 3 asistían a las salas, 6 lo veían a través de televisión abierta.¹⁴⁹ El género de preferencia de las masas espectadoras fue la comedia, el cine histórico ocupó un lugar marginal, dado que de cada diez personas una tenía afinidad por el cine histórico.

Este recorrido por las condiciones de la cinematografía mexicana para el año 2010 permite tener una idea del panorama adverso en el que fueron producidas las películas del Bicentenario mexicano y cómo el cine jugó un papel menor pero no menos importante en el panorama social de país. Además, permite tener una idea de los retos que implica movilizar la reflexión histórica a través de un medio masivo, pero también competido, dado que quien posee el control de lo que se ve también lo tiene sobre lo que se piensa.

¹⁴⁹ IMCINE, *Anuario*, p.8.

CAPÍTULO 3

MIRANDA REGRESA: EL REORDENAMIENTO DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL CINE

Sinopsis

Es el año de 1816, Francisco de Miranda se encuentra preso en la cárcel militar de La Carraca, Cádiz. Salim un hombre de origen árabe es su sirviente, lo acompaña y apoya con las compras de alimentos, el cuidado personal, la adquisición de libros y la ejecución de un plan de fuga.

Un día Miranda recibe la visita de un joven de nacionalidad mexicana que se hace llamar Fablistán, el cual se presenta como periodista y que lo convence de contarle su historia de vida para hacerla pública. Salim sospecha del joven periodista, pero Miranda accede. El joven lo visita con frecuencia e intenta trampas a Miranda en su interlocución, ya que es un enviado por el padre Zambrano, miembro del Tribunal de la Inquisición, cuyo objetivo es reunir las pruebas suficientes para juzgarlo.

Las sesiones de entrevista, la conversación, la rememoración y la emotividad permiten al joven periodista y al experimentado hombre de luces establecer un vínculo cercano, lo que hace que Fablistán modifique la idea previa que tenía acerca de Miranda, ya que Zambrano lo ve como un hereje y hombre lascivo desprovisto de dignidad.

Ante la demora de Fablistán de encontrar las pruebas que incriminen a Miranda, el representante del Santo Oficio decide asesinarlo por intermedio del joven periodista. Ante tal mandato Fablistán atraviesa una crisis moral, confronta a Zambrano y salva a Miranda de un envenenamiento.

El padre persigue a Fablistán y lo encarcela. Enseguida busca de Miranda, pero este ha fallecido por una angina de pecho.

Fablistán desde la cárcel decide reescribir la historia de Francisco de Miranda.

El universo simbólico y la mirada histórica en Miranda Regresa

En el año 2005, la presidencia de la República Bolivariana de Venezuela, mediante un acto en el palacio de Miraflores, decretó el establecimiento del “Año Mirandino”, entre el 03 de agosto de 2005 al 03 de agosto del 2006, con motivo del “Bicentenario del Desembarco del General Francisco de Miranda para enarbolar, por primera vez, el Pabellón Nacional en tierra firme, en el Puerto de la Vela de Coro”.¹⁵⁰ El objetivo de la efeméride fue el de “favorecer la elevación del papel de la historia en la cultura nacional”,¹⁵¹ así como ser el inicio de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia.

En el decreto presidencial n° 3.544, quedaron establecidos los aspectos acerca de la vida de Miranda que era necesario reafirmar: la universalidad de su pensamiento, sus logros y méritos militares, la visión unificada de América y su actuación diplomática. A su vez resultaba de importancia para el gobierno resaltar la labor pionera de Miranda como ideador del pensamiento emancipador y su influencia en la gesta independentista a escala continental, por lo que una de las consideraciones especificó:

Que la misma historia ha reconocido a Francisco de Miranda, como el primero en plantear la necesidad de una Hispanoamérica unida, así como, el primero en hablar al mundo en nombre de América, a través de un aporte de ha sido trascendental, y

¹⁵⁰ Presidencia de la República, Decreto N° 3.544, mediante el cual se dispone como día de júbilo en todo el territorio nacional el 3 de agosto de 2006, fecha en la que se celebrará el Bicentenario del Desembarco del General Francisco de Miranda en el Puerto de La Vela de Coro, ubicado en el Estado Falcón. Gaceta Oficial n° 38153, p. 337.835.

¹⁵¹ Presidencia de la República, Decreto N° 3.544, mediante el cual se dispone como día de júbilo en todo el territorio nacional el 3 de agosto de 2006, fecha en la que se celebrará el Bicentenario del Desembarco del General Francisco de Miranda en el Puerto de La Vela de Coro, ubicado en el Estado Falcón. Gaceta Oficial n° 38153, p. 337.835 -337-836.

que aún continúa vigente en la historia regional, pensamiento político y filosófico de proyecciones inconmensurables que habría cambiado el curso de la historia de los pueblos americanos.¹⁵²

En este mismo acto, se realizó la juramentación de la Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Expedición Revolucionaria de Francisco de Miranda, por parte del presidente Hugo Chávez Frías. Posteriormente, se realizó la ceremonia de entrega de la Condecoración “Francisco de Miranda”, en sus diferentes clases. La historiadora Carmen Bohórquez acreedora de la insignia, enmarcó los lineamientos que la Comisión presidencial debía considerar sobre la visión histórica que se requería difundir.

Se destacó el valor que tuvo para la historia del continente el arribo de Miranda a Coro. Según la historiadora hasta el momento solo se había entendido como un episodio de fracaso, que era recordado por el izamiento de la bandera sin considerarse su significado profundo:

Nuestro desafío es mostrar que más que eso esa expedición lo que representa es el inicio de las luchas de independencia respecto del imperio español, y nuestro desafío es mostrar o convencer, o sustituir en el imaginario colectivo del pueblo venezolano que Miranda no es sólo ese hombre que trajo la bandera y que un día murió en La Carraca, casi que como lo pinta Arturo Michelena en su famoso cuadro.¹⁵³

¹⁵² Presidencia de la República, Decreto N° 3.544, mediante el cual se dispone como día de júbilo en todo el territorio nacional el 3 de agosto de 2006, fecha en la que se celebrará el Bicentenario del Desembarco del General Francisco de Miranda en el Puerto de La Vela de Coro, ubicado en el Estado Falcón. Gaceta Oficial n° 38153, p. 337.835.

¹⁵³ IHC, “Intervención”, p. 10.

En la intervención de Bohórquez es claro el papel de la historia del arte en la determinación de las obras pictóricas como modeladoras de la imagen acerca del pasado, en su argumentación visibiliza cómo éstas contribuyen a la elaboración simbólica de la historia patria. *Miranda en la Carraca* de Arturo Michelena ha proporcionado a los venezolanos un rostro y una estampa del héroe de forma masiva, a través de los libros de texto como en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde se exhibe de forma permanente.

Lo relevante de la intervención de Bohórquez fue la proposición de sustituir la representación de Michelena, por mostrar a Miranda en su derrota y lejos de su tierra natal, por el cuadro de Martín Tovar y Tovar, titulado *Firma del acta de la Independencia*. En palabras de Bohórquez: “En ese cuadro de Tovar y Tovar hay un Miranda de pie, con el pecho inflado de orgullo contemplando y participando además victorioso, de ese alumbramiento de Colombia, de ese memorable 5 de julio de 1811”.¹⁵⁴ El cuadro de Tovar y Tovar se localiza en el Palacio Federal Legislativo de Caracas, un espacio restringido al público, lo cual lo hace menos accesible, aunque también se observan reproducciones de esta obra en los libros texto.

El presidente Hugo Chávez reafirmó los planteamientos de Bohórquez, específicamente respecto al olvido en que había caído la figura de Miranda y el reto que el gobierno tenía de hacer comprender el papel de Miranda en su tiempo, de allí que afirmara que: “No es una exageración decir que Miranda brilló con luz propia en el mundo de entonces desde La Habana hasta Moscú, desde Caracas hasta

¹⁵⁴ IHC, “Intervención”, p. 13.

París, pasando por Turquía, Madrid, el norte de África, brilló con luz propia en el mundo entero y sigue brillando...”.¹⁵⁵

La intervención de Chávez además definió el enfoque que se le daría a la historia de Miranda, la atención estaría colocada en cómo logró discernir que era necesaria la libertad de América respecto de cualquier fuerza imperial, pero no sólo como un proceso intelectual sino también como un proceso interior cargado de pasión. Las preguntas que se formuló Chávez marcaron el curso del viaje del héroe:

...qué paso entre aquel año, cuando Miranda se incorpora al ejército realista, a los veintidós, es decir, 1772... 71... 72... y el Miranda que llega 40 años después, casi 40 años después a las aguas del Caribe, con aquellos tres barcos de guerra. Aquella escuadra libertadora, pequeña pero infinita y aquellos 200 hombres, y aquella bandera y aquel proyecto: Colombia. ¿Cómo se transformó aquel hombre?.¹⁵⁶

Chávez, además, insertó una sanción acerca del papel de Miranda al servicio del Ejército Español en la batalla de Pensacola: “Contradicción interesante de estudiar, era un soldado que formaba parte de un ejército imperial, pero que venía a luchar por la libertad de Estado Unidos...”. Las preguntas de Hugo Chávez tuvieron repercusión en el tratamiento del filme escrito por el guionista Henry Herrera, que, aunque tenía un proyecto sobre Francisco de Miranda, reconoció haber leído poco sobre el personaje por lo que contó con la asesoría de Carmen Bohórquez.¹⁵⁷

La manera de recolocar en la memoria la actuación del héroe y sacarlo del olvido fue mostrarlo como un sujeto que elaboraba su destino a cada instante, cuya

¹⁵⁵ IHC, “Intervención”, p. 13.

¹⁵⁶ IHC, “Intervención”, p. 14.

¹⁵⁷ Moreno Gonzáles, “Henry Herrera”, Últimas Noticias, 26 de agosto de 2007, Caracas, p. 13.

actuación resaltó por encima de la de cualquier otro sujeto, colocado en la cúspide de los acontecimientos históricos. Este modo de interpretación de la historia subordina los acontecimientos a la ejecutoria absoluta del héroe y omite la actuación del conjunto de actores que tomaron parte de lo ocurrido, o de las causas que se encuentran fuera del accionar humano. Es una estrategia narrativa que coloca al sujeto por encima de las posibilidades humanas y le otorga el control de los acontecimientos.

Para las autoridades gubernamentales la resignificación de la imagen de Miranda se cifró en la producción filmica como medio de conformación del universo simbólico y su relación con la memoria histórica. *Miranda regresa* fue el primer filme producido por la productora cinematográfica del Estado: la Villa del Cine. Fue un filme de encargo para el director Luis Alberto Lamata, uno de los cineastas dedicados a la realización de filmes históricos.

El filme tuvo un presupuesto de 2.325.581 dólares según el tipo de cambio para 2006. Este producto tiene una cualidad doble en su producción: se utilizó el material filmado para realizar una miniserie de seis capítulos, cuyo objetivo era mostrar de forma más detallada el pensamiento emancipador del héroe; y, a partir del 60 % de ese material se articuló el largometraje. En este sentido, Lamata lucía como el director ideal para la producción dada su experiencia como director de cine y de telenovelas.

El filme se estrenó el 10 de octubre de 2007, en una ceremonia especial en el Teatro de la Academia Militar, a la que asistió el presidente Chávez acompañado del presidente de Ecuador, Rafael Correa. Chávez inauguró el estreno del filme con

la reafirmación del tipo de cine que se encargaría de producir la Villa del Cine: “la vanguardia en el rescate de valores y en la construcción del cine nacional popular”.¹⁵⁸ En su intervención se refirió a los valores que desde la visión del gobierno construirían el socialismo y que eran opuestos a los “antivalores neoliberales”.¹⁵⁹ Al final de la proyección de la película hubo un concierto de la Orquestas Sinfónica Municipal que interpretó la banda sonora de la película.

El estreno para el público fue el 12 de octubre, se exhibió durante 13 semanas en 40 salas de los circuitos del país, lo cual la convirtió en una película exitosa mediante la labor de Amazonia Films, distribuidora filmica estatal. En el Festival de cine latinoamericano de La Habana recibió elogios por parte de Rufo Caballero, crítico de cine cubano, al calificarla como un “hermoso exponente de cine político”.¹⁶⁰

En la prensa opositora al gobierno también fue bien ponderada en términos técnicos y actorales pero calificada negativamente en cuanto al tratamiento de la historia: “nada de grandes axiomas ideológicos escondidos en el guion”.¹⁶¹ El cuestionamiento se centró en que era una película histórica que no planteaba ningún reto a las masas espectadoras y que mantenía la imagen grandilocuente de los próceres independentistas, lo cual suprime la posibilidad de identificación con los episodios contados.

¹⁵⁸ Dolara, “Miranda”, *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, Caracas, p. 3.

¹⁵⁹ Dolara, “Miranda”, *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, Caracas, p. 3.

¹⁶⁰ Diario Vea, “Elogiado”, 20 de diciembre de 2007, Caracas, p. 35.

¹⁶¹ Dolara, “Miranda”, *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, Caracas, p. 3.

Como parte de la política de masificación de bienes culturales del Estado, el Ministerio para el poder popular para la cultura, incluyó la entrega de una copia en DVD del filme con la adquisición del diario VEA, como parte de su programa “Cine para llevar”. La realización de las copias estuvo a cargo del Centro nacional del disco (CENDIS) entidad gubernamental encargada del copiado de CD y DVD a gran escala.

Por su parte, la miniserie fue transmitida a través de los canales Vive TV y Tves, es un caso peculiar de cómo la transmisión por TV abierta y la producción filmica funcionan al mismo tiempo como productos de exhibición y como incentivo para que el público consuma ambos productos. El filme también fue exhibido por el Ministerio de Educación a través de su proyecto “Desarrollo e integración intercultural” como parte de las políticas de educación bolivariana a través del cine en la Casa de las letras “Andrés Bello” a los estudiantes y bibliotecarias de los liceos caraqueños “Andrés Bello”, “Fermín Toro” y “Simón Bolívar”.¹⁶² También se realizó una convocatoria dirigida a las infancias y adolescencias para que redactaran en las salas un perfil de Miranda tras ver la película, el premio fue un viaje a la Isla de Margarita.

La película obtuvo el premio del público del Festival internacional de cine de Margarita, 2007 y el Premio Nacional de Cultura, 2007. Como se puede observar fue un filme que contó con apoyo no solo para la producción sino para dos aspectos claves del proceso fílmico, como lo son la distribución y la exhibición, que garantizaron una campaña publicitaria en medios impresos, televisivos y digitales,

¹⁶² Sandoval, “Proyectan”, *Diario Vea*, 14 de noviembre de 2008, p. 12.

así como la masificación de los medios de acceso al filme. Los números de miranda en cuanto a cantidad de semanas y salas de exhibición permite afirmar que el filme tuvo la misma posibilidad de visibilidad que una película hollywoodense.

En este caso, se trató de que las reglas del mercado siguieran actuando en el escenario nacional, ahora con la diferencia de que el Estado hizo una inversión de todos sus recursos para colocar el filme y hacerlo accesible a los públicos, pero sin una regulación de la ley de cine, este se mantendrá como un caso aislado de una buena distribución y exhibición para con un filme histórico.

Por otro lado, el éxito del filme no ocurrió sin controversias. El actor afroamericano Danny Glover, que formó parte del elenco de la película, generó un escenario de conflictividad en el sector cultural del país a raíz de que recibió 38 millardos de bolívares mediante un crédito adicional aprobado por la Asamblea Nacional Constituyente para la realización de un filme de su autoría (para tener una idea comparativa del monto, Miranda de hizo con 4,7 millardos de bolívares).

La decisión levantó las voces de protesta de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos y la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes, quienes emitieron un comunicado público ante el que Francisco Sesto, ministro para el poder popular de la cultura, ordenó la ruptura de las instituciones del gobierno con el gremio. Posteriormente se restauraron las relaciones y el actor no realizó la película.

Miranda regresa, fue un filme característico de un modo de agenciar el pasado desde una voluntad política institucional que necesitaba posicionar sus

productos culturales como recursos pedagógicos que sirvieran para afianzar una relación con los actos de un prócer cuya oportunidad de conmemoración de sus actos ocurrió bajo el mandato de Hugo Chávez. La conmemoración del Año Bicentenario Mirandino funcionó como el tiempo de la actualización de una celebración que buscaba una conexión entre el panteón independentista y el gobierno.

La figura preferente durante los primeros años del chavismo fue Simón Bolívar, imagen del socialismo del siglo XXI junto a Jesucristo y el mismo Hugo Chávez. Hacía falta incorporar a un Miranda en su dimensión más cercana a las ideas del socialismo de los tiempos del chavismo, una actualización de ese personaje que también tenía actitudes aristocráticas. Este movimiento sólo fue posible mediante el recurso de la emotividad, que desplazara la atención hacia los logros para con la Independencia.

En la cotidianidad venezolana se ha creado una suerte de división entre dos adhesiones al pensamiento emancipador con una gran carga emotiva e identitaria, se trata de una tendencia que no solo se observa en el deporte (caraquistas o magallaneros) o los modos de preferir la comida (arepa o cachapa), en lo político (adecos o copeyanos; chavistas u opositores), sino que también se desplaza hacia la historia, a través de dos preferencias: bolivarianos o mirandinos.

En la prensa venezolana las campañas publicitarias hechas por los productores se afianzó la disputa entre Bolívar y Miranda como gancho para atraer la atención de un público que se ha formado bajo el signo de la contradicción constante. Una de las cuestiones que atrajo la atención a cómo sería el filme fue “el

tratamiento que le dé esta empresa del Estado al escabroso tema de la histórica traición de Simón Bolívar a Miranda”.¹⁶³

La traición apareció como un leitmotiv en varios medios del país que reseñaron el filme e invitaban al público a asistir y a ser testigos del encuentro entre los líderes: “¿La historia? Traicionado por Simón Bolívar Francisco de Miranda... se encuentra tras las rejas”.¹⁶⁴ Henry Herrera, a la hora de hablar del guion, enfatizó que el conflicto central de la película lo encarnan Miranda y Bolívar: “Cómo un gran hombre entrega a otro. Es un tema difícil y espinoso que tiene muchos dolientes, pero forma parte de la historia”.¹⁶⁵ Jorge Reyes, actor que interpretó a Miranda, expresó su posicionamiento respecto al personaje, como parte de la estrategia de enganche de los públicos mediante el uso de la simpatía que suelen generar los actores de cine por su trabajo en telenovelas: “¡Ahora soy ciento por ciento mirandino”.¹⁶⁶

Henry Herrera se hizo eco de la postura de Reyes, partiendo de la premisa de que Miranda era una figura poco clara en el imaginario histórico venezolano, como un modo de desplazar hacia los públicos esa vacío que aparentemente hacía falta cubrir en la memoria, manifestó que se encontró con “un hombre maravilloso, versátil, vehemente, determinado”.¹⁶⁷

La crítica fue bastante diáfana con respecto a la puesta en imágenes del momento entre los precursores de la Independencia sin ningún planteamiento que

¹⁶³ Dolara, “Miranda”, *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, Caracas, p. 3.

¹⁶⁴ *El Universal*, “Miranda regresa”, 12 de octubre de 2007, p. 3.

¹⁶⁵ Moreno Gonzáles, “Henry Herrera”, *Últimas Noticias*, 26 de agosto de 2007, Caracas, p. 13.

¹⁶⁶ Ramírez, “Llegó”, *Estampas*, 7 de octubre de 2007, pp. 34-38.

¹⁶⁷ Moreno González, “Henry Herrera”, *Últimas Noticias*, 26 de agosto de 2007, Caracas, p. 13.

permita una reflexión profunda: "Es la aparición de un Bolívar algo torpe, que no sabe dar argumentos válidos a Miranda cuando lo mete en prisión. El gran ídolo histórico del país queda como un niño perdido frente a la sabiduría y el temple de su oponente, como un inexperto que comanda por falta de liderazgo y que (muy sutilmente) se deshace de su única competencia".¹⁶⁸ El escabroso encuentro fue redimido en una confrontación que colocó a Bolívar como un sujeto pequeño ante la grandeza del héroe protagonista. Miranda ganó esta vez la disputa imaginaria por ocupar un lugar en el panteón de los héroes de la revolución bolivariana.

El viaje del héroe: Miranda como hombre universal

El filme se centra en los procesos históricos y personalidades que enriquecieron intelectual e ideológicamente al joven Miranda y lo convirtieron en un sujeto maduro políticamente. Como todo viaje que edifica la composición heroica consta de una serie de dificultades que ha de superar y que le aportan una fuerza renovada al personaje para continuar su andar en el cumplimiento de su misión.

El teórico del guion Robert McKee define este tipo de diseño del relato como *arquitraba*, la cual consta de los elementos universales y compartidos por todas las culturas en la narración de sus relatos míticos: "El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo

¹⁶⁸ Dolara, "Miranda", *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, Caracas, p. 3.

continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible".¹⁶⁹

La maduración de Miranda como líder militar ocurre aparejada con la persecución de Pedro Zambrano, representante del Tribunal de la Inquisición. Por lo que los pasos al cumplir con la misión del héroe se verán desafiados por los obstáculos que impone la fuerza antagónica representada por Pedro zambrano y el Santo Oficio.

El viaje de Miranda comienza en Cádiz, en 1771, donde conoce a su antagonista, Pedro Zambrano, ante el cual se presenta con una carta de recomendación sellada que le ha sido entrega por el Obispo Quevedo, quien, desde Caracas, alerta a las autoridades eclesiásticas españolas acerca de la necesidad de mantener bajo control al joven. Miranda, sin saberlo, se pone bajo la mirada del sistema de justicia eclesiástico que actuará junto al militar en el que se propone hacer carrera. Dentro del sistema militar también es perseguido por dos aliados de Zambrano, el conde O'Reilly y el capitán Juan Roca.

La secuencia en el frente de Melilla, permite observar el tejido entre los adversarios de Miranda, durante el inicio de su formación militar en 1774. El fuego cruzado es intenso y Miranda va en busca de Roca para reorganizar la estrategia de ataque, Roca se encuentra atemorizado en la trinchera mientras que Miranda tiene una estrategia de ataque que supone el éxito en el campo. Roca huye y ordena a sus tropas hacerlo también, Miranda toma el control de la tropa y reordena los

¹⁶⁹ McKee, *El guión*, p. 67.

contingentes junto al capitán Mertens. Aunque la Miranda garantizó el éxito, el ascenso a coronel y las condecoraciones fueron impuestas a Juan Roca.

El viaje de Miranda comienza en Cádiz, en 1771, donde conoce a su antagonista, Pedro Zambrano, ante el cual se presenta con una carta de recomendación sellada que le ha sido entrega por el Obispo Quevedo, quien, desde Caracas, alerta a las autoridades eclesiásticas españolas acerca de la necesidad de mantener bajo control al joven. Miranda, sin saberlo, se pone bajo la mirada del sistema de justicia eclesiástico que actuará junto al militar en el que se propone hacer carrera.

Dentro del sistema militar también es perseguido por dos aliados de Zambrano, el conde O'Reilly y el capitán Juan Roca. La secuencia en el frente de Melilla, sitio de guerra donde inicia su carrera militar en 1774, permite observar el tejido entre los adversarios de Miranda.

El fuego cruzado es intenso y Miranda va en busca de Roca para reorganizar la estrategia de ataque, Roca se encuentra atemorizado en la trinchera mientras que Miranda tiene una estrategia de ataque que supone el éxito en el campo. Roca huye y ordena a sus tropas hacerlo también, Miranda toma el control de la tropa y reordena los contingentes junto al capitán Mertens. Aunque la Miranda garantizó el éxito, el ascenso a coronel y las condecoraciones fueron impuestas a Juan Roca.

O'Reilly ordena que se mantenga bajo vigilancia a Miranda y una vez recibe información de que posee algunos libros, requisita su habitación en compañía de Zambrano, lo que determina el inicio de su persecución hacia el capitán venezolano.

Cajigal asigna a Miranda un lugar en una misión en Cuba, en 1780. Aunque éste desconoce los propósitos de Zambrano su partida a la isla caribeña impide que sea puesto a la orden del Santo Oficio.

Cuando Miranda se encuentra en Cuba, Don Joaquín, un representante del gobierno español se convierte en la extensión de la Monarquía y de la Inquisición. Es el encargado de apresar a Miranda, quien ante la amenaza decide escapar a Estados Unidos. A partir de ese momento comienza el periplo de Miranda por el mundo, con la presencia de los representantes del Imperio Español que intentan hacer cumplir la orden de detención impulsada por Zambrano para sancionarlo en España: En Inglaterra actúa Bernardo del Campo, mientras que en Rusia el Conde de Sayul y el Embajador Normandéz.

Sin embargo, el héroe no libra su lucha en solitario, cuenta con una serie de aliados que le asistirán ante las vicisitudes. El primero de ellos es Juan Manuel Cajigal, coronel del Regimiento de la Princesa, con quien establece una alianza a partir de sus visiones críticas hacia el sistema de compra de títulos y la proveniencia compartida, tal como lo expresa en su primer encuentro: “Indiano como yo. Yo nací en La Habana. 85 mil reales de Bayón por una patente de capitán. Esto ya no lo aguanta nadie”.

Otro aliado es Salim, a quién conoce en Melilla. Es un adolescente probablemente de origen árabe que intenta matarlo en venganza tras perder a su familia en la guerra. Miranda se defiende y lo desarma; Roca interviene y lo conmina a matar al jovencito, al ver que Miranda no lo hace, desenvaina su espada para

hacerlo, pero Miranda protege al muchacho y confronta a Roca. A partir de ese suceso Salim se convierte en un aliado fiel a Miranda.

Durante la estancia en Cuba, Miranda conoce a James Hamilton. Este personaje cumple la función de acompañarlo en la amistad, de ser un interlocutor en los debates intelectuales y las proyecciones acerca de las posibilidades que ofrecía el pensamiento liberal pero fundamentalmente es el proveedor de los recursos materiales y económicos, y las conexiones políticas en Inglaterra y Estados Unidos para la ejecución del proyecto independentista Miranda para las Américas y lo ayuda a escapar de La Habana hacia EUA.

En Inglaterra, Miranda encuentra a dos amigos importantes: Mr. Smith y Mr. Thumble. Los conoce al mismo tiempo y estos le ofrecen su ayuda para que pueda permanecer en Londres, también hacen las gestiones para que pueda reunirse con William Pitt. Le alertan sobre la peligrosa manera de actuar del representante de la Corona española, Bernardo del Campo, y de la orden que tiene de apresarlos.

Fablistán cumple una función intermedia, se constituye como una extensión de las fuerzas antagónicas al protagonista, es el encomendado para obtener una confesión por parte de Miranda que le permita al Zambrano iniciar un juicio en su contra. Al mismo tiempo, el joven representa el discernimiento, propio de la pregunta indagadora que sustenta la entrevista como medio para acercarse a su entrevistado. Las ideas preconcebidas que tiene acerca de Miranda sufren una modificación a raíz del diálogo. Lo cual le permite al joven hacerse un criterio propio acerca del supuesto enemigo del Santo Oficio, lo que hace que pase del prejuicio a la admiración y la fidelidad.

Fablistán está en contacto tanto con las fuerzas antagonistas como con el protagonista, esa posibilidad conlleva una disyuntiva ante la cual debe tomar una determinación. Debe discernir si se mantiene del lado del Santo Oficio o de Miranda. Una conversación entre Zambrano y Fablistán representa el primer punto de quiebre para el joven:

FABLISTÁN

... Pero eso también es pecado, Monseñor.

ZAMBRANO

Es un traidor. Ha envenenado a muchas mentes allá en América.

FABLISTÁN

Miranda es un hombre viejo.

ZAMBRANO

Por culpa de él están muriendo soldados españoles en las colonias. ¿Te cuesta mucho entender eso?

FABLISTÁN

Por supuesto que lo entiendo, pero ¿y el juicio

ZAMBRANO

El juicio ya se lo hizo el Señor. No vamos a perder más tiempo buscando pruebas.

Miranda debe ser asesinado. Tú vas a ser la
mano de Dios.

Zambrano le encomienda a Fablistán la tarea de envenenar a Miranda, accede dado que se le plantea como un mandato proveniente de un representante de la divinidad y en coherencia con su credo religioso.

El segundo punto de quiebre ocurre al descubrir el plan de fuga de Miranda. Salim amenaza a Fablistán con un cuchillo, Miranda le dice que le jure que no lo va a traicionar. Entre ser asesino o cómplice de un prófugo, elige la segunda opción. De este modo la fidelidad de Fablistán hacia Miranda lo convierte en uno de sus partidarios, al mismo tiempo que expone una modificación en la que su criterio ya no está determinado por las creencias religiosas sino por sus propias ideas

La función de los aliados es la de ayudar al héroe a superar los obstáculos en el camino: el mayor de ellos es la muerte. En la trama Miranda sigue un curso de acciones que va hacia adelante y que se equiparan con el recorrido del mundo. Cuyo inicio ocurre cuando huye de Cuba y decide recorrer “el libro de la vida”, a fin de conocer las sociedades del mundo para nutrirse de otras formas de la experiencia humana de su época. Por el contrario, la Inquisición y sus representantes trazan un sentido opuesto que busca asfixiar la fuerza creadora del protagonista.

El enfrentamiento con la muerte es visible en varias secuencias, en la primera de ellas Miranda camina por una de las calles de Londres, un trío de hombres lo embosca e intentan detenerlo bajo la acusación de herejía. Él los confronta, pero en el ataque sólo logra desarmar a uno e inmovilizar al segundo. Un tercer atacante

saca una daga para apuñalarlo, a un costado de la calle permanece un mendigo que lo ayuda en el combate y lo salva de la muerte, se trata de Salim, quien a partir de ese momento lo acompaña constantemente.

Posteriormente, en Kiev, en 1787, durante la permanencia de Miranda bajo la protección de Rusia, tres hombres entran a su habitación y someten a Salim, lo interrogan y lo agreden. Miranda regresa, encuentra a Salim maltrecho y ensangrentado en un rincón. La cólera lo invade e irrumpe en el despacho del embajador español Normandéz que está acompañado del Conde de Sayul. Miranda acusa al embajador de intentar asesinarlo y del daño causado a Salim, los amenaza y les promete que si descubre que ellos ordenaron el ataque conocerán “sus otros métodos”. Miranda abandona el recinto, ellos reconocen la autoría del hecho.

Una conversación con Catalina II de Rusia muestra las dimensiones de las dificultades y del peligro al que se enfrenta el héroe:

CATALINA

Estuve pensando seriamente en lo que hablamos, pero me informaron que la Inquisición quiere tu cabeza. Entiéndelo Miranda, no tienes futuro ni en Europa ni en América.

FRANCISCO DE MIRANDA

Rusia obtendría la estatura de liberadora de hombres, del mundo, de la humanidad.

CATALINA

El idealismo no encaja en la política real. Son sueños, Miranda. No es la realidad.

FRANCISCO DE MIRANDA

Las realidades son parte de los dueños, de las ideas, sobre todo de la idea de libertad que ha derrumbado imperios, civilizaciones. Catalina, no tengo tiempo que perder.

En esta escena Catalina le ofrece el nombramiento como coronel del Ejército Ruso, él lo rechaza. Ha llegado a un punto en que ante la amenaza y el inminente agotamiento de las opciones el protagonista se ha fortalecido en su propósito como único modo de medirse ante la muerte. Sus creencias, sus convicciones y sus capacidades interiores son las que le servirán de protección para decantar las acciones futuras y los retos que le esperan.

Miranda parte a Francia, en 1792, es su última opción en el territorio europeo, el último resquicio donde puede evadir la persecución. Sus amigos Jerónimo Petion y Juan Brissot dieron buenas referencias suyas al Ministro de Guerra José Serván, este lo designa como Jefe del Ejército Francés en el Norte, bajo el mando del General Dumouriez.

A esta altura de la historia el personaje protagonista ha cobrado robustez, es un militar experimentado en campo, con logros y condecoraciones y con una visión política definida. Es el único trecho de la trama en la que las fuerzas antagónicas

son laicas y donde experimenta un cambio en el modo de enfrentar a la muerte, ya no huye más, sino que la encara.

A disposición de Serván, Miranda asume una tarea que coincide con su visión del mundo, con sus anhelos y con los sueños que ha perseguido a lo largo de su recorrido: La Revolución Francesa le ofrece la oportunidad de unirse a la lucha por impedir la restauración de la Monarquía. Su antagonista es Domouriez, un hombre que se coloca del lado de Prusia guiado por el pragmatismo, una cualidad opuesta a la pasión del héroe, como puede verse en su conversación en el campo de batalla de Neerwinden:

DOMOURIEZ

Prusia pronto atacará y la Revolución podría perderse... y tú eres un hombre inteligente porque eres un hombre de armas, y todo hombre de armas sabe que a veces hay que estar con Dios y con el Diablo. ¿Me comprendes?

FRANCISCO DE MIRANDA

No, no comprendo.

DOMOURIEZ

Este ejército de campesinos no podrá con el disciplinado ejército prusiano. Las fuerzas de la revolución son débiles, están muy mal dotadas.

FRANCISCO DE MIRANDA

Tenemos órdenes de defender esta plaza.

DOMOURIEZ

Aunque tú y yo sepamos que todo será inútil.

Aunque Francia, sea invadida por Prusia y el

Rey vuelva al poder.

FRANCISCO DE MIRANDA

Prusia no pasará, para eso estamos Usted y

yo aquí, General, para defender la Revolución.

Miranda le comenta a Smith que sospecha de la traición de Doumoriez, Smith le plantea el escenario: “Si no te mata Doumoriez, lo hará la guillotina...” Le propone que renuncie y se vayan a Londres. Miranda contrapone con claridad que lo haría si y sólo si tuviera una flota para ir a liberar América del dominio español. Smith le replica: “Francisco, quizás en una sola cosa Doumoriez está en lo correcto. Enfrentar a Prusia es solo un suicidio”. En esta ocasión la huida no es una opción y el héroe toma la decisión de quedarse a enfrentar su destino.

Aunque en una conversación con uno de los capitanes a su mando, Doumoriez deja abierta la posibilidad de que Miranda pueda perecer en el campo de batalla, no es una resolución que impulse. El general francés traiciona a La Revolución y hace recaer sobre Miranda la responsabilidad de la retirada del batallón francés a favor del ejército prusiano. Por lo cual el general americano es

apresado y se encuentra ante la posibilidad de ser llevado a la guillotina. Nuevamente Miranda se encuentra ante la muerte.

Miranda enseña latín a sus compañeros en la prisión, los guardias gritan su nombre, al parecer su hora ha llegado. Un plano medio encuadra su rostro y permite observar su reacción, respira hondo, medita brevemente, asiente en señal de aceptación y responde ante el llamado de la muerte: “Soy yo”. El héroe logra trascender un umbral para vivir un renacimiento. Al otro lado de los calabozos aguarda la esperanza, su amigo Smith lo espera y le comenta que él y sus aliados darán la pelea por su liberación, le da noticia de que será su juicio y ellos tienen lista su defensa.

El juicio es la oportunidad de Miranda para hacer un alegato en su propio nombre y finalmente hacer inteligibles sus razones de actuar ante una comunidad racional. En un primer momento de su discurso contesta a las acusaciones que ha sido motivo de su persecución:

FRANCISCO DE MIRANDA

Se me ha acusado de traidor, de espía, de hereje. Se me ha condenado a arder en la hoguera del Santo Oficio por defender una idea que siempre he llevado en el alma, mucho antes de que naciera la Revolución Francesa. La libertad, la igualdad, la hermandad entre los hombres sin distinción de razas, lengua y riqueza; y el imperio de la ley del hombre por

encima de la ley del monarca y del mismo
Dios.

El héroe entrega a la conciencia universal sus principios y lo hace con vehemencia y pasión, ya que para situarse ante las fuerzas externas que se le oponen necesita acudir a lo único que posee: fortaleza interior nutrida por las ideas de la modernidad, por la proyección hacia el futuro y un actuar al servicio de intereses colectivos, se trata de un héroe ilustrado:

FRANCISCO DE MIRANDA

Dejé de usar el uniforme español cuando se me condenó por saber, por cultivarme, por estudiar a fondo esos pensadores que son la base de esta revolución. Busqué apoyo en Estados Unidos, en Inglaterra, Rusia para liberar a las colonias españolas en América y si fuera necesario buscaría apoyo en el mismo infierno.

Al mismo tiempo Miranda esclarece ante la comunidad su ejecutoria como diplomático y el sentido en que visualiza las alianzas al colocar en el centro de su estrategia a América. Sus abogados comprueban su inocencia. Pero la muerte no es el mayor reto para el héroe, el diseño dramático lo colocará ante tareas que pondrán a prueba la fortaleza interior adquirida producto del renacimiento que implica dejar de temer a la muerte.

McKee define esa función de la estructura dramática como una sucesión de eventos que lleven al personaje a revelarse en su esencia: “La función de la estructura consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tiene que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente”.¹⁷⁰

El protagonista sale airoso del juicio y propone al gobierno francés que lo apoye en su misión de liberar a América del colonialismo, un anhelo que era solo suyo y contrario a los intereses de las naciones en las que había confiado. En oposición a su deseo le ofrecen la gobernatura de la Dominica, rechaza el ofrecimiento y parte a Inglaterra, donde tampoco satisfacen su demanda.

Miranda esperaba un imposible: que la estructura imperialista actuara en contra de su propia lógica. En el curso dramático el personaje tiene ante sí un reto mayor, asumir su destino y confrontar las fuerzas externas solo. Finalmente comprende que su búsqueda sólo puede comprometer a los americanos.

En 1805, su regreso a América es un hecho, pasa por Estados Unidos, su expedición cuenta con escasos recursos producto de la venta de parte de su preciada biblioteca y el apoyo de sus amigos Smith y Thumble. Dos hombres afrodescendientes lo dan por español y lo secuestran, su propósito es evitar que se

¹⁷⁰ McKee, El Guión, p. 137.

vaya a Haití a sofocar la revolución iniciada por las personas esclavizadas en contra del dominio francés.

Hombre 1

No lo mates. Todavía no. Tú no me vas a engañar, español. Yo sé que hablaste con el presidente. Yo sé que Estados Unidos de América no quiere Haití con negros libres. Dime la verdad, español; o dejo que el muchacho te atravesase.

Miranda

Mátame si eso es lo que quieres, pero nadie va a detener esa expedición. Tú eres tan esclavo como yo. España, Estados Unidos de América y todas las naciones poderosas del mundo quieren someter las libertades del hombre para satisfacer sus bastardos intereses económicos. Yo peleé por la Revolución Francesa y peleé aquí en Norteamérica para dejar de ser esclavos como lo somos ahora. Libertad en Haití, tu libertad, la de negros, indios, blancos, norteamericanos y hasta mi propia libertad estarán garantizados únicamente si Hispanoamérica en libre.

Este episodio da oportunidad al héroe de situarse ante las fuerzas externas que confronta y de actualizarlas. No sólo se trata de España y del sistema estamental que lo excluyó de participar en la vida social y política de su país. También incluye a Inglaterra y Francia como potencias imperiales, así como a Estados Unidos como potencia económica. Por lo que recoloca la región bajo dominio español en América como un proyecto de libertad futura de gran escala, no sólo para sí sino para indios y negros. Sus palabras convencen a su captor y este lo deja partir:

Hombre 1

Tus palabras tienen fuego, español. No sé si me estás engañando, no sé si eres un loco que busca su muerte. Yo juré que mataría a todos los blancos, que los echaría al mar para que se los traguen las fieras. Pero hablas con la verdad, español. Esclavos somos todos y para que haya libertad, todos tendremos que ser libres.

El siguiente obstáculo que enfrenta Miranda, una vez que se haya solo ante su misión, es el rechazo hacia él en Venezuela. Es visto como un enemigo por los mantuanos, los cuáles conservan el control político del Cabildo de Caracas. Entre las ideas que el Marqués del Toro difunde en su contra es la de que les quitará las haciendas a los propietarios para dárselas a los indios y negros, por lo que no había

manera de que su llegada fiera señal de un nuevo tiempo para la Capitanía General de Venezuela,

Los desembarcos en Ocumare y en La Vela de Coro en 1806, representaron una muestra de que sus ideas y la chispa por la búsqueda la libertad que creía estar encendiendo en los americanos no tuvieron acogida. En la entrevista Miranda precisa una explicación ante el rechazo recibido: "... Entendí que Venezuela no estaba lista para la libertad. Yo vi la sangre de mis hermanos venezolanos en las manos de sus propios hermanos". [OBJ] Posteriormente las condiciones cambiaron y el regreso de Miranda fue una solicitud de los venezolanos.

En 1810, Simón Bolívar se presenta en la casa de Miranda, le pide que regrese a Caracas. La misión entregada por Sebastián Miranda Ravelo a su hijo ha sido cumplida: volver como general e imponer su jerarquía ante los mantuanos. Hasta este punto el sueño del padre se encuentra satisfecho. Queda por cumplirse la misión del hijo como héroe de la historia: forjar "la libertad de Hispanoamérica". Con el apoyo de Bolívar, de José Feliz Ribas y la mayoría del Cabildo y del Ejército se lleva a cabo la redacción y firma del Acta de la Independencia de Venezuela. El sueño de Miranda encuentra su realización: la fundación de la República.

Sin embargo, las fuerzas externas continúan su avanzada, el Imperio español tras el regreso de Fernando VII al trono, procura la restauración de su dominio sobre las antiguas colonias. Domingo de Monteverde, comandante de las tropas realistas, es enviado a Venezuela para enfrentar al ejército republicano, comandado por Miranda.

Miranda decide capitular con Monteverde y el Poder Ejecutivo y otros miembros del Ejército Republicano sancionan la decisión como un acto de traición, por lo que toman la decisión de fusilar a Miranda. Este punto culmina la entrevista.

Fablistán sale de La Carraca, intenta evadir a Zambrano, este lo acorrala y le quita los documentos donde guarda el registro de las conversaciones con Miranda. El joven manifiesta que está del lado de Miranda y que decidió no matarlo porque “es un gran hombre”, es encarcelado. Zambrano acude furibundo a la celda de Miranda, pero cuando llega éste ha muerto. La noche de ese día estaba prevista la fuga de Miranda a Venezuela, al final de la historia la muerte se convirtió en su aliada ante la persecución y el hostigamiento del Santo Oficio. De este modo culmina el viaje del héroe patrio venezolano en la narración fílmica.

Las pasiones humanas como vehículo de la memoria histórica

Miranda regresa responde a las reglas del drama histórico como subgénero del drama, por lo que la reconstrucción de hechos está mediada por la vivencia emocional de los personajes. Según Robert Rosenstone este género coloca “a los individuos frente a los procesos históricos. Lo que significa que la solución a sus problemas personales tiende a reemplazar la solución de los problemas históricos”.¹⁷¹ De este modo, a través de la vida de Miranda se produce la historización.

¹⁷¹ Rosenstone, *Cine*, p. 45.

Si bien el tratamiento argumental tiene un soporte en la investigación histórica, se privilegia un posicionamiento moralizante. Las conclusiones sobre los hechos históricos están dadas de antemano y se ofrecen mediante un ejercicio de empatía emocional y no por medios analíticos. En este sentido, se trata de un cine que provee al espectador de una historia con una finalidad instructiva.

Para Rosenstone la relación entre cine e historia se encuentra mediada por la noción de historia a la que se adhiera, esto no sólo concierne a la disciplina histórica, para la que desde hace 50 años el cine es objeto de estudio, sino también para todas las entidades y actores que toman parte en los modos de representación del pasado a través del cine y el audiovisual. El autor propone formular preguntas a las narrativas fílmicas que no solo interroguen sobre qué se dice sobre el pasado, sino también que contribuyan observar qué pasa con los hechos del pasado cuando son contados según las normas de los géneros cinematográficos.

Para este historiador no se trata sólo de rastrear información fílmica en clave histórica sino de cómo el cine aporta elementos de la historia mediante las sensaciones. Lo cual plantea una cuestión por estudiar: “Con todo esto, al favorecer la información emocional y visual sobre la analítica, las películas están alternando sutilmente –y de formas que todavía no sabemos descubrir ni sopesar– nuestro mismo sentido del pasado”.¹⁷²

Resulta propicio observar cómo desde una visión que privilegia los aspectos emocionales se elabora un sentido histórico. ¿A través de qué tránsitos emocionales

¹⁷² Rosenstone, “La historia”, p. 100.

se reforzó esa visión? ¿Qué ámbito de las sensaciones se asociaron a las ideas históricas que encierra el filme acerca de la vida de Francisco de Miranda? ¿Se genera un pensamiento histórico a partir de la emotividad que caracteriza a la mirada fílmica? ¿Cómo el filme abre la posibilidad de mirar con sentido histórico las nociones elaboradas en el filme? ¿Cuáles son esas nociones y cómo se las representa?

Francisco de Miranda ordena el transcurso de su vida a través del recurso de la memoria. La diégesis está determinada por el recuerdo del protagonista, un hombre en su ancianidad que se encuentra bajo presidio. Así, los rasgos heroicos emergen a partir de la palabra, la remembranza y la explicación en un contexto de privación de la libertad y en la lejanía de la tierra natal. Al recordar y volver a su presente se mueve entre dos estados emocionales: la recuperación de la gloria y la añoranza del hogar, del espacio materno y del terruño.

Fablistán es el sujeto que indaga en la historia de Miranda. Mediante la pregunta, la duda o la afirmación hace posible que el protagonista hable en primera persona sobre su vida y las razones de sus actos. El joven periodista es el que escucha y de ese modo trama la conexión del héroe Miranda que habla y el espectador que contempla los hechos que narra.

La imagen que da inicio al filme es la de Miranda en una caminata en medio de la estepa rusa. Sin abrigo, en soledad y completamente vulnerable ante la naturaleza. La composición del plano permite ver a un hombre sin recursos, cuyo cuerpo es pequeño y débil ante ese desierto blanco, frío y magnánimo. Un hombre

sin la ambición de domeñar a la naturaleza, cuyo pensamiento estaba centrado en el saber, la palabra y el anhelo de universalidad.

La diégesis inicia en 1816, Miranda está preso en la cárcel militar de La Carraca, en Cádiz. Desde el diálogo inicial Miranda encarna un tono de derrota que en este caso remite al olvido en el que ha sido confinado al estar lejos de la patria: “Ya nadie se acuerda de quién soy”. La memoria es la que hace posible que el pasado cobre vida y regrese para hacer avanzar la historia fílmica.

Salim le entrega a Miranda un ejemplar de su periódico *El Colombiano*, lo ha enviado el joven periodista. Salim responde a Miranda: “El muchacho Fablistán se acuerda”. El impreso permite que aflore la emotividad de Miranda al recordar y narrar su historia personal: “El Colombiano, cará... si lo creía tan muerto como yo”. Pero también otorga vitalidad a la imagen de Miranda sobre sí mismo. En su caso el olvido es una forma de la muerte, y leer nuevamente la proclama que publicó coloca el pasado en el presente, no sólo como un acto del recuerdo sino también como algo que atraviesa la corporeidad.

El hombre que yace desilusionado sobre la mesa y come con desgana, al ver el impreso se levanta, lo relee y su rostro cambia el semblante a una emoción que le saca una sonrisa cargada de nostalgia: “americanos, defended nuestra patria no es traición”. La palabra “americanos” se superpone a una escena del exterior de la celda, mediante el recurso de la voz en *off* el llamado convoca al espectador y cohesiona simbólicamente la experiencia del recuerdo del personaje con la emotividad del público que observa la narración.

De este modo, la voz autoral establece una comunicación entre el protagonista de la historia y los sujetos espectatoriales, a fin de crear un vínculo emocional con Francisco de Miranda. Este contar en primera persona produce la sensación de que los hechos serán relatados por quien los vivió. Un recurso narrativo que deja un espacio para la emotividad, las pasiones, los errores, los deslices del hombre que recibió el título de héroe de la patria.

El otro recurso que permitirá anudar el pasado con el presente es encarnado por Fablistán mediante la entrevista. El joven entrevistador recurre a otros elementos de la memoria que impactan en Miranda. En su primer encuentro le lleva una flauta dulce, lo cual sorprende a Miranda que desconfía en el primer contacto. El joven representa la posibilidad de hacer perenne la imagen del viejo Miranda a través de la escritura sobre su vida. Convince a Miranda al presentarse como un aliado: “Porque soy indiano, nací en México y sé cuánto pesa no haber nacido en España”.

A propósito de las razones de Fablistán para iniciar una escritura de la vida de Miranda emerge el conflicto de la historia. Se trata de las fuerzas que entran en tensión y que determinarán las razones del personaje para actuar. La asignación de la identidad determinada por el sistema de castas y la conciencia de que dicha adscripción tiene consecuencias sociales, afectivas, económicas y culturales coloca a los personajes en conflicto con el sistema que los denomina. Se trata de sujetos que se oponen a la designación que han recibido, Miranda, Cajigal y Fablistán encarnan el conflicto entre indios y españoles.

Miranda inicia su relato de vida con una sentencia acerca de su lugar natal, el cual introduce el conflicto que tiene con el entorno social, político y cultural propio del Antiguo Régimen en la Capitanía General de Venezuela hacia 1769, año en que ya era un joven recién graduado en leyes y con un criterio propio acerca de la realidad: “Caracas era un convento... un catolicismo militante... Caracas”.

El conflicto se centra en las diferencias que Miranda como hijo de un hombre canario tuvo con los mantuanos de Caracas. En el filme, se expresa en una escena en la que Remigio, un hombre pardo que ha obtenido un título de noble mediante “limpieza de sangre”, entra a la misa con su esposa, pero no le permiten colocar su manta entre las mujeres blancas y Miranda acude en su defensa. Después del incidente Remigio acude a la casa de los Miranda para agradecerle al joven el acto y para advertirle que los mantuanos tomarán represalias en contra de su padre: Sebastián Miranda Ravelo.

El mantuanaje puede entenderse como la construcción de una nobleza por parte de padres de familia caraqueños pertenecientes al linaje de los colonizadores españoles mediante la obtención de títulos que les permitieron ubicarse en la cúspide de la pirámide estamental en Venezuela, tales como el “título de castilla, la pertenencia a la diferentes corporaciones nobiliarias o la obtención de una condecoración Real”.¹⁷³ Inés Quintero los describe en los siguientes términos:

Los mantuanos caraqueños, o blancos criollos descendientes directos de los conquistadores y de los altos funcionarios peninsulares que casaron con criollas y

¹⁷³ Quintero, “Los nobles”, p. 62.

fundaron nuevas familias, fueron los más irrestrictos defensores y protectores del orden jerárquico y desigual que se estableció en las provincias ultramarinas. Todos ellos, sin distinción, actuaron en correspondencia con los valores y principios que normaban las prácticas sociales y políticas de una sociedad estamental”.¹⁷⁴

De allí que la tensión del filme se centre en dos fuerzas en oposición: por un lado, las que procuran el sostenimiento del Antiguo Régimen representadas por los mantuanos y la Iglesia; por el otro, los sujetos no blancos: pardos, mulatos, canarios, indianos, negros e indios. El padre de Miranda pertenece a esta segunda clasificación.

Tanto Francisco como su padre reciben el castigo de los mantuanos cuyo control político en Caracas lo ejercían al ocupar la mayoría de los cargos en el Cabildo.¹⁷⁵ La secuencia del juicio contra el padre de Miranda muestra cómo la acusación de impureza de sangre lo convierte en un sujeto sin la calificación para cumplir con los mandatos que protegen el sistema estamental. Tanto Miranda como su familia son acusados de ser de “baja esfera”, dado que se dedican a la venta de telas y de pan.

El juicio es el escenario para evidenciar la cualidad de Francisco como un hombre que incomoda a la clase mantuana, por su habilidad en la argumentación a la hora de visibilizar la desigualdad y mediante la provocación como herramienta para poner en duda a la religión que sostiene el sistema:

¹⁷⁴ Quintero, “Los nobles”, p. 62.

¹⁷⁵ Quintero, “Los nobles”, p. 62. Según Quintero 15 de los 19 integrantes del Cabildo de Caracas eran mantuanos con parentescos filiales entre sí.

FRANCISCO DE MIRANDA

Soy Francisco Miranda y en mi casa se hace el pan que los señoritos mantuanos comen. En mi casa están las telas con que se hacen las matillas que sus mujeres usan en la Iglesia. ¿Ese es un pecado? Dígame, Quevedo, ¿si hacer pan y vender telas es un pecado no peca también quien come ese pan y usa esas telas? ¿Señores el trabajo es un pecado? Deberían entonces andar desnudos y hambrientos los señoritos mantuanos. No deberían beber el chocolate que sus negros esclavos escupen antes de servirles a los señoritos mantuanos de sangre clara.

Las contradicciones expuestas por Francisco son acalladas por la sentencia que ya estaba tomada previamente. El Cabildo sanciona la destitución de Sebastián Miranda como comandante de la Milicia de los Isleños de Caracas por “haber postergado a patricios nobles y de antiguo y distinguido mérito”.

La sanción hacia Sebastián Miranda crea la inflexión que hace que la vida de Francisco de Miranda dé un giro que empuja la historia del filme hacia su desarrollo, después de este punto no hay vuelta de hoja para el protagonista y se inicia la construcción del héroe de la acción dramática. A su vez se visibiliza la premisa narrativa: Miranda como una suerte de David emancipador que ha de enfrentar al Goliath del Antiguo Régimen.

Aunque Sebastián Miranda haya confrontado a los mantuanos no se opone ni al credo religioso ni al sistema de castas del mismo modo que su hijo, se reconoce

como un militar de mérito por su experiencia castrense y sostiene el respeto hacia esas instituciones, por lo que se dirige a Francisco en tono correctivo: “Un hombre sabio, un hombre de Dios no habla así”. Por su parte, el hijo demuestra una creencia más próxima a las posturas liberales europeas, al contestar al padre: “A veces también pienso que un hombre sabio no debe tener religión ni mal gobierno, acuérdate de lo que te hicieron, papá”.

Esta conversación marca la misión de Francisco de Miranda como héroe de la historia, se trata de asignar una tarea que debe cumplir para resanar y restaurar lo perdido en su mundo familiar, pero también en su ser individual: un lugar digno en la sociedad a la que pertenece. Sebastián toma la determinación de demostrar la limpieza de sangre de la familia Miranda y de pagar con sus ahorros el rango de Capitán para su hijo en España.

La misión del personaje heroico ha quedado definida en la voz del padre que lega un propósito a su cimiento: “Yo te quiero ver de regreso demostrándoles a esos miserables mantuanos el tamaño de la sangre Miranda. Quiero ver cuando el marqués te haga reverencia, quiero que regreses General”. Francisco de Miranda acepta la misión y se embarca en su cumplimiento.

Posteriormente, la misión de Miranda se refina, y se convierte en un propósito mayor, como lo expresa en la última conversación con Cajigal, en Cuba, y en el primer encuentro con Thumble y Smith: “yo soy antimonárquico y voy a dedicar mi vida completa a la libertad de Hispanoamérica”. Esta transformación provee al personaje la fuerza vital necesaria para enfrentarse a su antagonista y al arrollador poder que representa.

Al mismo tiempo, hay otros elementos que acentúan la carga emocional del filme a partir de algunas nociones y construcciones emotivas vinculadas a ese mundo al que pertenece el personaje y al cuál necesita reintegrarse para completar su viaje emocional.

Venezuela es la construcción más notoria que aparece en el filme. En primera instancia su definición está mediada por las sensaciones corporales del personaje. Se trata de un modo de mostrar la constitución del sujeto a partir de su terruño, de la historia familiar y personal, del territorio habitado como constituyentes del ser de un lugar ligado a su sentido de pertenencia. El gesto y la entonación durante la juventud están cargadas de ímpetu y alegría, se contraponen con los de la edad madura en la que su semblante luce sombrío al traer a su presente los recuerdos del pasado.

Las imágenes que remiten a su juventud en Venezuela están asociadas a un lugar entrañable y emblemático de la ciudad capital: la ribera del río Guaire, en cuya orilla se le observa tocando la flauta. Luego, se le observa en el entorno familiar, sonriente, juguetón, deambulando por la cocina, rodeado de las mujeres que amasan en la panadería de su madre. El ambiente está iluminado por una luz cálida matutina, el lugar está lleno de vapores y del polvo de harina de trigo que se levanta en la faena. La contraposición entre la imagen de un hombre maduro y lejos de la tierra natal con el semblante ensombrecido y la imagen de la casa materna denotan el estado interior del personaje que extraña el pasado perdido.

En su juventud, Miranda habla de Venezuela con fervor e ilusión, la asocia a “luz, calor, primavera, agua”. En cambio, en la edad madura al pensar en su tierra

natal, el tono de su voz se vuelve compungido y sobreviene un suspiro que denota tristeza y dolor al hablar de Caracas. También la asocia a la imagen femenina, como una mujer que puso la idea en su cabeza de buscar la libertad: “lo hizo a través de su sociedad de castas. Soy indiano”. La ruptura con el pensamiento de la sociedad caraqueña le conllevó un sentimiento de desilusión.

Otro recurso, es el de la emocionalidad que encarnan otros personajes cercanos a Miranda para contextualizar las del héroe y conectarlas a las del público mediante la empatía. El personaje que mejor cumple esta función es Salim, mientras Miranda conserva los rasgos de fortaleza heroica, su compañero encarna la conmoción interior que el protagonista no puede atravesar en momentos determinantes, es decir, el llanto o la emoción excesiva no son compatibles en mismo personaje cuando este se encuentra en un momento de realización política mayor.

Salim avista la costa de Carúpano y dicen con emoción: “¡Venezuela, Miranda, Venezuela!”. El sirviente fiel aproxima al espectador a la emoción del retorno del héroe. El momento crucial de este recurso se observa en el recibimiento de Miranda en Caracas, cuando es aclamado por el pueblo. Miranda es encuadrado en un plano general que lo muestra en un momento cumbre de su vida, mientras que Salim es encuadrado en un plano medio corto, lo cual da sensación de proximidad a la vivencia interior y mayor dramatismo: la felicidad de Miranda se observa a través del rostro de su ayudante. El momento más destacado del filme es cuando Miranda es llamado para firmar el Acta de la Independencia, Salim llora de

emoción. Después de todo los héroes no lloran, lo hacen las personas comunes motivadas por sus actos.

Por su parte, América tiene una carga política, concentra el proyecto emancipador, da nombre y forma a la esperanza de libertad. Para Miranda representa el territorio de la integración que tiene la posibilidad de constituirse como un gran proyecto político y económico: “Desde el sur del Mississippi hasta la Patagonia, regida por un Congreso Continental, elegido por los americanos”. Las ideas de libertad, independencia, patria y república están asociadas a la configuración futura de América y al territorio, puesto que sólo se trata de la instauración de la República como el camino a seguir para: “sacar a los españoles de América”.

El filme acude a dos imágenes metafóricas que refuerzan la visión romántica acerca de este personaje que para el gobierno venezolano requería ser relanzado como héroe patrio. Son dos escenas extradiegéticas propuestas como un sueño de Miranda, justo cuando es encarcelado tras la capitulación de San Mateo: peregrina por un lago congelado, cubierto apenas con su vestimenta militar; luego atraviesa una zona similar a un pantano con tres burros que llevan sus libros. El sueño da cuenta de la soledad en la que se haya, sin asidero, sin un lugar que habitar.

La segunda imagen muestra a Miranda luego de su muerte. Unos minutos antes de morir le pidió a Salim que abriera la ventana. La contraposición de estas dos escenas muestra a Miranda en su lugar de libertad: solo, sin zapatos, en un bote lleno de libros y a la deriva en el océano. No es claro si ese bote tenía por destino su tierra natal o si se trataba de un naufragio. Su semblante es tranquilo, se

haya concentrado en la lectura, tendido sobre la pila de libros, en una postura cómoda, con los pies descalzos y cruzados.

No es claro tampoco si la imagen remite a la soledad que conlleva el conocimiento o si la biblioteca era el cielo definitivo para un sujeto que no logró adecuarse al “Bochinche, bochinche” que cuestionó en los modos de actuar de sus compatriotas. Los cuáles fueron mostrados como individuos incapaces de comprender la idea de igualdad, tendientes al desacato en lo militar, sin deseos de concretar la integración de América, en esa acusación figuró de forma central el héroe primordial de la historia venezolana: Simón Bolívar.

El pensamiento histórico que genera el filme abre la posibilidad de reconocer los sentires de Miranda y su fe en la República. También da cuenta del dolor que significó la pérdida de la República y sus causas: la presencia de individuos desafectos de la idea de igualdad. Sin embargo, esta idea apenas se sugiere. Para Miranda: “esa efímera República que se perdió no cambió para nada las cosas. Mi voz sigue siendo la de un simple vendedor de telas, la de un isleño”. A su vez, acusa a Bolívar de la misma desafección: “Tú no me escuchas porque eres un mantuano... tú no eres más que un instrumento de esta oligarquía que te engaña, que quiere cambiar al Rey por un rey mantuano”.

El filme solo sugiere de forma muy tímida la diferencia en el actuar de Francisco de Miranda como un hombre cuya formación intelectual, política y militar se produjo fuera de Venezuela y como esto representó una barrera a la hora de su regreso y actuación en su país. Por otro lado, también se mencionan de forma muy escueta aspectos del entramado social y político que escapaban del control de

héroe y complejizan la comprensión del pasado: la crisis económica tras la declaración de la Independencia, el alzamiento de las poblaciones esclavizadas de Barlovento en contra de la República, el desabasto de municiones.

Si bien el tratamiento argumental tiene un soporte en la investigación histórica, se privilegia un posicionamiento moralizante. Las conclusiones sobre los hechos históricos están dadas de antemano y se ofrecen mediante un ejercicio de empatía emocional y no por medios analíticos. En este sentido, se trata de un cine que provee al espectador de una historia con una finalidad instructiva.

CAPÍTULO 4

TAITA BOVES: EL DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA, EL CINE Y LA HISTORIA

Sinopsis

Taita yace muerto en el campo de batalla, un lanzazo le dejó el abdomen sangrante. Entorno al cuerpo se arremolinan los hombres que lo siguen: el padre Llamozas, quien se niega a darle la unción final; Sebastián, Betancourt, Andrés, Eulogio, Juan Palacios. Todos lo miran con dureza.

El tiranicidio contra Taita Boves resulta ser la solución con tintes mesiánicos que se atribuye una novicia. Mientras otros personajes se disputan el objetivo como la mulata María Trinidad, el pulpero y capitán realista José Francisco Morales, el hacendado Zaraza y el zambo-brujo Juan Palacios.

La vida del taita transcurre entre sus 21 años aproximadamente, hacia 1803 y su muerte en 1814. La cronología de su vida se resume en sus primeros años dedicados al comercio marítimo, al encarcelamiento en Puerto Cabello, luego al confinamiento en los Llanos venezolanos en la Villa de Calabozo donde se dedica al comercio de caballos y a su pulpería.

El último tramo de su vida muestra cómo pasa del comercio a la guerra, y a la conformación de un ejército cuya consigna es "muerte a los blancos". También cómo la gran concentración de poder militar y económico que poseía le permitió

someter a los aliados de la República y sembrar el miedo entre los patriotas mantuanos y entre su propia gente. Lo que alimenta la idea de que su muerte era algo deseado tanto en el bando realista como en el patriota.

De la literatura al cine: los intersticios de la historia patria

Taita Boves es una película de autor, escrita y dirigida por Luis Alberto Lamata, se estrenó en el año 2010. Contó con financiamiento del Centro Nacional de Cinematografía (CNAC) tras una convocatoria abierta para la producción de largometrajes. Fue producida por Jericó LL Films, C.A., los productores asociados fueron Enrique Lares Monserratte, Maraca Producciones y Factor RH. Recibió apoyo con el vestuario y una sección del proceso de postproducción de la Villa del Cine y de PDVSA-Centro de Arte “La Estancia”.

Este filme contó con un presupuesto de \$ 4.200.000 (USD) y su recaudación de taquilla en todo el mundo fue de \$150.247 (USD). El monto de recaudación plantea una serie de problemas que es necesario puntualizar. El primero de ellos es la disparidad entre la producción nacional y la distribución y exhibición privadas. Venezuela ha afrontado la misma contradicción que el resto de los países latinoamericanos dado que el control de la distribución y exhibición se encuentra bajo las grandes firmas estadounidenses a través empresas privadas. Según Alejandro Izquierdo la distribución en el país es administrada por tres grupos: “Walt Disney y las nacionales Blancica y Cines Unidos. La primera junto con los filmes Disney, distribuye las producciones de Universal y Paramount. Los filmes de las “majors” restantes son distribuidos por Blancica, representante de Warner y Columbia, y Cines Unidos, representante de Fox”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Izquierdo, “La distribución”, pp. 186-195, en línea:https://www.academia.edu/37133003/La_distribuci%C3%B3n_y_exhibici%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica_en_Venezuela_pdf

Siguiendo a Izquierdo, la exhibición se encuentra en manos dos empresas nacionales que garantizan el mercado hollywoodense, a saber:

En Venezuela existen 469 salas comerciales (1 sala por cada 65.000 habitantes, Francia 1 pantalla por cada 11.700 habitantes). De ellas 110 aun proyectan en 35 mm, 224 lo hacen en 2D, 132 están equipadas para 3D y 3 manejan la tecnología 4DX. Ellas son propiedad de empresas venezolanas. Dos grupos predominan ampliamente a escala nacional, Cines Unidos, 23 cines con 186 salas, ingresa en 2015, 58 % de los espectadores. Cinex, 137 salas en 29 complejos, 28 % de los espectadores. El restante 14 % de espectadores es recibido por dos grupos pequeños y un conjunto de exhibidores con un solo cine. Ellos totalizan 116 salas en 26 complejos.¹⁷⁷

Los datos aportados por Izquierdo permiten contextualizar las condiciones de las distribución y exhibición en Venezuela para la producción nacional, la cual según la Ley de Cinematografía obliga establecer una cuota de 20% dedicada a la producción nacional en ambos rubros.¹⁷⁸

Sin embargo, en el caso de Taita Boves se presentó un conflicto entre los productores y el circuito Gran Cine, con relación a la exhibición. Dado que dicha empresa disminuyó el número de salas asignadas para que el público pudiera ver la película. Luis Alberto Lamata mediante la prensa hizo pública la exigencia de que se cumpliera con la cuota, como lo expresó en la jornada de preestreno:

¹⁷⁷ Izquierdo, “La distribución”, pp. 186-195, en línea: https://www.academia.edu/37133003/La_distribuci%C3%B3n_y_exhibici%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica_en_Venezuela_pdf

¹⁷⁸ AN, Ley de cinematografía nacional. Gaceta Oficial nº 5.789 (extraordinario). Caracas, 26 de octubre de 2005, p. 341775.

El plan original, del que siempre se había hablado, eran 12 salas en Caracas. En algún momento se redujo a ocho y ahora me piden que lo reduzca nuevamente. La razón por la cual me lo piden es la que a mí me parece inaceptable, porque me dicen que el ‘problema’ es que el cine venezolano ha tenido mucho éxito últimamente.¹⁷⁹

Las salas a las que había reducido la empresa Cine Unidos la exhibición de la película fueron El Marqués, Metrocenter, Galerías Ávila o Galerías Paraíso, a las cuáles asisten los públicos de las zonas más populares de la ciudad. Mientras que las salas que se estaban excluyendo del acuerdo son las que se encuentran en la zona este de la ciudad en centro comerciales de alta incidencia y en zonas de la clase media y media alta: Sambil, El Recreo, Millenium, Tolón o Los Naranjos.

De toda la cartelera sólo otras tres películas venezolanas estaban en la programación cinematográfica para agosto del 2010, lo cual da cuenta de la desigualdad entre el cine venezolano y el extranjero a la hora de competir por la taquilla. Finalmente, el 26 de agosto, la noche anterior al estreno los productores lograron que la empresa Gran Cine cumpliera con el número de salas de exhibición. Según el acuerdo inicial fue de doce salas, siete en Caracas y cinco en otras ciudades del país.

Esta cuestión da cuenta de las dificultades estructurales dentro del negocio del cine que atraviesa la producción nacional en América Latina, dado que su crecimiento y rentabilidad es contradictoria con los intereses privados y al servicio del mercado hollywoodense y sus gestores en los países del continente.

¹⁷⁹ CCS, “Circuitos privados”, en línea: <https://www.aporrea.org/actualidad/n164255.html>

Por otro lado, el filme obtuvo varios premios en dos de los festivales más importantes de Venezuela. Logró el Premio del público en el “Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Margarita-2010”; Mejor película, guion, actor, sonido, dirección de arte y fotografía en el “Festival Nacional de Cine Mérida-2010”. Mejor película extranjera durante el Crystal Palace International Film Festival de Londres-2011.

Taita Boves es una adaptación literaria inspirada “libremente”, como especifica el filme, en *Boves, el Urogallo* de Francisco Herrera Luque. El guion fue realizado por Luis Alberto Lamata y constituyó un proyecto personal que fue producido con apoyo del CNAC, mediante una convocatoria de apoyo a la realización de largometrajes, por lo que se trata de un filme de autor.

Lamata es historiador egresado de la Universidad Central de Venezuela y al mismo tiempo se formó como cineasta, el cruce de ambas disciplinas le ha dado un lugar en el cine mundial como realizador de filmes históricos. Este director posee una reflexión en torno al cruce entre ambas disciplinas en el que ha cimentado un estilo propio.

Entre las ideas que sostiene Lamata es recurrente la posibilidad actualizar la visión acerca del pasado mediante su rememoración a través del cine, como lo expresó en una entrevista a Omar Mesones en la que afirmó que se necesita “tanto individualmente como colectivamente de unos recuerdos que se revisen constantemente, unos recuerdos que se pueden reevaluar en base a nuevos

valores, a nuevas miradas”.¹⁸⁰ Dicha revisión, desde su punto de vista, es necesaria en cada generación de nuevos cineastas, lo cual da movilidad a las miradas sobre el pasado según los recursos interpretativos del presente.

Otro de los criterios del autor es atender a temas de la historia de Venezuela inexplorados, tanto en la historia de los grandes personajes y acontecimientos, como con relación a procesos, personajes de abajo, “héroes civiles”¹⁸¹ o bien acontecimientos no considerados en las narrativas fílmicas, como ocurrió con Boves. Lamata lo plantea como un mirar “en recovecos más extraños” de la historia nacional,¹⁸² de allí que considerara necesario contar la vida de “nuestros villanos”.¹⁸³

Para el director es importante dar un lugar a las múltiples interpretaciones sobre el comportamiento de las personas en el pasado, de cómo pudieron gestionar sus vidas en torno a aquellos acontecimientos y cuáles pudieron ser sus reacciones, actos, decisiones y voluntades. En este sentido, su propuesta busca enriquecer la visión de la historia la cual considera como “unilateral y muy sesgada a propósito”.¹⁸⁴ Por lo que el cine histórico representa la oportunidad para introducir otras narrativas.

¹⁸⁰ CNAC, Entrevista a Luis Alberto Lamata, Programa Voces del Cine Venezolano, Episodio VII, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=PPv92WzwV14>

¹⁸¹ Venezuela Estrena, Entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: https://youtu.be/J4OwlxK6yHg?si=Zn0KzQM4_Na_197n

¹⁸² Venezuela Estrena, Entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: https://youtu.be/J4OwlxK6yHg?si=Zn0KzQM4_Na_197n

¹⁸³ Venezuela Estrena, Entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: https://youtu.be/J4OwlxK6yHg?si=Zn0KzQM4_Na_197n

¹⁸⁴ Venezuela Estrena, Entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: https://youtu.be/J4OwlxK6yHg?si=Zn0KzQM4_Na_197n

¿En qué punto la historia y el cine se encuentran para dar lugar a unas narrativas que exploren otras versiones acerca del pasado, que indaguen en esos actos y hechos o procesos que den cuenta de lo extraño en la historia ya contada?

Para Lamata esa convergencia la hace posible la ficción, si bien la investigación histórica acude a las fuentes tradicionales, el cine permite visualizar mediante la ficción aquello que los documentos no arrojan, en palabras del realizador: “La ficción tiene con la historia una ventaja muy particular. La ficción cuando es seria puede hacer unas especulaciones que no puede hacer el ensayista”¹⁸⁵ En este punto cobra un lugar en este cruce la licencia dramática como un recurso para explorar actos, sensibilidades y tránsitos que las fuentes no muestran.

Lamata provee un ejemplo de cómo se aplica la licencia dramática como una operación discursiva, a partir de las decisiones tomadas en la mesa de guión de la miniserie histórica *Carabobo, caminos de libertad* (2021), bajo su dirección. El autor explica cómo construye la historia entre las fuentes y las demandas dramáticas de la ficción:

Sabemos que previo a la batalla Morillo y Bolívar firman el Tratado de regularización de la guerra. Esa noche como gesto de buena voluntad Morillo y Bolívar duermen en la misma habitación a puertas cerradas. Eso es verdad. Un académico en historia puede tal vez asomar algunas posibilidades, pero el que hace ficción apoyándose

¹⁸⁵ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

en documentos, en experiencias, tiene que inventarse qué se dijeron. Esa escena tiene que estar en la serie.¹⁸⁶

Al mismo tiempo las licencias dramáticas constituyen el terreno para que se introduzcan esas novedades interpretativas acerca del pasado desde el presente que actualizan los recuerdos a los que se refiere Lamata más arriba. En el diálogo entre la historia escrita y la historia filmada se abre un campo de exploración del pasado que da cuenta del paso del texto y las reglas de la comunidad que lo produce a la imagen y las reglas de la comunidad que la crean. En ese intersticio constituye parte de la relación entre la historia y el cine.

El posicionamiento de autor en la relación del cine con lo histórico contempla el refuerzo de las ideas sobre el pasado que sostienen el imaginario nacional, ya que su cine se plantea como un medio para indagar y comprender la historia de Venezuela y la venezolanidad a través de héroes y personajes comunes. En este punto es redundante al afirmar que la ficción ilumina “los rincones oscuros” del pasado,¹⁸⁷ pero “tiene que hacerlo además con respeto a la leyenda”.¹⁸⁸ Es decir, respecto a la historia oficial, para explicarlo acude a otro episodio de Carabobo, caminos de Libertad (2021):

Es muy probable que la muerte del Negro Primero como la narra Eduardo Blanco, en Venezuela Heroica, sea leyenda. A pesar de que Eduardo Blanco escuchó el cuento de la batalla de labios de Páez en una visita al campo. Pero Páez en su

¹⁸⁶ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

¹⁸⁷ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

¹⁸⁸ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

autobiografía habla del Negro Primero con enorme admiración, pero no cuenta la muerte igual... pero esa es una leyenda que está en el corazón de los venezolanos.¹⁸⁹

Una pregunta que responde de forma práctica sobre cómo es posible el diálogo entre la historia escrita y la historia filmada es la que se hicieron los guionistas junto a Lamata sobre cómo contar la muerte del Negro Primero: “¿Qué hacemos, nos vamos por el libro o nos vamos por la leyenda? En este caso nos vamos por la leyenda”.¹⁹⁰ Esta respuesta engloba toda la propuesta autoral del directo venezolano que, si bien atiende a hechos históricos centrales y periféricos, lo hace con un sentido pedagógico e instructivo. Es decir, se aleja de una propuesta que otorgue al espectador la posibilidad de aproximarse a concusiones propias y a modos disruptivos o críticos acerca de la visión histórica del Estado.

Ahora bien, este cineasta e historiador interpretó la vida de José Tomás Boves y la tradujo al lenguaje fílmico, a partir de la novela *Boves, el urogallo* (1972) de Francisco Herrera Luque, cuya formación primera fue la de psiquiatra interesado por la historia de las patologías mentales y devenido en uno de los novelistas que dio forma a la memoria histórica de Venezuela.

La novela tiene por preámbulo una advertencia para el lector que contiene algunos elementos que son retomados por Lamata: “Esta es la historia verídica, fabulada y verosímil de José Tomás Boves, aquel fabuloso guerrero asturiano, que

¹⁸⁹ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

¹⁹⁰ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

entre 1813 y 1814 fue el paladín de la antirrepública, el destructor afiebrado del orden colonial y el primer caudillo de la democracia en Venezuela”.¹⁹¹ Lo verídico, lo fabulado y lo verosímil son la característica de la narración ficcional acerca de la historia de Venezuela hecha por Herrera Luque.

Lo verídico responde a la investigación histórica que sustenta la novela, lo fabulado a la inserción de personajes secundarios y situaciones que permiten ampliar las conjeturas o supuestos acerca de los comportamientos de los personajes en las situaciones históricas halladas en las fuentes; lo verosímil es el resultado de la creación de hipótesis admisibles a partir de la síntesis de lo verídico y lo fabulado.

Tomás Straka delinea la obra histórico-literaria de Herrera Luque como un caso en que “el relato sirve de medio para una gran explicación de la historia”, bajo la influencia de la psicohistoria española y la explicación biologicista del comportamiento proveniente de la medicina, cuyo desarrollo se encuentra en dos trabajos académicos anteriores a *Boves, el urogallo*:

En España estudió bajo dirección de José López Ibor, pero es muy probable que se encontrara, si no lo había hecho ya en Caracas, con la obra de Gregorio Marañón, la gran figura, en realidad el creador, de la psicohistoria en el mundo hispánico. *La huella perenne* y *Los viajeros de Indias* son esencialmente trabajos de la psicohistoria española.¹⁹²

¹⁹¹ Herrera Luque, *Boves*, p.3.

¹⁹² Straka, “Francisco”, en línea: <https://prodavinci.com/francisco-herrera-luque-y-su-tiempo-la-victoria-del-outsider-ii/>

Según Straka el novelista e historiador logra definir un cuadro explicativo del comportamiento de las élites venezolanas en clave histórica. Al mismo tiempo esa gran explicación ha permitido crear una generalización que se cristaliza en el intento por delinear el ser venezolano y que se concentra no sólo en los grandes héroes sino también la constelación de los muchos otros personajes secundarios que crean un fondo complejo con relación a las figuras protagónicas. En palabras de Straka la base teórica se desarrolla ficcionalmente en la producción literaria:

La base teórica está, como dijo, en Viajeros de Indias, es decir, en la psicohistoria. La tesis central es que hay, digamos, una psicología (¿un pathos?) que define a los venezolanos. Más allá de los avatares de la economía, cuya importancia de ningún modo niega, o de las variables de geografía o raza, a las que le atribuye poco o nada, es en sus características psicológicas donde podemos hallar la clave para entender por qué hemos tomado las decisiones que tomamos, haciendo, para bien o para mal (sobre todo para mal), a Venezuela lo que es. Hay una “huella” que no se puede terminar de borrar.¹⁹³

La literatura le permitió a Herrera poder colocar en un lenguaje más amplio lo que no encontraba lugar en la escritura académica: el retrato de esa huella imborrable.

De allí que *Boves, el urogallo* sea la consecuencia literaria de una investigación histórica que se encontró dentro de bordes que fueron sobrepasados por un universo del comportamiento que requería un ámbito otro para su expresión,

¹⁹³ Straka, “Francisco”, en línea: <https://prodavinci.com/francisco-herrera-luque-y-su-tiempo-la-victoria-del-outsider-ii/>

como puede entreverse en la segunda parte de la advertencia de la novela: “En un comienzo me asomé a él con la metódica del sistematizador, pero me encontré de pronto impedido de hablar, por eso puse de lado lo que me enseñaron y dejé que las ideas y las palabras, por ellas mismas, encontraran su forma”.¹⁹⁴

La novela fue la forma depositaria de las tesis de Herrera Luque acerca del mantuanaje como heredero de una serie de patologías originadas en los linajes europeos, en palabras de Tomás Straka se trata de que:

hay una continuidad en las élites nacidas en la colonia, que han jugado un papel fundamental en el moldeado del país. Pero eso no significa, ni remotamente, que hace un retrato complaciente de ellas, sino al contrario. Esa continuidad es un plano inclinado. Las elites coloniales han ido desmigajándose, y en la medida que pierden poder, deben reacomodarse a las circunstancias, transigir en casi todo, aguantar con una sonrisa a los caudillos a los que en el fondo respetan, y aprovechar en lo que puedan los negocios.¹⁹⁵

La novela viene a ser para el caso venezolano la conductora de parte de la memoria histórica. La capacidad del autor de colocar en ese género sus tesis acerca del comportamiento en clave histórica cimentó no sólo un modo de comprender(nos), de explicar el ser venezolano, sino también de establecer una relación con el pasado a través de la literatura, en un juego doble en el que lo

¹⁹⁴ Herrera Luque, *Boves*, p. 3.

¹⁹⁵ Straka, “Francisco”, en línea: <https://prodavinci.com/francisco-herrera-luque-y-su-tiempo-la-victoria-del-outsider-ii/>

histórico cobra espacio en las formas narrativas y son referencia para el gran público.

No es gratuito que un cineasta como Luis Alberto Lamata haya recurrido a esa fuente de carácter artístico, la cual nutrió la experiencia del conocimiento del pasado venezolano de forma masiva como lo fue *Boves, el urogallo*. Como lector y como cineasta recibió su influencia, observable en la afirmación de que “siempre tuve un pie en uno y otro lado”,¹⁹⁶ es decir, entre la ficción y la historia.

La adaptación literaria es uno de los caminos recorridos en el cine para tocar los temas históricos. Santos Zunzunegui sostiene que es justamente el traspase de la escritura histórica a la narrativa lo que aporta la fuente de la que abreva el cine, como explica:

La literatura ha actuado, en ocasiones, como filtro para diversas fórmulas de cine histórico. Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época.¹⁹⁷

La condensación es un recurso compartido por la literatura y el cine, con la diferencia de que en el cine ocurre mediante imágenes visuales que logran reunir en la puesta en escena comportamientos, la materialidad, ideas, percepciones,

¹⁹⁶ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, Straka, “Francisco”, en línea: <https://prodavinci.com/francisco-herrera-luque-y-su-tiempo-la-victoria-del-outsider-ii/>
<https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

¹⁹⁷ Zunzunegui Noriega, *De la literatura*, p. 51.

sensaciones, aspectos económicos, culturales, políticos y del pensamiento mágico, etc., con un rasgo de simultaneidad, es decir, todos los contenidos posibles son visibles al mismo tiempo.

En este sentido, Robert Rosenstone afirma que el cine y la literatura comportan la condensación como una convención propia de la ficción, que además matiza la noción de veracidad al puntualizar su actividad en la historia y la ficción:

La diferencia entre la historia y la ficción es que ambas narran relatos, pero el de la primera es veraz. La pregunta que se impone es ¿se ha de filmar una verdad 'literal', una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado? Respuesta: en el cine no es posible. Y en el mundo de la palabra, ¿es posible la verdad literal? Tampoco. La explicación de una batalla, de una huelga o de una revolución difícilmente puede describir con toda exactitud los hechos tal y como sucedieron. Y aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también le podemos llamar condensación.¹⁹⁸

En la relación entre historia y ficción se cifra la posibilidad de dar un espacio a la invención como medio para contar el pasado en imágenes, pues no todo se encuentra dicho en el texto escrito, así como no todo logra ser expresado en la puesta en escena, por ello Rosenstone afirma que “En la pantalla la historia debe

¹⁹⁸ Rosenstone, *El pasado*, p. 58.

ser ficticia para ser veraz”.¹⁹⁹ Esta paradoja aporta un lugar desde el que mirar el cine histórico como una revisión del pasado en presente.

El cine recurre a la invención de imágenes acerca del pasado como un modo de representación, y también como un modo de comprenderlo y de plantear hipótesis que resulta distinto para el cineasta respecto a las operaciones del historiador. En palabras de Rosenstone se trata de establecer una diferencia de propósitos. De allí que el autor afirme que: “la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee el trabajo escrito”.²⁰⁰

En este sentido, una película histórica también abre la posibilidad de visibilizar cómo un hecho del pasado toca al sujeto que lo mira de nueva cuenta, y cómo un filme es también un modo de vinculación con las preocupaciones acerca la resonancia del pasado en el presente. Veremos cómo Luis Alberto Lamata posibilita todas las ideas planteadas con anterioridad en ese intersticio que constituye la relación historia-cine.

La construcción del antihéroe como protagonista de la ficción histórica

La primera escena del filme es un plano medio de la joven que se atribuye la muerte de Boves, se muestra con un halo de luz que da indicación de que es una aparición incorpórea. El plano contrapicado le da un lugar de elevación no sólo por

¹⁹⁹ Rosenstone, *El pasado*, p. 58.

²⁰⁰ Rosenstone, *El pasado*, p. 56.

tratarse de un espíritu sino también por portar cierta superioridad moral sobre el malvado caudillo que yace muerto en el campo de batalla de Urica.

Las escenas que siguen a la muerte de Boves refuerzan dos ideas acerca de El Ángel Blanco: a) el ángel vengador como una entidad predestinada y protegida por Dios para vencer al mal, dado que presenta los estigmas de Jesús en sus manos. B) La racialidad de la joven que encarna el ángel vengador como sujeto de justicia entre los mantuanos y los blancos europeos; ella es hija de negra y blanco, es decir, mulata.

Su expresión a lo largo del filme es mediante la voz en off, que ordena la experiencia fílmica y acompaña al espectador desde el posicionamiento de El Ángel Blanco, es decir, como la voz que cuestiona la actuación de los personajes en conflicto: Taita y los mantuanos.

Es esta voz cargada de una luminosidad asociable a la pureza es la que teje el orden de lo correcto, lo positivo, del bien frente al ser maligno que protagoniza la historia. En este sentido, el conflicto que encarna el filme es entre el bien y el mal. El bien está representado por los inocentes: el Ángel, los esclavos, los cimarrones, los llaneros; y el mal se reparte entre Boves y los mantuanos.

Sin embargo, sobre el villano Boves recae una matización pertinente: no nació siendo tal, sino que hubo un orden estamental que lo orilló a serlo. El filme recurre a un momento con una carga mágica en el que sugiere el tránsito de la inocencia al envilecimiento. Se trata de la escena siguiente a la consumación de la muerte de Boves: el niño José Tomás mira una réplica a medio hacer de *La*

expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal (1425-1428) de Masaccio. La mirada inocente del niño Boves se encuentra con la imagen flamígera del ángel que custodia la puerta del Edén. Voltea en dirección opuesta al fresco y se hace presente el adulto Boves que mira con desafío al ángel de la imagen.

Boves es un antihéroe cuyos actos generan rechazo, pero que tienen un poder destructivo que abre la posibilidad de un mundo nuevo, de una renovación, de un paso a otra cosa. Lamata conserva la definición de Herrera Luque que da cuenta de la cualidad destructiva, pero a la vez generadora de Boves: “el destructor afiebrado del orden colonial y el primer caudillo de la democracia en Venezuela”.²⁰¹ Christopher Vogler plantea una definición del antihéroe:

un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quién el público principalmente siente empatía. Nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad, porque todos nos hemos sentido así en un momento u otro de nuestras vidas.²⁰²

En la experiencia fílmica la identificación entre los tránsitos vitales del personaje y los del espectador son la fórmula para crear empatía, esta fórmula se remonta a la catarsis aristotélica, tiene una función depurativa de aquellos aspectos oscuros que puedan estar operando en el orden social en el que surgen dichas historias. En el cartel del filme este propósito se expresó en la pregunta formulada tanto al personaje como al público: “¿Hasta dónde llega tu odio?”.

²⁰¹ Herrera Luque, *Boves*, p.3.

²⁰² Vogler, *El viaje*, p. 72.

La pregunta acerca de los límites del odio que formula Lamata a través del filme permiten inferir que también estaba haciendo una pregunta con resonancia en el presente de una Venezuela cargada de una gran polarización política, en la que los discursos de odio mantenían la división entre bandos sin posibilidad alguna de diálogo entre el gobierno de Hugo Chávez y la oposición.

Un antihéroe como Boves abrió la posibilidad de alentar una reflexión acerca del poder desmedido o de los discursos de superioridad política y moral. Vogler describe un tipo de antihéroe que provee la posibilidad de una resolución en escenarios donde los actos humanos parecen no poder avizorar ninguna, como es el héroe trágico:

Se trata de héroes imperfectos que nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos. Pueden tener mucho encanto y admirables cualidades, pero es la imperfección quien vence en última instancia. Algunos antihéroes clásicos no son tan admirables, pero asistimos fascinados a su caída porque 'allí, por la gracia de Dios, voy yo'. Como los antiguos griegos que contemplaban la caída de Edipo, como purgados de nuestras emociones y aprendemos a evitar los mismos errores al asistir desde el patio de butacas a la destrucción del personaje... ²⁰³

En adelante, se desarrollan los acontecimientos que llevaron a esa escena inicial, a Boves vencido y a El Ángel Blanco, representado por una mujer hierática y triunfante. La historia de Boves tiene como contexto el tránsito entre la Venezuela colonial y la republicana. La biografía de José Tomás Boves determina la

²⁰³ Vogler, *El viaje*, pp. 72-73.

temporalidad abordada en el filme, entre 1803 aproximadamente y 1814, el año de su muerte.

El recorrido del personaje comienza con su vida como comerciante marítimo que además se presta para el contrabando, estas actividades constituyen la normalidad desde la que parte su historia. Se dedica al comercio junto a Remigio. Se encama con la pareja de este, la mulata María Trinidad. Ella decide romper el vínculo con Remigio al no ocultar su encuentro con Boves. Lo que encoleriza a Remigio y lo lleva a denunciar al joven asturiano por sus negocios ilegales. Boves es enviado a la cárcel de Puerto Cabello.

María Trinidad aporta una semblanza sobre el joven Boves y sus propósitos: “el que a fuerza de ser aceptado se limpió el acento y las maneras”. El deseo de Boves es integrarse a la sociedad en la que se haya, parecerse a los que le rodean. Parecer de las tierras venezolanas. Lograrlo o no es lo que da estructura a su continuidad en la historia, es la cuestión planteada para el personaje. ¿Podrá ser aceptado en su deseo de asimilarse a la estamental sociedad venezolana?

Boves sale de la prisión y debe culminar el cumplimiento de su condena bajo confinamiento en la villa de Calabozo, sin poder traspasar sus linderos. Allí conoce a Zaraza, un hacendado que le da empleo; trabaja junto a los esclavos Sebastián y Eulogio. Boves procura salir de esa situación y le propone a Zaraza irse a buscar caballos a Guayabal, un territorio de cumbes formados por cimarrones dedicados a la crianza de equinos. Este negocio beneficia no sólo a Zaraza y a Boves, sino también al mantuanaje calaboceño.

Boves intenta integrarse a la vida de la villa, abre una pulpería, sostiene una convivencia cercana con el Padre Llamozas, párroco de la villa, con sus antiguos compañeros de la jornada en el campo: Eulogio y Sebastián. Acoge a un niño negro que lo llama “Taita”, esta palabra es común entre varias de las poblaciones indígenas de América del Sur y el Caribe. Taita significa “padre”, se atribuye a las figuras de autoridad y/o guías espirituales en las comunidades. De este modo, José Tomás recibe el apodo que lo caracterizará.

El protagonista cosecha éxito en sus negocios, se hace compadre de Zaraza. Este personaje funge como un aliado que le abre las puertas a la villa de calabozo, ya no como un subordinado suyo sino como un socio en los negocios que le permite tener contacto con los blancos mantuanos.

En la fiesta de bautizo Zaraza le señala a Boves que ya es tiempo de que forme una familia, pero ha de hacerlo entro de las reglas estamentales, al aconsejarle: “Piensa en un pingazo a tu alcance”. Dado que Boves aspira vincularse con Inés, una mantuana. A la fiesta llegan noticias desde Caracas de la sustitución de las autoridades españolas por la Junta de Gobierno de Caracas, Boves manifiesta que no le interesa la política, su único interés se concentra en hacer dinero y poder conquistar a Inés.

La firma del Acta de la Independencia, el 5 de julio de 1810, es celebrada por los mantuanos de Valencia. En la casa de Inés se organiza una fiesta y Boves asiste. A partir de este punto se establece un quiebre para el personaje, dado que la sociedad a la que intenta ingresar lo rechaza por no pertenecer a la clase mantuana, es decir, por carecer de limpieza de sangre y propiedades.

La secuencia del rechazo hacia Boves muestra las reglas del juego que el protagonista debe enfrentar, en este caso se trata de un sistema de valores jerárquico que castiga a quienes intentan traspasar sus límites.

La fiesta es una representación de la organización social. En la parte de afuera de la casa de Inés se encuentran los esclavos y sirvientes de la hacienda, celebran al calor de una fogata en la que queman cuadros de Fernando VII, beben cocuy y bailan joropo. Mientras que en la casa grande se encuentran los nobles, quienes escuchan minuetos y bailan valeses al estilo francés, gracias a la ejecución de una orquesta de cámara, las señoritas toman ponche y los adultos liban vino.

Boves llega a la casa y se encuentra con el fandango de los sirvientes y esclavos, aunque es un ambiente más cercano a él se distingue por ir ataviado de gala, viste al modo de los blancos con poder y calza unos zapatos de cuero que de lo ajustados le hacen caminar con incomodidad.

El protagonista traspasa el umbral de la casa grande, las miradas no son amables para con él. La primera es disgustarse es la madre de Inés, ella increpa al su marido porque lo ha invitado. El Marqués le responde que Boves “se invitó solo” y que no puede correrlo porque enriquece sus arcas con su trabajo con los caballos.

El juicio de las señoritas hacia el asturiano fija en que escalón de la pirámide se encuentra: “será blanco, pero en la orillita”, es decir, aunque sea blanco español no pertenece a la clase mantuana. De hecho, su negocio de pulpero lo excluye de la nobleza. Según Luis Pellicer el término blanco de orilla es una convención historiográfica cuyo origen se encuentra en *Cesarismo democrático* de Laureano

Vallenilla Lanz, en la que introduce las idea de que también había una jerarquización entre los españoles, como comenta en su análisis el autor:

En realidad, ningún documento de la época consigna tal calificativo. Vallenilla Lanz lo infiere de la ubicación geográfica donde vivían los pardos 'blanqueados' según el testimonio del Ayuntamiento. La representación del Cabildo de 1796, en la que se basa el autor, se refiere a blancos del 'estado llano', categoría en la que se incluía a los blancos que carecían de los privilegios y prerrogativas exclusivos de los altos funcionarios y los mantuanos o criollos descendientes de los conquistadores. Al igual que en España, este 'estado llano' designaba a una porción de la población en América, específicamente blanca que ejercía oficios mecánicos y otros calificados como viles.²⁰⁴

Boves había estado preso por contrabandista, era pulpero, sin propiedades y sin limpieza de sangre. Inés se encarga de afianzar que, aunque intente jugar con las reglas establecidas no tiene la posibilidad de colocarse en el mismo escalón que ella: "Casi se confunde con los grandes cacaos". Los "grandes cacaos" fue el apelativo que se le dio a los hacendados dueños de plantaciones de cacao, según Luis Alberto Unceín Tamayo estos propietarios:

...además de agricultores, poseían una flotilla dedicada al comercio con México, donde vendían su producto e invertían parte de las ganancias en mercancías demandadas en el mercado caraqueño. El intercambio comercial con México permitió que se crearan grandes fortunas en manos de una clase social de tendencia endogámica, cuyos privilegios, modo de vida y control político de la sociedad los

²⁰⁴ DHV, "Blancos", en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhv/entradas/b/blancos-de-orilla/>

asimilaba a una aristocracia criolla. Algunos de sus miembros poseían títulos nobiliarios comprados al Estado español.²⁰⁵

Tener negocios y ayudar enriquecer a los mantuanos no le otorga ningún privilegio a Boves, lo mantiene en esa dimensión en la que “casi se parece” a los sujetos para los que no es más que un medio para acrecentar la riqueza. Consciente de esto el protagonista se juega la última carta para logra acceder a propiedades. En un juego de mesa desafía al Juez Briceño mediante la apuesta, Boves desea ganar unas tierras que le pertenecen a su oponente y “libertad plena y olvido de agravios” por parte de la República. El juez acepta la apuesta y pierde. Pero no se honra la deuda, por el contrario, el castigo resulta inminente.

Además de la obtención de propiedades, la parentela le permitiría a Boves lograr instalarse entre el mantuanaje. De allí que intente un acercamiento a Inés en la fiesta. Sin embargo, es una aspiración sin posibilidades. Ella lo rechaza, él no lo acepta y termina siendo expulsado de la casa grande. Afuera se reúne con los de abajo, se quita los zapatos, la ropa, se embriaga. Su compadre Zaraza le recuerda que intentar trasponer el orden establecido tiene consecuencias: “eso le pasa por parejero”,²⁰⁶ en una sociedad jerárquica no hay posibilidad para que las cosas sean parejas para todos.

Comienza el proceso de desilusión de Boves respecto a la sociedad de la que forma parte como un sujeto subalterno, en la ebriedad desata su ira ante el

²⁰⁵ DHV, “Grandes cacaos”, en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspoler.org/dhv/entradas/g/grandes-cacaos/>

²⁰⁶ Según el diccionario de Americanismo: Referido a persona que procura andar siempre acompañada de otra de situación económica y social más ventajosa, con el fin de recibir la misma consideración y respeto, en línea: <https://www.asale.org/damer/parejero>

rechazo social: “Maldita sea España, maldito este país, malditos todos los países. A la mierda los indios, los negros y los pardos. Malditos todos. Cobardes todos, ¡Qué viva la Patria, coño! ¡Viva la patria, carajo!”.

Las acciones de Boves despiertan la ira de los mantuanos, el Juez Briceño y la nobleza de Valencia y Calabozo lo inculpan de un delito que no cometió. Lo acusan de traición por haber tenido un supuesto contacto con José Tomás Morales, capitán realista bajo el mando de Domingo de Monteverde. Es condenado al suplicio público, lo amarran a un árbol y le imponen 39 latigazos. Es vilipendiado y agredido por la gente de la villa, entre ellos Inés. Posteriormente, la turba destruye la pulpería y mata al niño que ha acogido. Boves es encarcelado, José Jalón, un español aliado a la causa republicana, determina que sea fusilado. José Tomás Morales rescata a su compatriota y lo salva de la muerte.

La sociedad ha descargado sobre Boves una agresividad castigadora y él decide defenderse de un modo vengativo. El odio hacia las élites que lo han ultrajado hace emerger su lado sombrío. José Tomás Morales le ofrece que se una al Ejército Realista, Boves evade por un momento la propuesta, intenta ser el que había sido: “Yo vivo del comercio”, pero su compatriota logra convencerlo: “Eso fue ayer, Boves, y ayer se acabó. Hoy estás con el Rey o en contra del rey”, “Pues desde hoy Boves, vivirás de la guerra”. Boves acepta.

La primera batalla representa el traspaso del umbral de la violencia por parte del protagonista: en el campo de batalla persigue y mata al Juez Briceño. Su revancha no queda saldada con esa sola muerte, desea más. Se aparta de Morales y se pierde en el Llano, camino a Guayabal, en el territorio que Sebastián le

describió en sus días de estercolero al servicio de Zaraza, como un lugar poblado de "cimarronera pa'lante. Mucho negro juyío. Esclavos sin ley. Puro forajido".

En Guayabal, la cimarronera cuenta con un líder: Juan Palacios, el Zambo Brujo, también conocido como El Gran Bulú. Este personaje, porta una cualidad arquetípica: el mentor. Según Vogler, el mentor tiene una conexión con otros mundos, recibe recursos desde esas dimensiones para proveerlos al héroe, puede ser una enseñanza, un impulso para actuar, un don, un arma mágica, un consejo: "los mentores motivan al héroe, lo inspiran y le proporcionan lo necesario para que salga victorioso de su viaje".²⁰⁷ Juan Palacios es un mentor que provee al antihéroe de poder, pone al servicio de Boves el negocio de los caballos y al cimarronaje de Guayabal.

Juan Palacios es descrito por María Trinidad como el tipo de "Gente que sabe de sombras y se maneja con hilos negros". Es un sujeto racializado cuyas características se resumen al ejercicio de la brujería africana e indígena, a la unión del "barro Caribe" y "el fuego Congo". Es el zambo que tiene la capacidad de ver el futuro a través del fuego del tabaco, de hacer los rituales de amarre y desamarre de la vida de Boves y del ejército.

Juan Palacios le entrega la confianza para actuar: "Veo un ejército oscuro buscando la luz. Buscando un Taita, una mano feroz que le prometa revancha. Llegó la hora de que el más gallo se monte en la botella. En tiempo de locos el más loco

²⁰⁷ Vogler, *El viaje*, p. 86.

es el que manda. Tú eres el hombre, Boves, tú eres el Taita". Boves se valida por las visiones del brujo y por los llaneros que lo siguen.

Boves asume el mando de las huestes cimarronas del Llano venezolano desde Apure hasta Monagas, alienta el odio hacia los blancos mantuanos entre sus seguidores. El dolor a causa de la esclavitud es cobrado a través de la venganza, como se observa en la arenga:

El demonio Bolívar dice: "muerte a los españoles" y yo digo: Quién come con tu hambre. Quién tiene privilegios cuando te pisa o te manda a azotar. Quién ocupa el lecho que tú no tienes. ¿Por qué si tú eres más fuerte y mejor? ¿Habrían aguantado los blanquitos de azúcar los maltratos y la mala vida que tú llevas? ¡No!, y por eso yo también tengo un Decreto de guerra a muerte. ¡Mueran los blancos, carajo!

El discurso de Boves es antimantuano pero no antiespañol, por lo que conserva el pacto con la Corona y la lealtad a Fernando VII. Sin embargo, su propuesta da al traste con la esclavitud como forma de control colonial, al menos durante la guerra: "Que corra la voz por todo el Llano. Quien se venga a Guayabal es libre de amos y patrones. Quien se una a nuestro ejército será dueño de lo que su machete y su lanza operen. Desde hoy se habla con plomo. ¡Mueran los blancos, carajo!". Además de la paga, también el pillaje incita al abandono de las haciendas y atrae a los hombres que engrosan el ejército antirrepublicano.

La composición del ejército pasa por un período de exhibición de la lealtad a la causa y de las cualidades para cumplir con el objetivo de arrasar con el mantuanaje. Llegan hombres de todos los rincones de la zona central del país,

desde Barinas hasta Cachipo. Un hombre consiga un collar de orejas de hacendados y Boves ordena que se le agregue un peso por cada una más su paga.

Entre la muchedumbre, un hombre alto y fornido se abre paso y coloca una cabeza sobre la mesa de Boves. Se trata de Andrés, mayoral del Conde de Valencia, padre de Inés. Desde entonces lo nombra capitán y le promete que lo conquistado en Valencia, tanto la casa como las tierras, serán suyas.

El protagonista al acercar sus aliados asume la tarea subsiguiente: enfrentar a sus enemigos, a los mantuanos de Valencia, quienes lo sometieron al suplicio público, lo encarcelaron y estuvieron cerca de fusilarlo. Ante la avanzada de Boves la nobleza de Valencia se rinde. Se encuentran hambrientos y llenos de lisonjas hacia el asturiano. La madre de Inés modifica su discurso en relación con el hombre que calificó otrora de “campuruso” y “animal”: “cómo ha cambiado ese muchacho. Ahora es ejemplo de civilización. Algo brusco todavía, pero con el tiempo saldrá el diamante. Yo siempre se lo decía al Conde, que habíamos sido injustos con ese mozo. ¿Verdad, Pepe?”.

La conversación entre los condes y Diego Jalón muestran el pragmatismo de los mantuanos y una estrategia de adaptarse a los cambios de autoridad para sostener su posición, no sin una carga de juicio hacia esa actitud:

PADRE DE INÉS

Tal vez es lo que más le conviene al país y no
nos dimos cuenta en su momento. Una mano
dura, firme, que lo meta en cintura.

JALÓN

Por Dios, no seamos hipócritas. Es y será siempre un animal con ínfulas de señor, el hijo de una prostituta barata. No puede ser que nos dejemos manar por semejante bandido.

MAMÁ DE INÉS

Si llegamos hasta aquí fue por tu culpa.

PADRE DE INÉS

Por la Virgen, hablen bajo. Lo hecho, hecho está. Ahora hay que amoldarse. Doblarse como las palmas. La democracia en los labios, la aristocracia en el corazón.

La docilidad de los mantuanos era también una trampa. Jalón junto a otros nobles urdieron el plan de asesinar a Boves en la fiesta. En esta oportunidad Inés lejos de rechazar al hombre que estaba por debajo de su categoría lo invita a bailar y después a un encuentro íntimo. En la habitación ella lo espera con una bebida envenenada. Él aprovecha la vulnerabilidad de la mujer y le escupe el vino en la cara. Le ha devuelto el gesto que ella tuvo con él durante su suplicio. Boves intuye el plan y la mata. Sus enemigos son emboscados en la habitación y son asesinados, excepto Jalón que huye a tiempo.

Este episodio representa la salvación de Boves de la muerte, pero también es la consumación del paroxismo de su venganza. La muerte es el punto cúspide de la expresión de la inquina y el odio hacia los mantuanos. Boves regresa a la fiesta

y ordena que sus músicos toquen “El Siquirico” y ordena que todos bailen, al tiempo que prohíbe la salida de los presentes e inicia una carnicería humana. Zaraza se va en señal de desacuerdo.

Juan Palacios dio un poder y una validación ilimitada de sus posibilidades de aterrorizar: “Espesa tu sangre, José Tomás. Que no haya piedad, que nada se interponga entre el deseo y el golpe”. La necesidad de dar golpes cada vez más contundentes y destructivos se llevó también toda posibilidad de medir contra quién se desataba la furia. Boves ordena perseguir a Zaraza y matar a su familia. El odio hacia los mantuanos se desborda y deja de ponderar quienes son los aliados. El odio se convirtió en una manera de ser ante el mundo.

Juan Palacios atraviesa una crisis moral, el asesinato de la familia del antiguo compadre de Boves tocó una fibra en la que la injusticia se convirtió en motivo de distanciamiento respecto al líder, como le expresa el zambo: “Lo de Zaraza no me deja dormir. ¡Tu ahijado! Yo estaba, ¿quieres que te cuente cómo murió la mujer? ¿Qué gritaban ella y el niño? No eran enemigos, no eran mantuanos. Matar inocentes es pavoroso”. Sólo la injusticia es la que hace posible que surjan los héroes disgregados que buscan un camino distinto al sendero sombrío que ha trazado Boves como antihéroe.

Por un lado, Andrés y el Ángel Blanco planean el asesinato de Boves. La cercanía de estos dos personajes se remonta al inicio del filme. El Padre de Inés manda a azotar a una joven embarazada que se había escapado, Andrés era el encargado de imponer el castigo. Antes de hacerlo le advierte al hombre blanco acerca del peligro del castigo en su estado, el amo insiste, la mujer muere al recibir

el primer latigazo. Andrés abre la barriga de la mujer y extrae a una niña de piel clara, es El Ángel Blanco. Cuando Boves regresa con su ejército a Valencia, la joven sirve en la casa de Inés, durante la masacre él intenta violarla y Andrés interviene. De allí que ambos idearan un plan para poner fin a la amenaza.

Juan Palacios, tras la perturbación por el asesinato de la familia de Zaraza, observa cómo Boves deja de discernir entre mantuanos y no mantuanos. Pareciera que su ira y su exceso de poder lo han envilecido tanto que cualquier que manda a matar es mantuano, sea o no de esa casta. Tal como ocurre con Remigio, el hombre por cuya denuncia es encarcelado en Puerto Cabello. Remigio asesina a María Trinidad, ella estaba embarazada de José Tomas. Boves lo persigue y al darle alcance manda a colocarle unos cuernos de toro y juega a ser torero hasta que lo mata.

Una vez asesinado Remigio, Boves grita “muerte a los blancos”, Juan palacios lo increpa y le dice que ese hombre no era blanco. Boves le responde “Qué más da. Ellos gritan lo que yo grite”. Para Juan Palacios los excesos estaban tocando a la propia población negra. Su decisión fue la de deshacer la velación con que lo había cubierto de fuerza. Juan palacios explica cómo fue que hizo posible erigir y destruir al villano:

Yo soy el zambo Juan Palacios. Los que tiene que saber lo saben. Yo hice a Boves. Él me buscó porque sabía que sus santos no eran suficientes, que el mundo es muy grande y maluco, que un solo Dios no puede con tanta jodienda. Yo amasé a Boves con barro Caribe y lo cociné con fuego Congo. No se dejen engañar por sus ojos verdes y su pelo colorao. En él se encarnó nuestro espíritu. Él era nosotros. El nació

para que muriera la república de los ricos, los que tiene que saber lo saben. Yo lo hice y yo lo mandé a deshacer. Quién diga otra cosa miente. Yo maté a Boves porque el nudo de su destino lo até yo.

Para los negros Boves dejó de ser como ellos cuando comenzó a matar sin discriminación bajo una consigna que se volvió falaz.

El padre Llamosas también fue aplastado por este desbordamiento, dado que le pidió a Boves que se deshiciera de Fray Tiburcio, el cura de Guayabal que acompañaba a Juan Palacios y se autodenominaba como “el obispo de los renegados” y se autodefinía como un hombre blanco con el alma negra. Llamosas alegó ante el desaforado Boves que si pretendía ir a Caracas éste no le ayudaría a la hora de gobernar. Boves decide mandar a colgar a Fray Tiburcio y la culpa devora a Llamosas, por lo que se entrega a la penitencia para redimirse y clamar la intervención divina.

Entre los llaneros la muerte de Fray Tiburcio significó un motivo de sanción hacia Boves. Pero los negros no eran los únicos con razones para matarlo. José Tomás Morales también se atribuye su muerte al acusarlo de “traidor a su Rey y a su bandera”, lo observa como un monstruo al que dejó crecer. Él fue testigo de cómo mató a Diego Jalón. Boves teatralizó su muerte al hacerle disparar con balas de salva en repetidas ocasiones sin darle muerte, mientras Jalón sufría cada vez más ante el fusilamiento interminable. Su justificación es una confesión con visos de acto de justicia: “Así que yo, Francisco Tomás Morales. Antes pulpero y ahora comandante español, juro que no me arrepiento de ser quien mató a mi par Boves y que llegada la hora no me tembló el pulso para sacarlo de en medio”.

Zaraza lleno de dolor y de ira tras la masacre de su familia forja la espada con la que planea darle muerte al asesino. En el campo de batalla Boves, atribulado y casi sin fuerza se deja matar por su compadre. Pero este hecho tiene una motivación previa. La noche anterior el Ángel Blanco había intentado asesinar a Boves y no lo pudo lograr. Él al descubrirla intenta violarla y ella tomada por una suerte de fuerza sobrenatural logra doblegarlo, aunque la mata, él queda atormentado por las imágenes que la joven ha dejado en su mente.

El Ángel Blanco encarna el arquetipo de la figura cambiante, según Vogler estas figuras presentan un comportamiento que conlleva una imposibilidad para el héroe y para el espectador de poder descifrarla fácilmente. Esta joven además de presentar estigmas, no se inmuta ante las atrocidades de Boves, observa con ironía a los mantuanos aterrorizados y se burla con sorna del asturiano antes de que este la mate.

Este arquetipo, como expresa el autor, tiene la cualidad de ser “un catalizador del cambio, un símbolo del impulso psicológico de la transformación. El trato con un personaje que muta puede causar en el héroe cambios en su actitud hacia el sexo opuesto o bien llevarle a asumir las energías reprimidas que este arquetipo zarandea”.²⁰⁸ La escena previa a la muerte de Boves da cuenta de este cambio, él intenta violarla, le desgarrar las vestiduras y ella modifica su actitud, pasa de la lucha a una rendición sensual. En esa rendición expone su desnudez al agresor y este al verla se asusta. Sólo él sabe qué ha visto en el cuerpo de la joven, la imagen que

²⁰⁸ Vogler, *El viaje*, p. 97.

ha observado le causa estupor, al que le sigue el tormento, la confusión, el llanto y la fragilidad. El Ángel Blanco prepara el camino para la caída del héroe.

Finalmente, ¿quién da muerte a Boves? Su exceso de odio lo ha segado al punto de quitarle todo discernimiento entre sus aliados y enemigos. La furia se convierte en una ambición desmedida, al punto de llevarlo a pensar que puede apartarse de todos los poderes y fantasear con ser la máxima autoridad de Venezuela, sin la presencia de los mantuanos ni de la Corona. Al evitar defenderse de Zaraza parece ser que Boves ya había tomado una decisión: “Tantas voces, tantas. Hasta que me alcanzó el silencio. Tantas voces y todas mienten, porque solo Boves mata a Boves. Todo ese ruido en mi cabeza. Al fin de callaron”.

Invención, anacronismo y verdad en la polémica entre los historiadores Roldán Esteva-Grillet y José Alberto Lamata a propósito de *Taita Boves*

En diciembre de 2010 el historiador del arte Roldán Esteva-Grillet publicó en la prensa caraqueña sus impresiones acerca del filme *Taita Boves*. En la primera de ellas se observa la sospecha depositada en la literatura y la ficción como una fuente poco fiable como agenciamiento del pasado. En los argumentos del crítico de arte venezolano se pueden observar algunos elementos importantes:

Lamata ha declarado haberse inspirado libremente en la novela del psiquiatra y escritor Francisco Herrera Luque, *Boves, el Urogallo*, de 1972. Pudo haber ampliado su fuente de consulta, pero la exitosa novela le pareció suficiente. No tuvo la precaución del autor original de esclarecer qué estaba documentado y qué era

fantasía, quizá porque la interpretación del personaje Boves, como referencia a la crueldad y el odio racial en el imaginario venezolano de la guerra de Independencia, ronda el nivel mítico, legendario y cualquier cosa se le puede atribuir.²⁰⁹

El primer elemento para considerar es el énfasis en la fuente de la que se nutrieron tanto el argumento como el guion, una novela histórica cuya autoría fue de un psiquiatra y escritor, sin la atribución de su investidura como historiador. Resulta necesario observar este señalamiento que trasciende el juicio de Esteva-Grillet y se inscribe en un debate interdisciplinar más amplio que remite a la relación entre la historia y la literatura estudiada desde corrientes que han comprendido la escritura como un ejercicio creativo propio de la producción de conocimiento. Iván Jablonka sitúa esta relación en el centro de su reflexión:

Mi idea es la siguiente: la escritura de la historia no es una mera técnica (anuncio del plan, citas, notas a pie de página), sino una elección. El investigador se encuentra frente a una posibilidad de escritura. De manera recíproca, una posibilidad de conocimiento se ofrece al escritor: la literatura está dotada de una aptitud histórica, sociológica, antropológica.²¹⁰

En Jablonka la cuestión es mirada desde una postura conciliadora, al identificar una reciprocidad en las operaciones intelectuales que intervienen en la escritura como un universo unificador de los actos del pensamiento ya sea para escribir sobre historia como para revisitarla o crearla; para el autor ambas

²⁰⁹ Esteva-Grillet, "Boves anacrónico", p.4.

²¹⁰ Jablonka, *La historia*, p. 11.

comportan un modo de “explicar lo real” y de producir un conocimiento acerca del mismo.

El segundo elemento se trata del reclamo de Esteva-Grillet por un esclarecimiento que es propio de la escritura y no de la narración en imágenes, al referirse a que Lamata ha debido colocar qué responde a una indagación documental y qué no lo hace. Robert Rosenstone resume esta tendencia entre los historiadores de reclamar en la forma fílmica las operaciones de la escritura histórica como la necesidad de validación de un campo por el otro. Para el historiador esta postura involucra dos suposiciones que considera problemáticas:

Primero, que la práctica actual de la historia escrita es la única forma posible de comprender la relación entre pasado y presente; y segundo, que la historia escrita es un espejo de la ‘realidad’. Si la primera de estas suposiciones es sostenible, la segunda no lo es. A esta altura, todos sabemos, ciertamente, que la historia nunca es un espejo sino una construcción, es decir, grandes cantidades de datos reunidos o ‘construidos’ por algún proyecto o visión o teoría mayor que podría no estar articulada, pero que sin embargo está incrustada en alguna forma particular en que se practica la historia.²¹¹

La construcción discursiva de la historia es más que la aplicación de métodos, encarna la historicidad de una disciplina que nació como una forma de la literatura en la antigüedad clásica y que se fue modificando hasta que se procuró el estatuto científico; incluso erigida como ciencia porta un componente literario al que se han

²¹¹ Rosenstone, *Cine*, p. 38.

dedicado autores como Hayden White, Jacques Rancière, Michel de Certeau, entre otros. Según Jablonka el reconocimiento de la cualidad literaria de la historia es un ejercicio necesario para las ciencias sociales:

la novela, con su capacidad de problematización y figuración, ejerció una profunda influencia sobre la historia en el siglo XIX. En especial, si se condena la escritura con el argumento de que es cosa de "literatos", se reducen a la nada sectores enteros de la historiografía. En efecto, de Heródoto a Polibio, de Cicerón a Valla, de Bayle a Gibbon, de Michelet a Renan, todos los avances epistemológicos consistieron asimismo en innovaciones literarias. Por eso el desprecio de la escritura puede llegar a pagarse muy caro.²¹²

En este sentido, el posicionamiento del crítico venezolano da continuidad a una vieja dicotomía que otras corrientes más contemporáneas han trascendido en favor de la vitalidad de la disciplina histórica.

Por otro lado, un aspecto que llama la atención es la acusación de apego a la mitología y la leyenda en la representación del personaje de Boves como una negación de la representación documentada que diera otros matices al antihéroe. Es curioso que Esteva-Grillet comience su comentario confirmando las operaciones de la narración y el tiempo, pero que no pueda observarlas en la película de Lamata: la ficción como terreno para el desarrollo de historias sobre épocas remotas y la adaptación literaria de novelas durante el siglo XX en el cine histórico:

El estreno de la película *Taita Boves*, del cineasta venezolano Luis Alberto Lamata, viene a reforzar el filón histórico de nuestra historiografía que ha partido, por lo re-

²¹² Jablonka, *La historia*, p. 15.

gular, de obras literarias (*Fiebre, Ifigenia, País portátil, Cuando quiero llorar no lloro*) para el siglo XX, o de guiones ad hoc para otras épocas más remotas (*Aire libre, Manuelita, Miranda regresa, Zamora: tierra y hombre libres*).²¹³

La cuestión es el punto de cruce entre el tiempo y la narración tanto en la historia filmada como en la escrita, ese lugar de encuentro es el recurso poético que permite hilar lo ocurrido de forma general, y no a partir de la narración de un evento tras otro, y que Jacques Rancière lo refiere a partir del debate en el siglo XVI en torno a los derechos de la poesía sobre la ficción y que incide en el escindimiento entre ficción y verdad:

...una regla fundamental surgirá de los encendidos debates del siglo XVI sobre los derechos de los poetas: los derechos de la ficción son inversamente proporcionales a la cercanía en el tiempo. Cuanto más cerca se está del presente, menos se puede inventar y más la invención ficticia se aproxima al límite de la mentira verificable. Del debate poético se desprende la idea de una relación esencial entre la verdad y el presente...²¹⁴

Según Rancière pervive entre los historiadores esa separación entre el acto poético y la idea de verdad, la cual se ubica en aquellos debates acerca de que la explicación del tiempo mítico, legendario, inamovible e imposible de explicar cronológicamente correspondía a la poesía y el tiempo cronológico y por ende verdadero es explicado por la historia. En el comentario de Esteva-Grillet la obra

²¹³ Esteva-Grillet, "Boves anacrónico", p.4.

²¹⁴ Rancière, "El concepto", p. 3.

literaria rinde la función de fuente en el siglo XX como una temporalidad cercana al presente y el guion *ad hoc* lo hace para representar historias de épocas más lejanas.

Los argumentos de Esteva-Grillet portan una serie de pensamientos acerca de los modos en que se supone que el cine debería relacionarse con el pasado y que se mantienen anclados en la presunción de que la investigación histórica es un lenguaje traducible a la pantalla. En este sentido establece un deber ser respecto al papel del filme con relación al relato histórico:

Se me podría replicar que la película y la novela, a pesar de referirse a un personaje histórico, no pretenden ser la historia; pero la ficción literaria y cinematográfica tienen el deber de la verosimilitud y no pueden "inventar" al punto de falsear, no por mala intención, sino por falta de documentación, dejando pasar todo tipo de anacronismos que solo delatan la actitud frívola o confiada con que se ha querido reconstruir una época no vivida.²¹⁵

El planteamiento de Esteva-Grillet remite a algunos no tan nuevos problemas acerca de la tarea del cine en relación con la construcción de imágenes sobre el pasado. Rosenstone ha reflexionado a lo largo de su carrera acerca del cine histórico y sus implicaciones como un orden en el que muchas disciplinas toman parte.

El cine para este autor posee la cualidad innata de la invención como una operación necesaria para traducir la información acerca del pasado en la puesta en escena. Este asunto regresa irremediabilmente a la diferencia entre palabra e

²¹⁵ Esteva-Grillet, "Boves anacrónico", p.4.

imagen fílmica y a los modos en que cada una intenta aprehender lo pretérito para hacerlo comunicable, así como el reposicionamiento de la mirada historiadora sobre la cinematografía:

De partida, debemos aceptar que el cine no puede concebirse como una ventana hacia el pasado. Lo que ocurre en la pantalla no puede ser más que una aproximación a lo que se dijo e hizo en el pasado; lo que ocurre en la pantalla no retrata, sino que apunta a eventos del pasado. Eso significa que es necesario que aprendamos a juzgar las formas en las que, mediante la invención, el cine resume vastas cantidades de datos o simboliza complejidades que de otro modo no podrían ser mostradas.²¹⁶

La cuestión no es si el cine inventa, porque, a partir del texto, del documento o del testimonio, habrá de concebirse un mundo cargado de actos, objetos, modos del habla, una geografía y un ambiente que colocan a las personas cineastas en el rol de crear esos mundos que se encuentran tanto para sí como para la disciplina histórica fuera de alcance.

Rosenstone recoloca la invención de cara a la necesidad de la ampliación del análisis fílmico en relación con la disciplina histórica, que permita una comprensión del hecho cinematográfico por parte de los historiadores, con las herramientas de análisis que requiere la visualidad. En este sentido la invención es un concepto necesario en la reflexión sobre el cine histórico:

Debemos reconocer que el cine siempre incluirá imágenes que son al mismo tiempo verdaderas e inventadas; verdaderas porque simbolizan, condensan o resumen

²¹⁶ Rosenstone, *El cine*, pp. 58-59.

grandes cantidades de datos, verdaderas porque comunican un sentido global del pasado que puede ser verificado, documentado o argumentado razonablemente.²¹⁷

Sin embargo, para Rosenstone la falsedad también tiene un lugar en el discurso fílmico que es sustrato del cine histórico. Lo que marca la diferencia entre ambas es la elección de acudir o no al “discurso de la historia” a la hora de crear una versión sobre el pasado.²¹⁸ Esta diferencia no limita la investigación solo a las películas apegadas al discurso de la historia, sino que crea la oportunidad para abrir nuevas preguntas y planteamientos acerca de esta relación disciplinar. En palabras del autor:

Aceptar la invención, por supuesto, implica cambiar significativamente la forma en que pensamos la historia. Implica alterar uno de los elementos básicos de la historia escrita: su aspecto empírico o documental. Tomar seriamente la historia en el cine es aceptar la noción de que lo empírico es sólo uno de los modos para pensar el sentido del pasado.²¹⁹

El desafío que plantea Rosenstone propone contemplar la cualidad estética del cine y su poder de crear sentido a través de signos, de codificaciones icónicas o de símbolos y metáforas que requieren una mirada específica para poder desentrañar significados profundos:

Quizás el cine es un equivalente posliterario de la forma preliteraria de enfrentar el pasado, de esas formas de historia en las que la exactitud científica y documental no era todavía una consideración, formas en las que cualquier noción sobre los

²¹⁷ Rosenstone, *El cine*, p. 59.

²¹⁸ Rosenstone, *La historia*, p. 60. Véase: La historia en imágenes, la historia en palabras”, (trad. Leandro Sanz), *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1998, pp. 1173-1185.

²¹⁹ Rosenstone, *Cine*, p.63.

hechos era menos importante que el sonido de una voz, el ritmo de una línea, la magia de las palabras. Uno puede encontrar momentos estéticos similares en el cine cuando los objetos o las escenas son incluidos simplemente por su aspecto, el mero placer visual que comunican. Puede que estos elementos resten valor al aspecto documental, pero agregan algo también, aun cuando no sepamos todavía cómo evaluar ese 'algo'.²²⁰

Justamente sobre ese "algo" se centró la acusación de anacronismo, relacionada con el uso de ciertos objetos y con determinadas prácticas que para Esteva-Grillet no eran posibles en el tiempo histórico abarcado por el filme. La cuestión nodal es la importancia dada a los objetos y las prácticas que el filme coloca como propias de aquellos tiempos y que para Esteva-Grillet se encontraban fuera de uso. La primera refiere a la indumentaria:

Pues bien, en dos ocasiones Lamata exhibe en su película una orquestita de baile con instrumentos de cuerda y, curiosamente, los músicos lucen pelucas dieciochescas cuando ya habían dejado de usarse como antigualla del *ancien régime* en Francia y aquí, aunque no se hubiera establecido el nuevo régimen republicano, seguíamos las modas francesas; sin duda, hubo entre nuestros mantuanos de mayor edad quienes no se deshabituaron, sobre todo si eran calvos.²²¹

La segunda acusación se refiere a los bailes que estaban en uso en los primeros años de la era republicana, alude a la escena en la que Inés rechaza la

²²⁰ Rosenstone, *La historia*, p. 65.

²²¹ Esteva-Grillet, "Boves anacrónico", p.4.

invitación de Boves y este la toma por el talle y la ciñe contra su cuerpo en una fiesta:

El baile de salón de salón más difundido en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX fue la versión francesa de la *country dance*, la contradanza, que era un baile de cuadrillas, donde las parejas se turnaban y no permanecían iguales y apenas se rozaban las manos (el hombre con el brazo en alto y la mujer apoyando su mano en la de él). Así pues, nadie permanecía por mucho tiempo con la misma pareja y el posible coqueteo era más de miradas. Bolívar fue un ferviente bailarín de contradanza.²²²

Lo interesante es que Esteva-Grillet acusa a Lamata de hacer un tratamiento “frívolo” del tiempo histórico en *Taita Boves* al detectar, según criterios que no quedan expuestos, la ausencia de investigación documentada y la omisión de su traducción al lenguaje del filme. Para el crítico el filme de Lamata debió tener la función de “‘corregir’ la visión de Boves de parte de Herrera Luque para dar una propia”.²²³ De por sí la visión de Lamata es muy personal y peculiar, sin embargo, para Esteva-Grillet es inapropiada por no enmarcarse en la lógica de una visión que se apegue a los documentos en sentido estricto.

Ante las acusaciones, Lamata elige defender sus decisiones autorales en función de dos aspectos: la libertad interpretativa que responde a las necesidades de la narración fílmica y las convenciones del género; y, la documentación consultada que sustenta dichas decisiones.

²²² Esteva-Grillet, “Boves anacrónico”, p.4.

²²³ Esteva-Grillet, “Boves anacrónico”, p.4.

El cine como creador de mundos, ofrece la posibilidad de alterar, modificar, transformar o deconstruir el pasado y ese procedimiento en el caso de los filmes autorales es un elemento constitutivo de la libertad de creación. A esto se suma que las visiones personales se plantean como un modo de interpretación de la realidad y como vehículo de la experiencia íntima del cineasta, producto de la intención de conocer y reconocerse en las operaciones de recuperación de lo pretérito en el presente.

Es decir, las posturas autorales dan cuenta del sujeto creador de una narrativa se coloca frente al pasado que narra, de cómo esa narración le conecta con la memoria, pero también a su vez cómo se convierte en un traductor de esta. Finalmente, los filmes históricos tienden puentes dialógicos con el pasado desde la subjetividad y la experiencia. De allí que Lamata sitúe su modo de ver la vida como un modo de filmar la historia: “la vida es variopinta y compleja, hoy y en 1814; que lo legal no es siempre lo real y que lo cotidiano es permanentemente desafiado por lo inesperado. Si algo permite la imaginación es aventurarse a explorar asuntos que no quedan registrados en los documentos”.²²⁴

Lamata optó por dar respuesta concreta a las acusaciones mediante la exposición detallada de las fuentes consultadas con el objeto de refutar anacronismos e inverosimilitudes aparentemente causadas por la falta de investigación historiográfica.

²²⁴ Lamata, “Boves responde”, p. 4.

A continuación, se citarán las respuestas del cineasta sobre los usos de la peluca y acerca del baile en su integridad, dado que se propone como una demostración de conocimiento, pero también de cómo entreteje la mirada historiadora con la ficcional:

Cuarto: las pelucas estaban por desaparecer, pero aún se usaban. No es descabellado (literalmente) que mis cuatro músicos las conservaran como parte de su indumentaria de ejecución. Te sugiero ver el cuadro de Lovera, testigo del 5 de julio, y observes a Miranda pocos días antes de mi fiesta. Quinto: desde mediados del siglo XVII el minué y otras piezas se bailaban en pareja. Muchos son los testimonios donde se quejan de los excesos de intimidad entre los bailarines. Te sugiero revisar *El maestro de danza*, editado en París en 1725 por Pierre Rameau, obra muy citada en las historias de la coreografía, donde arremete contra las “improvisaciones y corrupciones” que al parecer eran muy populares.²²⁵

Lamata sitúa los criterios para contar la historia de Boves en la inferencia que tiene lugar a partir de aquello que queda pendiente por abordar la investigación histórica y que a su vez permite aproximar conjeturas y afirmaciones razonables. En el caso de las pelucas su fuente fue una pintura de la época, El 5 de Julio de Juan Lovera; en el caso del baile el libro de Pierre Rameau, *El maestro de danza*, 1725. Aunque las fuentes sirven de referencia no logran llenar todos los vacíos que permitan tener una imagen exacta de cómo se veían los músicos en una fiesta de mantuanos de Valencia o si el baile era como se lo construye. De allí que Lamata

²²⁵ Lamata, “Boves responde”, p. 4.

incluya en la creación de la historia licencias que le permiten cubrir de forma provisional las lagunas de información:

Saber cuándo comenzó bailarse de manera semejante a la que propuse (junto a las cuadrillas que se muestran) es un asunto de difícil datación. Pero ya existen para la fecha de mi relato numerosos y viejos antecedentes europeos de baile en pareja. Y estoy seguro de que en un ambiente de cambio radical como el de 1811 (fecha de la primera fiesta) no sólo la política desafiaba la tradición. Moral y costumbres entran en tensión y cierta audacia se abre camino en todos los aspectos de la vida.²²⁶

Esta polémica permitió que en la prensa se produjera una discusión entre dos historiadores con aplicaciones de su conocimiento en áreas distintas: la académica y la artística en su vertiente masiva. Cada uno partió de fuentes históricas e historiográficas de referencia que daban un valor de verdad a cada uno de sus argumentos. En el caso de Roldán las fuentes no fueron expuestas pero su pronunciamiento estaba soportado por su investidura como historiador del arte; en el caso de Lamata, fue necesario enumerar sus fuentes de consulta como un modo de validación de su mirada historiadora ante una acusación.

Sin embargo, Lamata sostuvo su posicionamiento como cineasta con una comprensión de las fronteras y áreas de interacción entre la historia y el cine. En su defensa coloca la invención como sustancia del cine histórico que permite completar y aportar posibilidades interpretativas acerca del pasado desde el lenguaje visual. También abre espacio para que su propuesta estética resuelva aspectos que aún

²²⁶ Lamata, "Boves responde", p. 4.

no se han develado del todo, como lo expresa en relación con tres de sus películas, entre las que incluye a Taita Boves: “Al hacer cine dramático, antes que el apego a la exactitud histórica debo prestar atención a la creación de atmosferas, emociones, sueños y pesadillas que digan algo sobre la condición humana”.²²⁷

La cuestión es que el cine y por ende el género histórico cuenta, significa y codifica el pasado a través de esas “atmósferas, emociones, sueños y pesadillas”; como lo expresa Lamata, es en este orden en el que el arte da cuenta, según los medios y la época, de “la condición humana”. Por lo cual narrar al ser en su tiempo es una cualidad que el cine histórico acoge estéticamente.

La acusación de anacronismo Esteva-Grillet conlleva a la cuestión sobre el papel del anacronismo en la ficción, dado que lejos de requerir una corrección, convoca a su observación en las narraciones fílmicas y su relación con la temporalidad.

Jacques Rancière se ocupa de la cuestión del anacronismo en la ficción y la historia, por lo que ofrece una serie de criterios de juicio sobre uno de los nudos por desatar en la relación entre la historia y el cine, que se traduce en la controversia: verdad-ficción. En “El concepto de anacronismo y la verdad del historiador”, parte de la siguiente hipótesis:

la historia se constituye como ciencia resolviendo con procedimientos literarios cuestiones filosóficas que ella misma evita plantearse como tales. La aplicación a nuestro problema sería la siguiente: el anacronismo es un concepto poético que

²²⁷ Lamata, “Boves responde”, p. 4.

opera como resolución filosófica del problema del estatuto de la verdad en el discurso de la historia.²²⁸

En este sentido, la cuestión se sitúa en una tríada que el autor localiza en el terreno de la filosofía por considerar que no se trata de una cuestión metodológica del campo de la historia, consiste en atender a “las relaciones del tiempo, la palabra y la verdad”.²²⁹ El reclamo de Esteva-Grillet sitúa la cuestión del baile y la indumentaria como muestras de que se incurre en la colocación de determinadas prácticas fuera del tiempo representado, lo cual niega su verosimilitud y su proximidad a la verdad soportada por las fuentes de referencia que sustentan su saber.

Podría pensarse que la cuestión se reduce a la diferencia de fuentes consultadas por Esteva-Grillet y Lamata y que aquí se cierra el asunto. Pero, la cuestión es que ambos historiadores comparten las operaciones de investigación histórica, sin embargo, es justo en la representación del pasado donde se produce la ruptura.

Esto podría situarse en el terreno de la estética, cuyos criterios de verdad están ligados a la creación de conocimiento a partir de lo sensible. ¿Qué es lo sensible en el relato histórico fílmico? Es cómo se ven las cosas en la puesta en escena, es decir, que hay una apariencia histórica necesaria en el cine para poder construirse como relato.

²²⁸ Rancière, “El concepto”, p. 2.

²²⁹ Rancière, “El concepto”, p. 1.

Rosenstone lo define como “la apariencia del pasado”²³⁰ que ofrece “una imagen de los objetos cuando estaban en uso”.²³¹ Esto implica que esa apariencia y esa imagen encarnen la época representada, como lo explica Rancière:

Los sujetos históricos tienen que “parecerse” a su tiempo..., seres definidos por la contemporaneidad con “su” tiempo, no por lo aleatorio de las sucesiones carnales e intelectuales, seres que llevan su tiempo en su cuerpo, en sus modos de actuar y de ser, y que lo llevan en su alma, bajo el nombre de creencia.²³²

Según Rancière el anacronismo es lo que no se corresponde con las condiciones de su tiempo, es decir, con su régimen de verdad. A partir de este criterio volver a la polémica en torno a *Taita Boves* implica preguntarse si el filme encarna a sujetos que viven según las condiciones de su tiempo, aun cuando no haya un acuerdo sobre el uso de las pelucas o si se bailaba sueltos o agarrados. Lo que en el fondo están discutiendo en la prensa es sobre las condiciones de existencia de una parte del período emancipatorio venezolano.

Ese debate colocó en la discusión pública conocimiento histórico acerca de la versión del pasado que comparte Luis Alberto Lamata. Su argumentación permitió observar como el cine cumple una función poética en el sentido clásico, es decir, una condensación de lo ocurrido mediante la construcción de la generalidad, tal como lo explica Rancière:

La poesía, en cambio, es el terreno de lo general, del *katholon*, que dispone las acciones en una sola totalidad articulada. Existen dos maneras de constituirla, sea

²³⁰ Rosenstone, *La historia*, p. 52.

²³¹ Rosenstone, *La historia*, p. 52.

²³² Rancière, “El concepto”, pp. 7-8.

según la necesidad, sea según la verosimilitud. Y existe una superioridad teórica de la poesía, que organiza una conexión verosímil entre acontecimientos ficticios, por sobre la historia, que dice que ocurrió tal suceso exactamente verificado, y luego tal otro y tal otro más.²³³

En sintonía con Rancière el anacronismo ha sido atribuido a la generalidad de la poesía como un error a evitar, sin embargo, para el autor es un concepto cuya construcción inicia en la antigüedad clásica y del cuál se ha limitado al uso que se le dio en el siglo XIX: como un demarcador de los regímenes de verdad en que se inscriben las formas de narrar el tiempo, es decir, el tiempo legendario y el tiempo cronológico.

Rancière retoma la cualidad poética del anacronismo para pensar formas distintas de comprender el tiempo fuera de lo legendario y lo cronológico, pues no son los únicos modos de relacionarse con el tiempo. Al ser un concepto construido según las épocas en las que cobró significado, no es una cuestión monolítica o fija:

El anacronismo no existe. Pero hay modos de conexión que podemos llamar positivamente anacronías: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo a contrapelo, que hacen circular el sentido de un modo que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo “consigo mismo”. Una anacronía es una palabra, un acontecimiento, una secuencia signifiante salidos de “su” tiempo y por lo mismo dotados de la capacidad de definir conjunciones temporales inéditas, de garantizar el salto o la conexión de una línea temporal a otra. Gracias a esas conjunciones, esos saltos y esas conexiones, existe un poder de “hacer” historia. La

²³³ Rancière, “El concepto”, p. 4.

multiplicidad de líneas temporales, de sentidos de tiempo incluidos en un “mismo” tiempo es la condición del actuar histórico. Tomarlos efectivamente en cuenta debería ser el punto de partida de una ciencia histórica menos preocupada por su respetabilidad “científica” y más preocupada por lo que quiere decir “historia”.²³⁴

En este orden de ideas, el cine y la literatura como objetos de la ficción y de la creación poética se plantean como los puentes para trazar esas otras líneas temporales desde un terreno más libre, menos aferrado a el resultado del análisis sino a las posibilidades que la creatividad ofrece a la hora de contemplar reflexiones, modos de aproximación e hipótesis acerca de la temporalidad.

²³⁴ Rancière, “El concepto”, p. 14.

CAPÍTULO 5

BOLÍVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES COMO PRODUCTO CULTURAL TRANSNACIONAL

Sinopsis

Simón Bolívar se encuentra exiliado en Jamaica, en compañía de su mariscal de campo, su escribano y su ahijado. Está empobrecido y procura obtener el apoyo de Inglaterra para retomar la misión libertadora. Inglaterra está aliada con España y le niegan el apoyo. A su vez Morillo envía a un mercenario apodado El Polaco para que asesine Bolívar, mientras los militares venezolanos son derrotados en Cartagena. El Polaco, bajo amenaza de muerte y por medio de tortura, encarga el asesinato de Bolívar a su ahijado Pío, por error mata a Amestoy. Pío es condenado a muerte y Bolívar se va a Haití a negociar el apoyo ante el presidente Alexandre Pétion, el cual lo dará si Bolívar se compromete a abolir la esclavitud y a unificar a su ejército.

Los militares venezolanos arriban a Jamaica pero no son admitidos por el gobierno inglés y desembarcan en Haití, allí se reencuentran con Bolívar. Las relaciones entre el grupo de insurgentes se hallan debilitadas y se encuentran divididos, por un lado, Piar y Mariño apoyan el liderazgo de Bolívar; por otro, Montilla y Bermúdez se oponen. Bermúdez reta a Bolívar a un duelo, Bolívar salva la vida, pero debe escapar de los intentos de asesinato a manos de El Polaco.

El Capitán Brión será un aliado determinante para que Bolívar logre superar la mayor de las dificultades: reunificar al ejército bajo su mando. Brión le apoyará si

y sólo si se compromete con la abolición de la esclavitud. Sin embargo, los líderes de la emancipación son mantuanos, excepto Piar que es pardo. Bolívar promueve la abolición, pero el resto de los líderes no lo apoyan y Bermúdez propone que Bolívar sea depuesto y se forme un triunvirato conformado por él, Piar y Mariño. Sin embargo, Brión afirma que si Bolívar no es el líder no apoyará con sus barcos, ni Haití con su armamento y soldados.

Finalmente, acuerdan con Piar posponer el tema de la abolición y avanzar bajo el mando de Bolívar.

Bolívar: un bien cultural de la nación y producto de comercialización

El filme es una coproducción entre España y Venezuela, formó parte de los ocho filmes del proyecto “Colección Libertadores”, creado por las productoras Wanda Films y Lusa Films, como parte de la política española para las celebraciones de los Bicentenarios de la independencia en los países adscritos a la Comunidad Iberoamericana a partir del año 2009.

Por parte de Venezuela la producción estuvo a cargo de Alter Producciones Audiovisual C.A. y Fundación Villa del Cine. El guion fue escrito por José Luis Varela, José Antonio Varela y Luis Alberto Lamata, a partir de una idea argumental de este último.

El filme se estrenó en Venezuela el 16 de agosto de 2013, en la Cinemateca Nacional, exhibido en 45 salas comerciales y circuitos alternativos del país, menos para las salas comerciales del país, más de 500. Su exhibición formó parte del programa cultural vinculado a la celebración de la XXIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno en Panamá, en octubre del mismo año.

El presupuesto de la producción fue de Bs.17.000.000 y la taquilla reportó una audiencia alcanzada de 144.000 espectadores entre agosto y septiembre de 2013,²³⁵ lo que permite inferir que se mantuvo en cartelera por unas cuatro semanas aproximadamente.

²³⁵ MINCI, “Más de 144.000”, en línea: <http://www.minci.gob.ve/mas-de-144-mil-espectadores-han-disfrutado-de-bolivar-el-hombre-de-las-dificultades/>

Bolívar, el hombre de las dificultades obtuvo los siguientes premios: Mejor largometraje nacional en el Festival Internacional de Margarita. Premio Municipal de Caracas 2014 por Mejor fotografía, Mejor música y Mejor actor de reparto y el Premio SIGNIS-VENEZUELA de la Asociación Católica mundial de comunicación.

Bolívar, el hombre de las dificultades es una coproducción venezolana en alianza con Cuba y España, lo cual le da un carácter transnacional al filme, no sólo por la naturaleza de sus fuentes de financiamiento, sino también por sus características de producción.

El filme forma parte de la “Colección Libertadores”, un proyecto originado desde intereses diversos, por un lado, surgió del ánimo de un grupo de productores latinoamericanos por realizar proyectos sobre los héroes independentistas; por el otro, desde las instituciones españolas por hacer presencia en las celebraciones de los Bicentenarios en Iberoamérica.

La “Colección Libertadores” consta de siete filmes sobre los líderes de las revoluciones de independencia en América Latina: *José Martí. El ojo del canario* (Dir. Fernando Pérez, Cuba, 2009), *San Martín, el cruce de Los Andes* (Dir. Leandro Ipiña, Argentina, 2010), *Hidalgo. La historia jamás contada* (Dir. Antonio Serrano, México, 2010), *La Redota: una historia de Artigas* (Dir. César Charlone, Uruguay, 2011), *Bolívar. El hombre de las dificultades* (Dir. Luis Alberto Lamata, Venezuela 2013), *O’Higgins. El niño rojo* (Dir. Ricardo Larraín, Chile, 2014) y *Joaquim* (Dir. Marcelo Gomes Portugal, Brasil, 2017).

Delfina Catalá, productora venezolana, explica cómo fue el proceso de creación de la “Colección Libertadores” por parte de la producción latinoamericana:

El proceso de preparar la película comenzó en un festival de Viña del Mar, donde nos reunimos varios productores latinoamericanos que quisimos hacer una colección de los hombres emblemáticos de los procesos de liberación nacionales, que se hiciera una película por un gran director, con un elenco de primera magnitud en cada uno de nuestros países, aspirábamos que esto fuera para el Bicentenario.²³⁶

La “Colección Libertadores” tiene como característica principal el haber sido una producción continental ideada por un equipo integrado por productores de diversas nacionalidades con una línea común: que el tema central fueran los líderes de la independencia y que la dirección de los filmes recayera sobre directores con trayectoria en el género histórico de cada país. Es decir, que hubiera una *sindéresis* entre la historia nacional contada y su director.

En el caso de Venezuela, la casa productora Alter, encabezada por Delfina Catalá,²³⁷ había elegido a Luis Alberto Lamata como director, en este sentido las decisiones de producción conllevaron a la realización del filme, aunque el tema fue

²³⁶ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

²³⁷ Delfina Catalá es una de las productoras con mayor trayectoria en Venezuela, su formación en Realización Cinematográfica en la Sorbona (París I) y la obtención del título de Doctora en Semiología en la universidad de Jussieu (París VII) le proporcionaron las herramientas para insertarse laboralmente en el medio cinematográfico y televisivo europeo. Sus primeras labores las realiza para el Ministerio de asuntos extranjeros de Francia, Radio París, Radio latina y Televisión Española (TVE). En América Latina cumple funciones como analista de factibilidad en Venezuela para los grandes estudios de Europa central y EUA. Fue miembro de la comisión responsable de la creación del Centro Nacional Autónomo de la Cinematografía de Venezuela (CNAC), es asesora internacional de la Plataforma del Cine y audiovisual del Ministerio para la Cultura.

definido por el director quien logró convencer a los productores de su propuesta sobre qué episodio contar, como explica Catalá:

Luis Alberto fue desde siempre nuestra opción de dirección, salió con la idea de contar este momento de la vida de Bolívar y se llevó por delante todas las otras ideas que teníamos todos de desde hace seis años, porque verdaderamente era el momento de la vida de Bolívar que había que contar, el momento... como dice Luis Alberto, el momento en que Bolívar se convirtió en Bolívar.²³⁸

Lamata da cuenta del corte temporal y del tema que había prefigurado la mesa de producción y cómo él insertó un reencuadre que permitió colocar la mirada en episodios de la vida de Bolívar que se encontraban ausentes en la memoria histórica venezolana:

Un poco como lo cuenta Delfina, había la idea de contra a Bolívar en un momento de su historia y que tuviera que ver con la etapa de la Gran Colombia, de lo que llamamos la Gran Colombia, su relación con Manuelita, sus dificultades con la oligarquía peruana... Cualquier Bolívar que tú agarres es interesante. Bolívar es un ser extraordinario... y yo les propuse, de alguna manera los convencí y les vendí la idea de que hay un Bolívar que poco conocemos, que es el Bolívar de Jamaica, el Bolívar de Haití, el Bolívar en el exilio. Es el Bolívar en su hora más oscura, es cuando no tiene un centavo...²³⁹

²³⁸ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero. en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

²³⁹ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

Delfina Catalá encabezó la producción ejecutiva que hizo posible la convergencia de los fondos internacionales y nacionales para obtener el financiamiento de la película, cuyo proceso de producción inició en el año 2007, período en que se inician los preparativos de las efemérides independentistas; de allí que mencione el propósito de que las películas se estrenaran durante las celebraciones de los Bicentenarios.

Catalá no es clara en cuanto a las razones de que la película no se pudiera estrenar en el año 2010, pero el impasse entre el presidente Hugo Chávez y el Rey Juan Carlos, que conllevó a la ruptura de relaciones diplomáticas en Venezuela y España, entre 2007 y 2008, permite conjeturar esta razón como un motivo posible para la dilación en el proceso. Así como las implicaciones que habría tenido para la imagen de Venezuela ante el ALBA apoyar una coproducción con España.

Catalá da cuenta de la ruta que siguió la obtención del financiamiento nacional y cómo se determinó la participación de las instituciones venezolanas para la realización del filme: “Gracias a que el presidente Chávez decidió que esta película se hacía, es que la logramos hacer. Este es el último punto de cuenta en el audiovisual que firma el presidente Chávez”.²⁴⁰

El testimonio de Catalá permite ubicar el inicio de la producción con aprobación del Estado en el año 2012, momento en el que el entramado institucional se integra a la producción ejecutiva del filme: “la Villa del Cine, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura y todas las instituciones de Venezuela decidieron

²⁴⁰ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

tomar a su cargo el financiamiento de la película que la logramos llevar adelante”.²⁴¹

A esas instituciones se sumó también la Armada Bolivariana de Venezuela.

En cuanto al financiamiento internacional Catalá jugó un papel clave dada su relación de largo tiempo con la corporación de radio y televisión pública de España-TVE y su desempeño en años anteriores como analista de factibilidad para algunas de las *majors* de Europa y Estados Unidos. TVE y las casas productoras española Wanda Films y portuguesa Lusa TV fueron el canal del financiamiento extranjero.

En el año 2009, en el festival de Cine de San Sebastián, los directores de las casas productoras extranjeras dieron a conocer la “Colección Libertadores”, sus testimonios muestran la visión de las coproducciones desde el punto de vista español. Gustavo Ferrada, director del área de cine de TVE, expuso el sentido que para la inversión española tenía la colección: “Televisión Española quiere apoyar unas efemérides que permiten contribuir a recuperar nuestra historia común e impulsar vínculos culturales con países con los que mantenemos unas intensas relaciones políticas, diplomáticas, comerciales y sociales”²⁴²; por lo que la corporación hacía parte del conglomerado institucional español que “se suma a la celebración de los bicentenarios de las primeras independencias de las repúblicas latinoamericanas”.²⁴³

²⁴¹ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

²⁴² RTVE, “TVE presenta ‘Libertadores’, un proyecto sobre los líderes de la independencia de América Latina”, en línea: <https://www.rtve.es/television/20090921/tve-presenta-libertadores-un-proyecto-sobre-los-lideres-de-la-independencia-de-america-latina/293319.shtml>

²⁴³ RTVE, “TVE presenta ‘Libertadores’, un proyecto sobre los líderes de la independencia de América Latina”, en línea: <https://www.rtve.es/television/20090921/tve-presenta-libertadores-un-proyecto-sobre-los-lideres-de-la-independencia-de-america-latina/293319.shtml>

El representante de TVE como miembro de una institución pública era portavoz de la política del Estado español de ser acompañante de los países latinoamericanos. El directivo de Wanda Films, José María Morales, dejó en claro que la inversión económica era “mayoritariamente española”,²⁴⁴ es decir, constituyó el 65% de la producción en cada película.²⁴⁵

La película venezolana incorporó además del financiamiento español la cooperación de otros países del continente, fue el caso de Cuba, mediante la participación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), como parte del Convenio Cuba-Venezuela; así como la posproducción que fue realizada en laboratorios en Venezuela, España y Argentina. Las locaciones fueron en Trinidad, La Habana y Venezuela, lo que reafirma la cualidad trasfronteriza del filme en su producción.

Los filmes de la “Colección Libertadores” tiene la característica de haber sido producciones con factura transnacional, dado que parte del financiamiento fue proporcionado por España y Portugal, por un lado, y, por el otro, de los fondos nacionales de cada país, tanto gubernamentales, como privados, así como la cooperación entre países, en el caso de Venezuela y Cuba.

Según Claudia Bossai la colección implicó la coordinación por parte de las casas productoras con los socios de cada país americano durante unos seis años

²⁴⁴ RTVE, “TVE presenta ‘Libertadores’, un proyecto sobre los líderes de la independencia de América Latina”, en línea: <https://www.rtve.es/television/20090921/tve-presenta-libertadores-un-proyecto-sobre-los-lideres-de-la-independencia-de-america-latina/293319.shtml>

²⁴⁵ El País, “La voz de los libertadores en TVE”, en línea: https://elpais.com/cultura/2009/09/21/actualidad/1253484003_850215.html?event=go&event_log=g_o&prod=SUSDIGCRARTMX&o=cerrsumx

de preproducción, como explica: “En total, hay más de cincuenta socios de producción, asociación y apoyo, donde numéricamente, la mayoría de los socios son de cada uno de los países”.²⁴⁶ Lo que se traduce en un esfuerzo de coordinación de gran alcance entre España y América Latina.

La autora puntualiza cómo el diseño de una producción transnacional influyó en las dinámicas de distribución y exhibición en ambos lados del Atlántico:

Al mismo tiempo, son películas para cine –todas las obras fueron filmadas en 35 mm, salvo la chilena, filmada en HDCAM– y para televisión. Pensadas para moverse de una forma de exhibición a la otra, así como para públicos de cada nación, del continente y de España, donde serían exhibidas también en televisión, aunque esto a la fecha aún no sucede. También fueron estrenadas separadamente en reconocidos festivales, donde ganaron varios premios.²⁴⁷

En el caso de Venezuela, Bolívar fue estrenada en las cadenas de cine comerciales de los circuitos Cinex y Cines Unidos. Además, fue exhibida en salas alternativas, comunidades y barriadas. También se puede ver de forma gratuita en la página web del director Luis Alberto Lamata y en la página de RTVE.

Ahora bien, la exhibición de la película transcurrió en medio de una serie de problemas que enfrentaron al gobierno de Nicolas Maduro con las corporaciones exhibidoras en el país.

En agosto del 2013, el CNAC abrió una carpeta de investigación a la empresa Cines Unidos a causa de una serie de denuncias presentadas ante la institución por

²⁴⁶ Bossay, “Libertadores”, p.99.

²⁴⁷ Bossay, “Libertadores”, p.99.

Luis Alberto Lamata, por un grupo de periodistas y espectadores que asistieron a las funciones, los cuales reportaron una serie de irregularidades en las proyecciones realizadas en las salas del circuito Cinex, así como la ausencia del filme en las salas del Centro Comercial Sambil, el núcleo de exhibición más importante de la ciudad de Caracas.

La denuncia planteada por Lamata y el equipo de producción correspondió con la escasa asignación de salas comerciales para el estreno de la película, las cuáles no correspondían con la cuota de exhibición estipulada en la Ley de Cinematografía Nacional, la cual es de un 20% del total de las salas en el país. Cines Unidos y Cinex sumaban alrededor de 469 salas y un conjunto de pequeños exhibidores con una sola pantalla sumaban otras 116 salas fuera del gran circuito comercial.

La denuncia de Lamata se centró en la poca disposición de los circuitos comerciales con mayor presencia en el país para el cumplimiento de las cuotas de estreno y exhibición según la cantidad de salas disponibles. Según el periodista Luigino Bracci: “Aún cuando la película ‘Bolívar, El Hombre de las Dificultades’ se iba a estrenar con 45 copias, su director, Luis Alberto Lamata, denunció que apenas 9 salas caraqueñas la proyectaron este fin de semana”.²⁴⁸

Al mismo tiempo, la disminución de la cantidad de salas de proyección de las películas no se correspondía con la cuota que los circuitos debían cumplir, dado que según la cantidad de pantallas deben proyectar en el 20% de las mismas, cuestión

²⁴⁸ Bracci, "Simón", en <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/>

que determina la cantidad de semanas en cartelera. Al proyectarse en menos salas los circuitos desatendieron lo estipulado en el artículo 30 de la Ley de Cinematografía Nacional, respecto a la comercialización de las películas venezolana, como reza su texto:

Artículo 30. Toda obra cinematográfica venezolana tendrá garantizado su estreno.

A los efectos del carácter preferencial de las obras cinematográficas venezolanas, se establece una cuota mínima de pantalla anual variable, para las obras cinematográficas de estreno, de la forma siguiente:

1. Para los complejos cinematográficos que cuenten con más de cinco pantallas, el equivalente a doce semanas cine.
2. Para los complejos cinematográficos que cuenten entre dos y cinco pantalla, el equivalente a seis semanas cine.
3. Para los complejos cinematográficos que cuenten con una pantalla, el equivalente a tres semanas cine.

Estas cifras serán de obligatorio cumplimiento siempre y cuando exista suficiente producción de obras cinematográficas venezolanas de estreno para alcanzarlas.

La permanencia mínima de exhibición de las obras cinematográficas será de dos semanas cine.²⁴⁹

Al exhibirse en pocas salas la película estaba expuesta a registrar una taquilla escasa que justificara un tiempo menor de presencia en los circuitos, de allí que Lamata abogara por un mayor número de salas.

²⁴⁹ ANV, Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, Ley de la Cinematografía Nacional, Año CXXXIII- Mes I, N°: 5.789 Extraodiarrio, 27 de septiembre de 2005, p. 341.775.

La denuncia introducida por los espectadores estuvo relacionada con negligencias en las proyecciones como la interrupción de la proyección o discrepancia entre los horarios de exhibición anunciados en las páginas web de los circuitos y las proyecciones en las salas.

El periodista Simón Herrera dejó su testimonio en la prensa caraqueña de algunas de las irregularidades observadas cuando asistió a una de las salas de Cinex, en el Centro Comercial Líder, durante el estreno del filme, programando para las 9:30 pm el día 24 de agosto:

Como siempre, con mucho orgullo de ver la sala 3 llena en su totalidad, señal clara de la alta aceptación que está teniendo el cine venezolano. La emoción no duraría mucho: a los 10 minutos de haber empezado la proyección toda la sala se apagó y nos dejaron en mutis total. Sin información, sin respuestas... En fin, las presiones con denunciar ante el Indepabis y luego la de dos periodistas, entre ellos mi persona, de llamar a la prensa fueron haciendo mella. Pasadas las 11 de la noche nos cambiaron a la sala 5, a estas alturas casi la mitad de la sala se había retirado.²⁵⁰

Esta reseña fue publicada en varios medios populares entre las personas afectas al gobierno y tuvo una resonancia en las instituciones responsables de la administración de la actividad cinematográfica en el país. El CNAC recibió las denuncias y su presidente del expuso las medidas tomadas por la institución para corregir las irregularidades conforme a lo estipulado en la Ley de Cinematografía Nacional:

²⁵⁰Bracci, "Simón", en: <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/>

El Cnac tiene abierto un proceso sancionatorio que es el que nos permite aplicar la Ley de Cine como órgano de regulación técnica. Nosotros supervisamos las salas de cine y garantizamos el cumplimiento de la ley, que en su artículo 24 contempla la obligación de los exhibidores de garantizar la correcta proyección de las películas.²⁵¹

Losada explicó el funcionamiento del proceso y los modos en que la intervención del CNAC, como órgano regulador de la actividad fílmica en el país, procedería: "se hace en el marco de la Ley Orgánica de Procesos Administrativos y bajo los principios de la Constitución del derecho a la legítima defensa que le da a la empresa Cines Unidos un tiempo para contestar los alegatos que nosotros les hemos presentado".²⁵² Mientras Cinex daba respuesta a los alegatos del CNAC, los productores y el público continuaban con las demandas para que la película se exhibiera de forma idónea.

Luis Alberto Lamata insistió en el tratamiento que las distribuidoras y exhibidoras dieron al cine nacional con relación a la prioridad dada a las producciones provenientes de las *majors* en las salas del país: "A *El llanero solitario*, que es una película que viene precedida de haber tenido un comportamiento mediocre en el mundo, le dieron 22 salas. A *Ladrona de identidades*, 18. Yo

²⁵¹ Alba Ciudad y Agencia Venezolana de Noticias (AVN), "Bolívar irrumpe", en línea: <https://albaciudad.org/2013/08/25-396-espectadores-en-4-dias-ha-alcanzado-bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-a-pesar-del-boicot-en-salas-comerciales/>

²⁵² Alba Ciudad y Agencia Venezolana de Noticias (AVN), "Bolívar irrumpe", en línea: <https://albaciudad.org/2013/08/25-396-espectadores-en-4-dias-ha-alcanzado-bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-a-pesar-del-boicot-en-salas-comerciales/>

aspiraría a un trato igual, no sólo para mi película sino también para el cine venezolano”.²⁵³

Los espectadores también se manifestaron en el mismo tenor que expresaba Lamata, a propósito de las interrupciones en la proyección de la película en el Centro Comercial Líder:

‘Estas cosas no pasan con Capitán América, con Superman ni con el Hombre Araña’, decía uno de los asistentes. ‘Le siguen teniendo miedo a Bolívar’, expresaba otro. Pudimos ver la película ya a medianoche, con la amarga corazonada de que esto no fue accidente, sino una más de esas dificultades que sigue enfrentando el Libertador.²⁵⁴

Las complicaciones por las que se acusó a las exhibidoras dieron pie a que se considerara como una manifestación en presente de los obstáculos que la imagen de Bolívar tenía ante sí. La dificultad se volvió el *leitmotif* del caso entre la gente que buscaba un trato justo para el filme, Bolívar y sus dificultades pasaron de la narrativa fílmica al entorno de su producción. Al parecer no sólo enfrentó al imperio español en el filme y las resistencias a la abolición de la esclavitud, sino que también, en el presente enfrentaba a los intereses extranjeros representados por esos otros filmes que tenían más espacio en la pantalla y a los artífices de esa desigualdad.

²⁵³ Bracci, "Simón", en línea: <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/>

²⁵⁴ Bracci, "Simón", en línea: <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/>

De tal modo que, el personaje de Simón Bolívar enfrentó dificultades en la representación y en lo simbólico. El presidente Nicolás Maduro, en una transmisión a través del canal TVES, acusó a la empresa Cinex de una serie de prácticas negativas con respecto a la cinematografía nacional y a la imagen de Bolívar, por lo que dio la instrucción al ministro del Poder Popular para Relaciones Interiores, Justicia y Paz, Miguel Rodríguez Torres, en los siguientes términos: "...compañero Rodríguez Torres, comuníquense con los órganos respectivos y abran una averiguación a Cinex, porque están censurando a nuestro libertador Simón Bolívar".²⁵⁵ Maduro identificó a los representantes de Cinex como parte de la burguesía cuyos intereses son contrarios a los del gobierno y del pueblo: "Ellos desprecian al pueblo, desprecian nuestra cultura".²⁵⁶

Otra acusación que recayó sobre Cinex fue la de priorizar por una visión mercantilista en detrimento de los valores culturales que se difunden a través de la cinematografía nacional, tal como lo expresó Juan Carlos Losada: "...tener un cine nacional es una propuesta de cultura y no pueden ni deben mediar razonamientos meramente económicos, mercantiles en esta interacción; porque nuestro público y nuestro pueblo debe tener acceso a su propia expresión cultural cinematográfica".²⁵⁷ El filme pasó a estar en centro de una disputa entre dos polos: como bien cultural de la nación y como producto de comercialización.

²⁵⁵TVES, "PDTE. Maduro pide investigar", en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=YNorwZMYvbl>

²⁵⁶TVES, "PDTE. Maduro pide investigar", en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=YNorwZMYvbl>

²⁵⁷Bracci, "Simón", en línea: <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/>

Finalmente, la cuestión encontró el camino de resolución mediante la negociación de Cinex y otras exhibidoras como Cines Unidos por las distintas denuncias ante las entidades gubernamentales. Por un lado, los directivos de Cinex asistieron a una reunión con el titular del Ministerio de la Cultura, Fidel Barbarito a fin de: “acordar otros incentivos para el filme nacional, a cambio de suspender los efectos de la investigación ordenada por Maduro”.²⁵⁸

En cuanto a Cines Unidos, el presidente de la Fundación Villa del Cine, Juan Carlos Varela, confirmó que los productores de la película sostuvieron una reunión con los representantes de Cine Unidos, para tratar las irregularidades que dieron motivo a las denuncias y una negociación de mejora en los acuerdos de exhibición, de la cual resultó en palabras de Varela:

Fue una muy buena reunión debo decir. Tenemos la buena noticia, tratando de hacer un resumen, que es que vamos a estar a partir del viernes, que empieza la semana cine, vamos a estar en una sala del Sambil-Caracas, que eso se convirtió en una cosa simbólica y la trinchera para unas cosas súper interesantes... y también hablamos de tener una sala en Galerías Ávila, no estamos seguros si será este viernes o el viernes siguiente, que son como los dos espacios en Caracas... en Caracas la película está en 12 salas, con estas dos adicionales estaría en 14.²⁵⁹

Para Valera la reunión dejó un resultado positivo, además de que puntualizó que Cines Unidos era el principal exhibidor del filme, por lo que era importante esclarecer la situación y mantener la vinculación. El productor matizó la mira sobre

²⁵⁸ Ewald Scharfenberg, “Maduro obliga”, Caracas, 28 de agosto de 2013, en línea: https://elpais.com/internacional/2013/08/28/actualidad/1377650465_039045.html

²⁵⁹ VTV, “Roque Valero y José Antonio Varela”, en línea: https://www.youtube.com/watch?v=bldwRGFFs_8

el problema de la exhibición al colocar el acento en la necesidad de posicionar al cine latinoamericano como una opción cinematográfica que tenga un impacto en los acuerdos de exhibición, tal como lo expresó:

Yo para ser honesto debo decir que en el caso de Cines Unidos que es nuestro principal exhibidor hemos tenido una buena relación... y, han escuchado nuestras demandas todo el tiempo, quizás ha habido más problemas con otros espacios. Yo creo que es parte de un proceso difícil, complejo y es una de las cosas que nos falta por conseguir que es tener más espacios, no sólo para el cine venezolano sino latinoamericano en Venezuela.²⁶⁰

A su vez Varela recoloca la postura con relación a los exhibidores de Cines Unidos al reconocer su papel en la exhibición del cine nacional, lo cual permite observar que el aumento en la producción filmica y en las audiencias interesadas por el cine nacional son la clave para buscar acuerdos que den más espacio a la producción venezolana.

En el año 2013, hubo nueve películas venezolanas en cartelera, una cuestión que no ocurría cuando se diseñó la Ley de Cinematografía Nacional, cuyas cuotas fueron fijadas a partir de una realidad en la que la producción era mucho menor.²⁶¹

²⁶⁰ VTV, "Roque Valero y José Antonio Varela", en línea: https://www.youtube.com/watch?v=bldwRGFFs_8

²⁶¹ Según Pablo Gamba, el crecimiento del cine nacional inicia en la década de 2000: "De un promedio de 4 estrenos venezolanos por año, entre 2000 y 2005, se pasó a 11 en 2006. Luego a 16 como promedio anual entre ese 2006 y 2010, con el récord de 32 películas nacionales que llegaron a los cines en 2008. En 2011 fueron 16, 13 en 2012 y 21 en 2014(...) El número total anual de espectadores del cine venezolano se ha multiplicado por más de 5 en los años que han transcurrido desde la reforma de la Ley de Cine. De más de 787.000 espectadores en total, en 2006, se llegó a otro récord: 4,12 millones registrados en 2014 hasta el 6 de noviembre por el CNAC. La marca anterior también era de los años ochenta: 4.119.393 en 1986. La cuota de mercado del cine nacional

De allí que Varela afirmara: “Sería deshonesto de mi parte atacar a Cines Unidos cuando en los escenarios de los privados que están exhibiendo el cine nacional es el que mejor ha tratado al cine nacional”.²⁶² La postura de Varela deja ver un costado del contexto de producción del cine venezolano que no había sido considerado por los otros actores que intentaron dar explicación a lo que sucedía con la exhibición del filme de Lamata.

Bolívar, el hombre de las dificultades, visibilizó las fuerzas en tensión respecto a las posibilidades de los filmes históricos, tanto como portadores de posicionamientos acerca del pasado y su incidencia en el presente, como por las posibilidades de comercialización que ofrecen en los contextos nacionales. El clima político de una Venezuela tras la muerte de Hugo Chávez, las políticas de identidad fomentadas por el Estado y la polarización ideológica agudizaron los posicionamientos respecto a cuestiones que atendían también a una serie de cambios en la cinematografía venezolana.

ha llegado en 2014 a 16,44%.”. Véase: Pablo Gamba, “El cine venezolano del siglo XXI”, en línea: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/el-cine-venezolano-del-siglo-xxi/>. Véase: Alejandro Izquierdo, «Público y cinematografía venezolana: cuatro décadas de una inestable relación», *Atlante* [En línea], 7 | 2017, Publicado el 01 diciembre 2017, consultado el 27 junio 2023. URL: <http://journals.openedition.org/atlante/16820> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/atlante.16820>

²⁶² VTV, “Roque Valero y José Antonio Varela”, en línea: https://www.youtube.com/watch?v=bldwRGFFs_8

Bolívar derrotado, la humanización del héroe

El tiempo histórico del filme se concentra en el exilio de Bolívar en las Antillas, entre 1815 y 1816. El protagonista se haya en Jamaica, sin recursos económicos, aislado de sus compatriotas que enfrentan al ejército español en Nueva Granada. En Jamaica lo asisten Rafael Páez, mariscal de campo, Amestoy, escribano, y Pío, su ahijado y sirviente.

El filme inicia con una conversación entre los enemigos de Bolívar, Morillo y sus subalternos, triunfantes en Nueva Granada, quienes urden el plan para asesinar a El Libertador, han enviado a un mercenario apodado El Polaco para perpetrar el crimen.

Bolívar encabeza a las fuerzas que procuran la Independencia respecto del Imperio Español y Morillo representa a ese imperio. Las fuerzas antagónicas se definen por la dicotomía libertad/opresión respectivamente. Bolívar se encuentra en una situación de desventaja frente al poder que lo persigue e intenta encontrar los apoyos para reorganizar la ofensiva. El poder español cobra ventaja al establecer una alianza con Inglaterra.

La primera aparición de Bolívar en el filme lo muestra entristecido por la muerte de su amigo Robertson, un oficial le entrega la traducción de la Carta de Jamaica que hizo antes de morir. El protagonista ha perdido la esperanza y decide arrojar la carta al mar. Este estado de ánimo empeora y se halla a punto de cometer suicidio, justifica sus actos mediante una carta en la que expone las razones de su decisión: ausencia de recursos económicos y de benefactores en los que pueda

confiar. Una muerte así representa para el personaje el modo más honroso de enfrentar su circunstancia.

La irrupción de la dueña de la pensión donde se aloja Bolívar desvanece su intento y lo coloca de cara a la realidad. La mujer le exige el pago del hospedaje y lo desaloja, pide que todas sus cosas sean arrojadas a la calle. Bolívar Intenta saldar la deuda con unas cucharas de plata que la mujer rechaza.

Mientras Bolívar ve sus enseres esparcidos en la calle, una comitiva del ejército jamaicano le informa que el Gobernador lo espera para una reunión. En medio de la calle y con ayuda de sus acompañantes logra vestirse para asistir al palacio. La primera de las dificultades a afrontar es lograr recomponerse para continuar con su propósito. Le pide a Pío que le busque un traje, Pío luce confundido y su padrino le insiste en tono alentador: “Búscalos”.

El tránsito emocional del personaje va de la vergüenza al ímpetu. Este episodio marca el punto de partida del personaje. Dramáticamente inicia su historia en la derrota, como un héroe sin investidura y un sujeto cercano a la humanidad, lo que avizora que deberá superar obstáculos para escalar hacia la victoria.

Un revés para enfrentar por parte de El Libertador es la negativa del Duque de Manchester y Gobernador de Jamaica de establecer comunicación con Inglaterra, que le permita al protagonista recibir apoyo de esa potencia, tal como lo expresa el Gobernador: “General... Imperio Británico no tiene razones para confrontar al español, ya ve usted lo que ocurrió en Haití, Francia descuidó y hoy

manda ese país un bando de negros *savages*. ¿Es eso lo que usted quiere para el resto de América?”.

La respuesta de Bolívar evita la confrontación y al salir del despacho del Gobernador comenta en voz alta a sus acompañantes: “Si es por los ingleses a los americanos nos van a sojuzgar por cien años más”. Esta certeza influye en el estado de ánimo del personaje, se hunde en la tristeza y la apatía, dado que se traduce en la continuidad de la precariedad económica, la cual se hace notoria en el hambre por la que pasan los compañeros de Bolívar. Al percatarse de la situación le entrega su espada para que la empeñe o venda.

El ánimo del héroe mejora con la llegada de una carta con noticias desde Venezuela. Pepita, su novia, le envía una carta con la noticia de que ha logrado conseguir una imprenta y de que pronto se reencontrarán. Esto renueva el ímpetu del protagonista. Pasa del letargo a la acción y dicta diecisiete cartas a Amestoy para poner en marcha su proyecto. La carta número diecisiete va dirigida al presidente de Haití, Alexandre Pétion, a fin de solicitar su apoyo para emprender una campaña hacia Venezuela.

Amestoy le invita a insistir en la solicitud a Inglaterra, Bolívar pierde el control ante la insistencia de su asistente, a causa de la frustración por la negativa de las potencias europeas ante su propósito. Ha tomado una decisión y le expone sus razones: “¡No! Ya descarté esa idea. ¡No! Las cosas en Europa están bastante complicadas. Napoleón está de vuelta en el mando y los ingleses sólo están pendientes de la guerra franco-española. ¡Escribe, por favor!”. Amestoy continúa con su tarea.

La búsqueda de una alianza con Haití implicará una serie de obstáculos por sortear para el protagonista. Uno de ellos será convencer al poder instituido en Haití y sus aliados de que podrá reagrupar sus fuerzas y de que logrará dar libertad a las personas esclavizadas en Venezuela. El curso de esta tarea inicia con la reunión con un capitán haitiano que funge de enlace entre él, Luis Brión y Pétion.

En el primer encuentro surge una contradicción relacionada con la identificación del enemigo tanto para los haitianos como para Bolívar, dado que hay una disparidad en las visiones que está atravesada por la cuestión de raza. El filme posiciona la Revolución de Haití como una guerra contra el colonialismo cuya búsqueda fundamental es la abolición de la esclavitud y la igualdad como principio republicano.

De allí que el funcionario haitiano responda a la pregunta que le hace Bolívar sobre si es haitiano con énfasis en la raza como elemento unificador de la nacionalidad:

FUNCIONARIO HAITIANO

Si eres negro, indio, mulato o mestizo en Haití
eres haitiano. La primera y única República del
mundo que brinda asilo a todos los
perseguidos de la Tierra. Por eso es mi
pregunta: ¿quién es el enemigo, General?

El enemigo para Bolívar, como mantuano, es el imperio español, para el representante de la Revolución haitiana es el sistema esclavista:

FUNCIONARIO HAITIANO

(Ríe) Mi enemigo es todo aquel que sostenga la esclavitud. Venezuela independiente se dio una constitución republicana y liberal, pero olvidaron lo más importante: ¡La esclavitud! Sus campos están llenos de hombres y mujeres tratados como animales. Soy enemigo de la hipocresía, General.

El funcionario se niega a apoyar a Bolívar, pero éste insiste en que le haga llegar la correspondencia a los destinatarios y que ellos decidan si lo reciben o no.

El funcionario enlaza a Bolívar con Luis Brión, la postura antiesclavista es firme en los haitianos y sus aliados, desde esa exigencia interpelan a Bolívar. Brión condiciona su apoyo al compromiso que Bolívar pueda establecer en relación con la abolición de la esclavitud. Está informado de que Bolívar dio libertad a las personas esclavizadas en su hacienda en San Mateo, pero también sabe que es un hecho aislado, por lo que presiona sobre su liderazgo para que sea una decisión de un alcance mayor.

BRIÓN

Mis barcos sólo estarán en tu causa si tengo la certeza de que pondrás fin a la esclavitud de los negros.

BOLÍVAR

En todo el Caribe se sabe que me opongo a la más cruel y detestable ley que los hombres hayan creado contra otros hombres.

BRIÓN

¡Pues no basta! ¡Júrame que liberarás a los esclavos!

BOLÍVAR

Todos somos esclavos del imperio español. Todos estamos condenados a ser siervos. No nos dejan gobernar con nuestras propias leyes, cultivar lo que queramos, comerciar libremente. Humildes y ricos atados por el mismo yugo. Romperlo es la causa de mi vida.

BRIÓN

(Ríe) Eres bueno con las palabras, te salen bien las frases, pero quiero algo más que eso. ¿Juras que acabarás con la esclavitud?

BOLÍVAR

No depende de mí. La mayoría de los que dirigen la revolución son propietarios de esclavos. Les mentiría si les dijera acá que ellos van a ceder ante mi voluntad.

Bolívar reconoce que se trata de un sistema que beneficia al mantuanaje venezolano. La presión de los pardos ha creado las condiciones para que el pensamiento antiesclavista tenga un lugar en la revolución de independencia. Bolívar llega a Haití, es recibido por Manuel Piar, quien reconoce su liderazgo y se coloca bajo su mando. Representa a los pardos y sus demandas de incorporación igualitaria a la sociedad, así como la abolición de la esclavitud.

El presidente Pétion accede a reunirse con Bolívar, lo invita al palacio presidencial y conversan sobre Haití y la guerra. Pétion mientras prepara abono para las orquídeas que cultiva en uno de los jardines, introduce una metáfora acerca de lo que representa la revolución haitiana: “Son belleza en medio del peligro. Felicidad bajo amenaza”. La belleza está ligada a la dignidad de los haitianos y a su derecho a la libertad, acechada por las fuerzas imperiales.

Pétion le explica a Bolívar cómo los haitianos entienden la guerra y cómo se definen frente a ella: “Los haitianos tenemos una ventaja sobre los blancos y los europeos. Nosotros no creemos en una guerra noble o magnánima. ¡La guerra es mala... y para ganarla hay que ser malo!”. En este punto se muestra el talante de una república que arrasó la presencia colonial como medio para garantizar la libertad efectiva de la población esclavizada.

Haití representa un territorio libre que da refugio a la insurgencia de tierra firme para reorganizarse y obtener los apoyos materiales para continuar con el proyecto independentista. En una cena en el palacio presidencial Madame Bourvil, el presidente Pétion, Bolívar y Piar debaten acerca de las libertades por las que abogan y luchan cada uno.

Madame Bourvil exige un lugar para las mujeres en los asuntos del país: “Libertad e igualdad para las mujeres. Participación en todos los sectores de estas repúblicas. ¡Cuando lleguen, enhorabuena! Bolívar ratifica el proyecto americano: “Tenemos que formar repúblicas de este lado del mundo con derechos fundamentales para todos”. Pétion sostiene el fundamento de la revolución antiesclavista: “Libertad para los esclavos”. Piar sostiene su búsqueda: “Igualdad para los pardos”. Haití también representa la promesa de un futuro de libertad e igualdad para las personas esclavizadas bajo regímenes republicanos, lo cual es una prueba para Bolívar y su proyecto libertario.

Los militares patriotas que estaban en Nueva Granada arriban a Haití, con ello las complicaciones se acrecientan para el protagonista, su mando es desconocido y el ejército se halla dividido. Por un lado, Santiago Mariño y Manuel Piar apoyan a El Libertador; por el otro, Mariano Montilla y José Francisco Bermúdez lo desafían.

Montilla y Bermúdez acusan a Bolívar y a Mariño de traición por la decisión de retirarse por Oriente para preservar al Ejército tras la avanzada de Morillo. Montilla reta a Bolívar a un duelo. Pétion intenta mediar para que se concentren en la tarea principal: regresar a combatir a Morillo, pero no lo logra.

Llegada la hora de la contienda Montilla yerra el disparo, sucesivamente Bolívar falla a propósito. La postura de Bolívar logra disuadir a su oponente: “Fallé, pero no pienso fallar en liberar a Venezuela de la tiranía; a menos que tú, amigo, me mates. Quizás Bermúdez obtenga el triunfo que se me niega. Si es por romper

el yugo español, ¡bienvenida mi muerte y la nueva jefatura!”. Montilla decide no disparar, aun cuando esto no resuelve las diferencias.

Bolívar intenta obtener el apoyo de Pétion, le pide navíos y pertrechos militares; sin embargo, Pétion se mantiene receloso y condiciona el apoyo al exigirle a Bolívar que reordene su ejército y demuestre que efectivamente pueden emprender la tarea mayor de ser una fuerza unificada contra el imperio español: “Si no hay unión entre ustedes, si no hay una jefatura reconocida por todos, no puedo darles nada. Sin unidad no hay barcos, ni armas, ni nada”, Bolívar le promete que logrará la unificación del ejército.

Madame Bourvil ofrece su casa para que los venezolanos se reúnan y traten de llegar a un acuerdo. Esta representa la prueba más difícil para Bolívar. Las fuerzas están divididas, no hay acuerdo posible, en medio de la algarabía y de los ánimos encendidos llama a la cordura: “¡Silencio, carajo! ¿Qué espectáculo es este? Estamos derrotados, expulsados de nuestra patria por un invasor. Divididos, desalentados. El presidente Pétion ofreció apoyo militar, pero con esta vaina”. Bolívar procura levantar el ánimo de los presentes con palabras de aliento para que retomen su fuero:

Tengo frente a mí a guerreros de gran valentía. El Ulises griego miraría con admiración cómo Bermúdez y Piar dieron frente a Boves e intentaron defender la caída de Occidente, hasta el último aliento. Yo sé que, aunque las circunstancias den como ganador a Morillo, todos ustedes pagarían por volver a Venezuela y dar la vida en el campo de batalla.

Aunque están de acuerdo en que es necesario retomar la lucha, lo que divide a los patriotas es la abolición de la esclavitud como parte del programa emancipador de Bolívar. Mariño sospecha que en la negociación con Haití este es un punto clave, Bolívar necesita conseguir el apoyo y sostiene la propuesta.

Surgen las desavenencias incluso con Mariño que es un apoyo clave para Bolívar: “Sin esclavos nos llevarán a la ruina. Esos hombres nos pertenecen, son una propiedad que heredamos de nuestros padres. ¿A quién van a poner a trabajar en el campo, a nosotros?”. Bolívar insiste en la importancia de la abolición como una fórmula para la recuperación de la República: “Campesinos libres, ¿o ustedes se les olvida cómo fue que perdimos la Segunda República? Porque nunca atendimos a los pardos ni a los negros. Sin ellos no hay revolución. Sin ellos esto no se puede llamar revolución”.

Piar reafirma la postura de los pardos y da su respaldo a Bolívar, acentúa que el mantuanaje sólo aspiraba a un cambio para beneficio de los blancos propietarios, pero con la preservación del sistema de castas lo cual conllevó a la derrota de la Revolución: “Bolívar tiene razón, la mayoría de las castas nos dieron la espalda y apoyaron al Rey. No puede haber democracia si mantenemos la esclavitud”. De allí que el enemigo identificado por los pardos, los negros y los indios no fuera la Corona española sino los propietarios.

Bermúdez se opone a la abolición y alega que “la democracia es igual al caos y la anarquía”. Montilla acusa a Bolívar de que la abolición es solo una estratagema para ganar el apoyo del gobierno haitiano. Mariño interviene y propone que se considere dejar por el momento el tema de la abolición de la esclavitud y le pregunta

a Piar si está de acuerdo, éste accede. Bermúdez propone que el liderazgo sea compuesto por Mariño, Piar y él.

Dos personajes son claves para la definición de la asamblea, un mercenario del Caribe y Luis Brión, ambos cuentan con flotas de embarcaciones. El Mercenario apoya el liderazgo de Montilla y Bermúdez, alega que si Bolívar es el líder de la misión él no proveerá sus barcos. Mariño ratifica que Bolívar debe desistir de su intento; pero, Brión apoya a Bolívar y afirma que “Sí hay barcos, los míos y sí habrá Revolución. Haití cree en Bolívar, yo también... y cada uno de mis barcos cruzará el caribe sólo si Bolívar es el jefe”. Mariño aprueba. Someten la decisión a votación, Bolívar resulta triunfante.

Bolívar y Pétion se despiden, la flota de barcos parte al mar en Dirección a las costas venezolanas. El barco de Bolívar se desvía a Santo Tomás en busca de Pepita y la imprenta, en la ruta es interceptado por El Intrépido, una embarcación de velocidad en la que viaja El Polaco.

Ante la inminencia del encuentro Bolívar alienta a la tripulación a jugarse el todo por el todo. Entrega el mando a Brión y a sus marineros para embestir la embarcación con bandera española y asaltarla:

BOLÍVAR

Señores, no es poco lo que queremos conquistar, no puede ser poco lo que arriesguemos. No es poco la libertad de un continente, de toda la raza, de todos los hombres. ¿Hay alguien aquí que no esté

dispuesto a ser libre? ¿Hay esclavos entre nosotros?

La embarcación haitiana con bandera de Venezuela embiste al intrépido, la tripulación del barco de Bolívar aborda al Intrépido, allí se produce la confrontación. Bolívar mata a El Polaco y recupera su espada. Esta escena marca los últimos momentos del período de derrota de Bolívar, su espada ha regresado a sus manos como un símbolo de recuperación heroica.

En la calma posterior al enfrentamiento, Bolívar está con Pepita en la orilla de la playa, ve la imagen de su ahijado Pío que le sonríe con satisfacción. El filme culmina con un texto que da cuenta de los resultados de la campaña y sobre el tema pendiente de la abolición de la esclavitud:

En los años siguientes el Imperio español será derrotado en Boyacá, Carabobo y Ayacucho. América del Sur será finalmente independiente.

A pesar de los esfuerzos de Bolívar, la oligarquía frenó la liberación de los esclavos.

La abolición definitiva de la esclavitud llegaría oficialmente en 1854, treinta y ocho años más tarde.

Fin.

La deuda histórica con Haití como recurso de la memoria

El filme narra la vida de Bolívar entre 1815 y 1816, período durante el cual está exiliado en Jamaica y decide solicitar el apoyo de Haití para rearmar las fuerzas y regresar a Venezuela a enfrentar al Ejército Realista liderado por Monteverde.

Luis Alberto Lamata escoge este período porque es el tiempo en que Bolívar sufre una transformación en su perspectiva política y comprende que para obtener la libertad de Venezuela era necesario incorporar al pueblo, es decir, a los negros, indios y mestizos, como puntualiza el director:

Bolívar desde que se inicia en política trata de encontrarse con el pueblo y no lo consigue, no nos olvidemos que Bolívar es un godo, Bolívar nace rico y esa revolución de independencia... es una revolución de independencia que al principio se olvida de los esclavos, de los pardos, es decir, el Bolívar de 1815 da este gran cambio, ese Bolívar es muy distinto al que va a encabezar la Tercera República.²⁶³

La abolición de la esclavitud es el eje temático que moldea la narración, por lo que el conflicto se sitúa entre las fuerzas que apoyan la abolición y las que procuran su permanencia. Por un lado, Bolívar, Piar, Madame Bourvil, Bríón, Alexandre Pétion, el corsario del Caribe y el funcionario haitiano conforman el grupo de personajes que procuran la abolición.

Por el otro, Mariño, Bermúdez y Montilla, representan al grupo de mantuanos que se oponen a dejar de ser propietarios de la fuerza de trabajo esclavizada. A este polo se suman el Gobernador de Jamaica, como representante del Imperio

²⁶³ VTV, "Bolívar, el hombre de las dificultades". Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

Británico y El Polaco como representante del Imperio español. Sin embargo, los mantuanos, aunque mantienen el esclavismo se oponen al imperialismo.

El filme parte de la premisa de que para vencer al poder realista es necesario que el pueblo se una a la causa republicana, lo cual sólo es posible mediante la promesa de la abolición de la esclavitud. Este principio da orden a la dramaturgia y hace avanzar la historia.

Tanto el conflicto como la premisa permiten identificar una postura autoral inclinada hacia la construcción de una corrección histórica en la que Bolívar abandona su posición privilegiada y se coloca al servicio de la ruptura con las opresiones colonialistas, es decir, que se coloca del lado del pueblo.

De allí que la imagen del Libertador sea recolocada como un hombre revolucionario y del pueblo, en el sentido que esas categorías operan en el presente de la Venezuela del proceso revolucionario iniciado por Hugo Chávez. En tal sentido, Lamata explica qué perfil de Bolívar era central en este filme:

En Bolívar, el hombre de las dificultades tratamos de trabajar mucho ese Bolívar que corrige lo que había sido una revolución mantuana, que terminó siendo derrotada: la primera República, la Segunda República... y Bolívar se da cuenta, él que les había dado la libertad a sus esclavos, entiende que no es un asunto personal. No es que él les dé la libertad a sus esclavos en San Mateo, por ejemplo. No, no, no...

es que él entiende que tiene que pelear por la libertad de todos los esclavos... que, o la Revolución es popular o no es... Bolívar no empezó allí, Bolívar llega ahí...²⁶⁴

En este sentido, Bolívar hace el tránsito de hombre blanco mantuano derrotado y exiliado, a un hombre del pueblo que es capaz de reunificar las fuerzas con apoyo de la República de Haití y salir victorioso. Las líneas narrativas están determinadas por el tránsito dramático del protagonista en dos secciones: Bolívar en Jamaica y Bolívar en Haití.

El Bolívar de Jamaica vive la derrota, el exilio, la precariedad económica y el aislamiento. Asiste al embarco del cuerpo de su amigo Roberston, quien ha hecho la traducción al inglés de La Carta de Jamaica. Lee mentalmente un fragmento de la carta con un tono entristecido:

BOLÍVAR (Off)

El velo se ha rasgado, ya hemos visto la luz y
se nos quiere volver a las tinieblas; se han roto
las cadenas; ya hemos sido libres y nuestros
enemigos pretenden de nuevo esclavizarnos.
Por lo tanto, la América combate con
despecho, y rara vez la desesperación no ha
arrastrado tras sí la victoria... Yo deseo más
que otro alguno ver formar en América la más

²⁶⁴ VTV, “Bolívar, el hombre de las dificultades”. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g>

grande nación del mundo, menos por su
extensión y riquezas que por su libertad y
gloria.

La desesperanza lo lleva abandonar cualquier expectativa de que sus objetivos puedan ser alcanzados, se pregunta “¿Ya para qué?”, arroja la carta al mar. Sucesivamente, en su habitación escribe otra carta, allí deja las razones que lo han llevado a decisión de quitarse la vida: “A fin de evitar la cruel humillación de implorar auxilio de hombres más insensibles que su oro mismo, estoy resuelto a no solicitar la beneficencia de nadie, pues es preferible la muerte a una existencia poco honrosa”. Bolívar considera una deshonra pedir ayuda a quienes poseen riqueza, además asocia la posesión con la insensibilidad.

Aunque no es claro quiénes son esos sujetos a los que califica de insensibles se infiere que son personas ajenas a su causa pero que poseen los recursos económicos que podrían permitirle sobrevivir. Apartado de la idea de buscar a ese tipo de financistas elige el suicidio como una forma honrosa de dar una solución a su situación. En este sentido, Lamata coloca en el imaginario histórico de Venezuela la imagen de un Bolívar desprovisto de la investidura triunfal, describe a un hombre derrotado y desprovisto de conexión con la vida.

El Bolívar de Haití, tiene por delante el reto de lograr dos objetivos: a) Logar el apoyo militar de Haití, b) obtener el reconocimiento como líder del ejército patriota. Estos dos objetivos recolocan al personaje ante sus posibilidades resolutivas para sortear las complicaciones. La superación de obstáculos es lo que dramáticamente

permite la transformación del personaje, de un estadio de desequilibrio a uno de aprendizaje y crecimiento.

Para Lamata y el equipo de guionistas Haití representa el territorio y la experiencia del cambio en el personaje. José Antonio Varela, co-guionista, productor ejecutivo y presidente de la Fundación Villa del Cine, comenta sobre el cambio en la dramaturgia que experimenta Bolívar:

...en ese momento Bolívar entendió que, o hace de la revolución un hecho masivo, con todas las razas, con todas las castas, con todos los hombres, integrando a toda la nación en el hecho de la Revolución, o la cosa no tiene futuro ni posibilidad. Asume una guerra contra sí mismo y lo que ha sido. Hay un cambio radical en su forma de abordar el hecho, que yo creo que es fundamental.²⁶⁵

Sin embargo, la visibilización del héroe en su peor momento causó cierta inquietud. Lamata fue interpelado en una entrevista por Vladimir Villegas Poldjak, ministro del Poder Popular para la Cultura, acerca de esta decisión autoral; quien señaló la licencia de representar a Bolívar con un arma en la cien, e interrogó al director acerca del propósito de su decisión: “¿Tú haces eso, Luis Alberto, por regodearte en una debilidad o por desmitificar, desendiosar al hombre que era Bolívar?”.²⁶⁶ Esta pregunta toca un punto sensible a los venezolanos, dado que Bolívar en el filme se muestra en un momento de claudicación.

²⁶⁵ Alba Ciudad, “‘Bolívar, el hombre de las dificultades’ será estrenada el próximo 16 de agosto”, en línea: <https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/>

²⁶⁶ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

La respuesta del director venezolano aludió a las posibilidades que se abren a la hora de llevar el hecho documentado a una versión fílmica: “La voz en *off* que está sonando en ese momento está tomada de una carta de Bolívar donde él dice que está pensando en el suicidio, es decir, no es una licencia gratuita, eso lo hizo Bolívar... y a Bolívar le ocurrió en otros momentos de su vida también”.²⁶⁷ Según Lamata, las situaciones fueron creadas a partir de la lectura de la correspondencia de Bolívar durante el periodo representado.

Haití también representa en términos dramáticos el espacio de reflexión sobre quiénes son los aliados de Bolívar, a quiénes sí les va a pedir ayuda. En Jamaica el protagonista se da cuenta de que ninguna potencia colonial estará del lado de la emancipación americana, así como tampoco lo estará Estados Unidos, dado su ánimo expansionista. Entonces, su mirada se fija en la República de Haití, entabla amistad con Alexandre Pétion y solicita su apoyo.

El filme representa una serie de situaciones y personajes que describen el pensamiento de la época, la visión sobre la esclavitud y las actitudes heredadas del coloniaje hacia las personas negras que es necesario analizar, dado que no solo se remiten a la ambientación de la época, sino que agregan posturas correctivas ante el pensamiento blanco, con un efecto en el presente.

Un personaje que encarna el pensamiento blanco mantuano de la época es la hermana mayor de Bolívar, María Antonia. La mujer le reclama a Bolívar por las

²⁶⁷ VTV, “Aquí con Ernesto Villegas”, entrevista a Luis Alberto Lamata, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>

circunstancias en las que se encuentra ella y el resto de la familia a causa de la revolución de independencia y cómo eso ha significado una pérdida de todos los privilegios como propietarios, la conversación muestra la diferencia de pensamiento entre el protagonista y la familia de la que proviene:

MARÍA ANTONIA

Renegaste de tu pasado, como cuando les diste la libertad a los esclavos en San Mateo.

BOLÍVAR

Son seres humanos, merecen la dignidad de ser libres.

MARÍA ANTONIA

(Ríe incrédula) ¿Dignidad? ¿Te parece digno que Hipólita y Matea duerman en las calles de Antímano y vivan de la limosna porque tú y yo no estamos para protegerlas? Dios hizo a los negros inferiores para que pudiéramos cuidarlos y para que les diéramos la dignidad de que trabajaran para nosotros. Si él hubiera querido que fueran humanos les hubiera dado el alma; y entonces ellos no fueran tan torpes, tan holgazanes, tan... tan negros.

Al escuchar a María Antonia, Bolívar desiste de la conversación, sus gestos demuestran una distancia respecto a ella, una incomodidad ante sus palabras y

hace el ademán de retirarse. En esta escena se observa el contraste entre las ideas de igualdad encarnadas por Bolívar y el pensamiento colonial basado en estamentos, en la superioridad de los blancos sostenida en la religión y la inferioridad de los negros.

Otro personaje que encarna el pensamiento colonial es Páez, el ayudante de campo de Bolívar. En distintas ocasiones estrecha la mano de dos personas negras y al finalizar el saludo se la limpia mientras hace un gesto de desagrado. De este modo en el filme se muestra la asociación de la negritud con lo sucio, lo indeseable y lo indigno.

En la primera ocasión Páez lo hace al estrechar la mano del funcionario haitiano, éste nota la acción, lo cual endurece su actitud frente a la solicitud de Bolívar de permitirle acceder a Brión y Pétion. De allí que el funcionario interpele a Bolívar sobre su imposibilidad de cumplir con su promesa de abolición de la esclavitud. En la segunda oportunidad Páez lo hace tras saludar al presidente Pétion.

El filme inserta una serie de actos correctivos y de respuesta hacia la actitud de Páez. A saber, Bolívar recibe la carta de respuesta de Pétion, le comenta a Páez y a Piar que ha sido invitado al palacio presidencial. La respuesta de Páez demuestra su idea acerca de lo que para él resume una República gobernada por personas negras vinculada a la naturaleza, lo salvaje o lo distante de los hábitos europeos como expresión de civilidad: “¿Qué palacio van a tener estos negros, General? Seguro lo van a hacer brindar con agua de coco”. Páez se ríe, Piar, Bolívar y el mensajero de Pétion lo miran con severidad. Posteriormente, en dos ocasiones

se hacen dos brindis en el palacio presidencial, en los que Páez está presente y a diferencia del resto a él le sirven agua de coco.

Otro aspecto para considerar en el filme es la presencia de mujeres negras en espacios de beligerancia, como ocurre con Madame Bourvil. En su primera aparición forma parte de los invitados a la cena de recibimiento ofrecida por Pètion para Piar y Bolívar. Se inicia una conversación sobre las libertades a las que aspiran los presentes. Madame Bourvil interviene: “Libertad e igualdad para las mujeres. Participación en todos los sectores de estas nuevas repúblicas cuando lleguen. ¡Enhorabuena!” Bolívar y Piar la miran con una sonrisa de burla.

Bolívar en tono irónico responde al planteamiento de Madame Bourvil: “Aún nuestras tierras no están preparadas para recibir las bondades de las utopías de los sabios, Madame Bourvil. Ni siquiera las mujeres europeas gozan de tales prerrogativas”. Ella cuestiona la respuesta de Bolívar: “Me extraña que justo usted, el famoso emprendedor de lo imposible me quiera desalentar en una justa lucha”. A través de Madame Bourvil se coloca en la historia la presencia de las mujeres en el contexto de la revolución haitiana, con una presencia activa, integradas al ambiente político y con un posicionamiento definido.

Otro episodio para considerar es el del duelo entre Montilla y Bolívar. Madame Bourvil asiste al evento y mientras Bolívar se prepara para enfrentar a su oponente, ella se acerca para disuadir al protagonista. Piar interviene: “Disculpe, Madame, pero las mujeres no son bienvenidas en este tipo de ceremonias”. La mujer ironiza la postura de hombre que busca decirle cuál es su lugar: “Una mujer fue la que te parió. ¡Atrévete a sacarme!”.

La respuesta de madame Bourvil también deja ver que Piar y el resto de los hombres no han comprendido que la revolución haitiana ha introducido una serie de modificaciones en la vida social. Aunque este tratamiento puede estar influenciado por algunas investigaciones sobre el papel de las mujeres en las revoluciones de independencia, también incurre en una romantización de ese momento del pasado haitiano, puesto que ha hecho falta mucho más que una revolución para que las mujeres puedan lograr total beligerancia en los asuntos decisivos de mundo, cuestión que todavía es una lucha en proceso por parte de las mujeres negras del mundo.

Madame Bourvil cumple un papel activo en la resolución del conflicto entre Bolívar y sus pares. Ella es la anfitriona de la asamblea en la que el ejército patriota busca dirimir quién será el líder de la campaña; dado que sin un acuerdo de unidad Pètion no dará su apoyo.

En un momento de la reunión Bolívar conversa con Madame Bourvil y Montilla los interrumpe e interpela al protagonista: “¿Qué es lo que quieres? Nadie te quiere. ¿Por qué no te vas a Europa y te dedicas a seducir mujerzuelas?”, mientras dice esto mira a Madame Bourvil, quién le da una bofetada. Se detiene el bullicio, todos miran la escena. La mujer exige respeto y un punto de orden:

MADAME BOURVIL

Le recuerdo dos cosas. La primera, que está en mi casa y exijo respeto. Todo lo que queda de la República de Venezuela está aquí, entre estas cuatro paredes. Todo su futuro, si tiene

futuro, depende de la hospitalidad de Haití. No
se atreva a insultarnos...

Madame Bourvil recoloca la atención sobre la solidaridad de Haití para con los líderes venezolanos. El filme sigue la línea del gobierno de Hugo Chávez de reconocimiento del papel de la revolución haitiana como referencia para las revoluciones americanas, lo cual, en el presente implicaba para los gobiernos de Venezuela y Cuba un recordatorio de la lucha contra el colonialismo.

Para el presidente Hugo Chávez era importante devolver a Haití ese reconocimiento. Lo cual se vincula al lugar que ocupó el país caribeño en la política exterior venezolana, dado que era un socio estratégico que Hugo Chávez buscaba integrar a Petrocaribe.²⁶⁸

Otro personaje de importancia es Luis Brión que ha sido retratado en el filme como un pirata, así se presenta ante Bolívar. Es poseedor de la flota de barcos con que Haití apoyará a Venezuela. Condiciona su suministro a la presencia de Bolívar como líder de la campaña, lo que permite que el protagonista recupere la dirección del ejército. Según Lamata, este perfil del personaje responde a que: “Brión, yo siento que, de nuestros próceres, es el menos estudiado. Es muy curioso, porque, ya el hecho de que fuese pirata... y era oficialmente considerado así”.²⁶⁹

²⁶⁸ Organización intergubernamental de carácter subregional, cuyo propósito es coordinar las políticas públicas en materia de energía de los países miembros para garantizar el suministro de petróleo a precio razonable y así reducir las asimetrías en materia de integración y combatir la pobreza en dichos Estados.

²⁶⁹ Alba Ciudad, “‘Bolívar, el hombre de las dificultades’ será estrenada el próximo 16 de agosto”, en línea: <https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/>

Lamata menciona cómo las fuentes de las echa mano le permiten mostrar a esos personajes emblemáticos de la historia de Venezuela de los cuales, al menos en el cine, queda mucho por elaborar:

El embajador de Venezuela en Cuba me mandó un documento de un archivo cubano, que era la lista de los que estaban buscados (en aquel momento). Literalmente, como en una película del oeste, decía: 'Se busca', y ponían una lista con Simón Bolívar, oficio: militar. Luis Brión: oficio, pirata. Manuel Piar: oficio, pirata también. Son aspectos de nuestra historia que pocos conocemos. Y cómo este hombre, literalmente un 'pirata del Caribe' como lo era Brión, tiene este enorme compromiso con la libertad de Venezuela. Y se juega la vida, los barcos y todo lo que tiene por un ideal político y revolucionario.²⁷⁰

En la batalla naval que cierra el filme, la cual recrea la Expedición de Los Cayos, Bolívar entrega el mando a Brión para enfrentar al navío con bandera española "El Intrépido". Su papel será el de dar aliento a la tripulación. Brión propone la retirada, pero Bolívar los anima a enfrentar al oponente, y pasa el mando a Brión:

BOLÍVAR

Señores, ustedes son hombres de mar, yo no.

Pero si El Intrépido es nuestro mayor enemigo,

hagamos lo propio. Abordemos el barco.

²⁷⁰ Alba Ciudad, "'Bolívar, el hombre de las dificultades' será estrenada el próximo 16 de agosto", en línea: <https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/>

BRIÓN

Lo que pasa es que es una estrategia muy peligrosa.

BOLÍVAR

... y lo será... pero contamos con el mejor navegante del Caribe. Señores, no es poco lo que queremos conquistar. No es poco la libertad de un continente, de todas las razas, de todos los hombres. ¿Hay alguien aquí que no esté dispuesto a ser libre? ¿Hay esclavos entre nosotros?

TRIPULACIÓN

¡Nooo!

Por su parte, Pétion como benefactor de la causa independentista en tierra firme no sólo provee el apoyo solicitado por Bolívar, también cumple una función mediadora entre Bolívar y los otros líderes. Quizás su función más visible es la de encarnar la imagen que el filme elabora acerca de la Revolución Haitiana.

Cuando Bolívar y Páez asisten al encuentro con Pétion, se muestran las imágenes de la sala donde se reúnen los parlamentarios y Bolívar describe el recinto en los siguientes términos: “La democracia, Rafael, en estas sillas se sientan hombres libres a decidir su destino”. Al encontrarse, Pétion, refuerza la coincidencia

en sus visiones: “Nos une el mismo deseo de defender los derechos de nuestra patria común”.

El presidente haitiano cumple el rol de mediador, tal como ocurre en todos los momentos de confrontación entre Montilla y Bolívar, al dejar claro que “Haití les abre las puertas para que resuelvan sus diferencias”. A su vez, encarna el llamado a la sensatez, al recordarle a los venezolanos sobre la verdadera misión: “Concéntrense en lo más importante: la independencia y la revolución en Venezuela”.

Pétion también representa una autoridad de referencia para Bolívar, es el que pone ante Bolívar la tarea de legitimar su liderazgo ante sus pares del ejército venezolano: “Si no hay una jefatura reconocida por todos no puedo darles nada”. Este personaje encarna el arquetipo del mentor, cuya función es la de dar enseñanza al héroe y proporcionarle las herramientas para afrontar su destino. Vogler afirma que estas figuras sabias y ancianas:

...personifican las aspiraciones más elevadas del héroe. Encarnan aquello en lo que podrían convertirse en caso de perseverar por el camino de los héroes. Muy a menudo, los mentores son antiguos héroes que han sobrevivido a las pruebas de la vida anterior, y es ahora cuando transmiten el don de la sabiduría y el conocimiento.²⁷¹

Bolívar sólo accede a pedir la beneficencia de un hombre al cuál admira, cuya cercanía lo aproxima a los actos honorables. De allí que en su hora más oscura y

²⁷¹ Vogler, *El viaje*, p. 77.

desesperanzada elija la muerte antes que aliarse a fuerzas “más insensibles que su oro mismo”. Bolívar ubica en Pétion una riqueza de otro orden, forjada tras la obtención de la libertad de Haití mediante una revolución lograda por medios propios. Pétion no solo provee los pertrechos militares, sino que le proporciona la posibilidad de lograr el liderazgo del ejército patriota.

El tránsito queda completado cuando el héroe obtiene los dones que le permitirán avanzar hacia la restitución del orden perdido, es decir, la recuperación de la República. En palabras de Lamata, es el viaje que hace el personaje desde la pérdida y la derrota hasta la victoria: “a lo largo de la película, va a ganarse ese puesto de dirigente de una revolución. Él ya había conocido la gloria de ser un Libertador, pero nada lo declaraba a él como dirigente o líder del proceso de Independencia. Bolívar tiene que ganarse ese puesto en algún momento”.²⁷² De este modo el protagonista se convierte en el líder de la revolución de la independencia de Venezuela.

²⁷² Alba Ciudad, “‘Bolívar, el hombre de las dificultades’ será estrenada el próximo 16 de agosto”, en línea: <https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/>

CAPÍTULO 6

HÉROES VERDADEROS. EPISODIO II. INDEPENDENCIA. LA HISTORIA

ENSEÑADA POR LAS EMOCIONES

Sinopsis

El filme desarrolla la historia de tres jóvenes indígenas, un joven criollo y otro mestizo, de origen veracruzano, entre 1790 y 1821 que tras varias peripecias personales se unen a los dos polos de la guerra de Independencia.

Jama, Tahatzin y Mixcóatl son hermanos, el primero es hijo de madre indígena y padre español, los dos hermanos menores son hijos de madre y padre indígenas. La otra joven indígena es Tonantzin y es prima de los hermanos. Carlos es hijo de españoles y los hermanos y la chica trabajan para la familia de éste. Sin embargo, Carlos y los jóvenes indígenas han crecido juntos por lo que hay un lazo afectivo entre ellos. Jama por el contrario mantiene una actitud hostil hacia sus hermanos y un odio oculto hacia Carlos.

Los actos de Jama están impregnados de sentimientos negativos hacia lo español, pero también hacia lo indígena, que se refleja en sus actos y en la relación con su familia. Al encontrarse en la selva con su hermano menor, Mixcóatl, ambos son atacados por un jaguar, Jama abandona a su hermano y regresa a la casa del abuelo Juragüe, le dice que su hermano murió. El abuelo duda, al poco tiempo entra a la casa Mixcóatl que ha logrado evadir al animal. El abuelo reprende a Jama y entrega al menor de sus nietos un medallón que representa al linaje familiar.

Jama encolerizado mata a Juragüe, al ser descubierto por su hermano menor huye y acusa a Mixcóatl del acto. La guardia persigue al muchacho, éste se oculta en casa de Carlos quién le propone huir juntos, dado que sus padres han decidido mandarlo a vivir a España y él no quiere irse. En la huida se encuentran con Tonantzin y Tajatsi. Así los cuatro jóvenes emprenden camino a Dolores para refugiarse en casa de una tía de Carlos. Jama al hacer la denuncia finge ser español y es incorporado al ejército realista, lo que le permite perseguir a sus hermanos para darles muerte.

La guerra de Independencia es el contexto de las historias personales de los cinco jóvenes que tendrán algunas interacciones con líderes de la insurgencia hasta que se diriman sus conflictos personales al calor de los enfrentamientos.

¿Del libro de texto a la pantalla de cine?: La historia oficial como entretenimiento

El filme fue escrito y dirigido por Carlos Kuri, en la creación del guion lo acompañó Riley Roca. Se trata de una película infantil, realizada con técnica de animación tradicional cuadro a cuadro. Contó con un presupuesto de 37 millones de pesos mexicanos, de los cuales 2 millones fueron aportados por los fondos del Estímulo Fiscal del artículo 22 de ISRL (Eficine Production).

La casa productora dirigida por Kuri contó con un diseño de producción que incorporó a 310 personas de México, Filipinas, Taiwán y EUA. El 80% de la producción se realizó en México. Según Kuri “aquí tenemos un *staff* de 70 personas fijas y 40 más de eventuales (*free lance*), además de 200 empleados en el extranjero, quienes empezaron a trabajar desde hace 10 meses”.²⁷³ La productora contempló reunir a la mayor cantidad de talentos con habilidades para el dibujo a mano, aunque Kuri no especifica si estaban sólo en la CDMX o si eran de todo el país.

El estreno de la película se realizó el 24 de septiembre de 2010, en las cadenas comerciales Cinemex, Cinépolis, Cinemark y Cinemas Lumière; tuvo una recaudación de taquilla aproximada de 15 millones de pesos, fue vista por un aproximado de 400,000 personas.

El filme ganó los premios Diosa de Plata a cine de animación en la XLI Entrega de Diosas de Plata PECIME, México, 2011 y Premio a mejor película

²⁷³ Sánchez, “Estampas”, *CineToma*, Pasodegato Ediciones y producciones escénicas, n° 12, septiembre-octubre 2010, CDMX, p. 41.

mexicana de animación de la XIV Convención Nacional y Expo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (CANACINE), México 2011.

Héroes Verdaderos. Capítulo II. Independencia fue el único filme de los producidos en el contexto de las celebraciones dirigido a las infancias, fue creado con la finalidad de recrear la historia oficial en imágenes, como una vertiente de los contenidos de los libros de texto que pudiera tener una aplicación de la enseñanza de la historia de la independencia, mediada por el consumo visual en los sectores infantil y adolescente. Sin embargo, es necesario revisar las implicaciones que comportó un filme con tan amplios propósitos.

La primera cuestión para tomar en cuenta tiene que ver con los criterios para determinar qué aspectos del pasado se narran. En segundo término, qué reflexión sobre el pasado o sobre el tratamiento del pasado posibilita. En tercer lugar, se ha de precisar cómo se estructura una historia que pretende dar una lección acerca del pasado a través de un medio masivo y de entretenimiento.

Carlos Kuri, director del filme, especificó que los contenidos históricos plasmados en el filme eran los de los libros de texto para el estreno de la película. Para amparar la coherencia entre la narración y los contenidos validados por la Secretaría de Educación Pública (SEP), convocó como asesora histórica a la periodista e historiadora Bertha Hernández, quien estuvo a cargo de la unidad de difusión, relaciones públicas y patrimonio histórico de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) y que también una vez fuera de la institución ha sido asesora de proyectos editoriales para la misma.

Los contenidos históricos que se pueden localizar en el filme siguen la siguiente secuencia: un preámbulo que resume de forma general la conquista de los territorios que hoy conforman México y Centroamérica, la vida cotidiana en la Nueva España, la conspiración de Querétaro, las acciones de los insurgentes Miguel Hidalgo, Ignacio Allende y José María Morelos y Pavón. Un salto temporal hasta el Abrazo de Acatempan y la Consumación de la Independencia, otro salto temporal hasta el grito en el Zócalo en la época del estreno del filme, por lo que representa la imagen del presidente Felipe Calderón encadenada a la Agustín de Iturbide.

Sin embargo, el hecho de que se conserve la mencionada línea del tiempo referenciada en la enseñanza escolar no implica que el filme se posibilite una reflexión sobre aquel pasado. El tratamiento de los contenidos históricos es meramente estético dado que se resume a su uso como imágenes ilustrativas junto a un grupo de canciones utilizadas en el filme para condensar los bloques episódicos. Mientras Hidalgo canta se muestran imágenes que representan al pueblo y la animación de una línea que demarca en el mapa de México el recorrido hecho por la avanzada insurgente desde Dolores hasta Atotonilco. O bien, cuando Morelos canta se muestra una línea punteada que inicia en Acapulco y finaliza en Tonalaca.

La historia a la que se le dedica más atención es a la de los cinco jóvenes protagonistas, cuyo hilo narrativo se centra en la huida de Mixcóatl tras la acusación de asesinato que su hermano Jama hizo en su contra; al acusarlo del asesinato del abuelo Juragüe. Se trata de un filme sobre asuntos emotivos ligados a la amistad, el odio, el fratricidio como resolución ante los conflictos inscrito en los episodios

relacionados con la guerra de Independencia. De este modo, las relaciones afectivas entre los jóvenes son la forma que se sobrepone sobre un fondo que recuerda algunos episodios históricos.

La escena final escapa a los contenidos de la SEP y al propósito aparente del filme, pero permite situar cómo el propósito de enseñanza de Kuri tiene también una orientación política a favor del gobierno en turno. En las declaraciones públicas el director afirmó que su propósito era “mostrar un México distinto”,²⁷⁴ su afirmación se sostuvo en la representación de personajes que no eran habituales en otros filmes históricos anteriores como Agustín de Iturbide, personaje visibilizado en los discursos oficiales de la era panista. A la vez, el filme equiparó a los héroes de la historia patria con la figura presidencial.

En este sentido, “mostrar un México distinto” a través de un filme de consumo infantil, aparentemente fundamentado en los contenidos históricos oficiales, también fue la oportunidad para mostrar la versión de la historia afín al partido de gobierno. Las películas infantiles tienen la característica de que no están focalizadas sólo en las infancias, sino que convocan al mundo adulto que rodea a esas infancias, por lo que no sólo constituyen un recurso de aprendizaje guiado por los cuidadores y responsables mayores, sino que refuerzan también las experiencias del imaginario infantil en los mismos adultos.

²⁷⁴ Caballero, “Hoy se estrena”, en línea: <https://www.jornada.com.mx/2010/09/24/espectaculos/a08n1esp>

En este orden de ideas, el filme que se plantea como una versión del pasado presenta una gran carga moral y aleccionadora bajo un manto histórico que da la idea y la confirmación de que las cosas siempre han sido así y no admiten otras interpretaciones posibles. El riesgo de una visión sesgada es que omite los aspectos críticos y diferenciadores de una época pretérita y los solapa con una representación que busca resolver problemas de la actualidad.

Para Kuri la historia filmada fue vista como una resolución didáctica a los problemas de la historia enseñada en la contemporaneidad: el aburrimiento de los estudiantes ante el conocimiento del pasado. No ha quedado del todo claro si lo que aburre a los futuros adultos es la historia en sí misma, la forma en la que se enseña o la forma en la que se cuenta en los libros. Tal parece que el desinterés por la lectura, el agotamiento de las estrategias didácticas y la narración del pasado componían el nudo que Kuri buscaba desenredar.

El director intentó resolver a través del cine los problemas de enseñanza que como maestro había experimentado en las aulas. A la hora de analizar las cuestiones que plantea usar el cine como herramienta educativa es necesario considerar tres elementos: las implicaciones de enseñar con imágenes, la unificación de la educación y entretenimiento para superar el desinterés escolar y el carácter masivo del medio y su relación con la historia oficial.

El primer problema está asociado a las implicaciones de dos regímenes, no tan distantes pero puestos en disputa: la cultura letrada y la cultura visual en el entorno educativo. Este tema ha sido el centro de muchas discusiones sobre la

enseñanza de la historia desde finales del siglo XX y los veinte años transcurridos del siglo XXI.

Mucho se ha escrito al respecto, pero también muchas voces han apropiado la labor de enseñanza mediante las imágenes, Kuri no sólo se asumió como director de cine sino también como “un gran fanático de la pedagogía y de la animación”,²⁷⁵ la incorporación de los productos visuales y de entretenimiento ha sido una tendencia creciente en las prácticas educativas como un medio para atraer la atención de los estudiantes hacia los contenidos escolares.

Desde la perspectiva de Kuri la visualidad permitiría una enseñanza que resuelva no sólo el problema de la atención e interés hacia los contenidos sino la brecha entre profesores formados bajo un régimen fundamentalmente lector y estudiantes nacidos en un régimen visual: “Siempre he tenido la filosofía de que podemos comunicarnos con los jóvenes utilizando los medios apropiados, y los dibujos animados son un gran vehículo para acercarnos a los chavos. El contenido educativo no necesariamente tiene que ser aburrido.”²⁷⁶ Para el director el entretenimiento fue entendido como una herramienta educativa.

Para Kuri la estrategia se situó en la reproducción de la historia enseñada en los libros de texto bajo el formato de Disney, con la premisa de que la historia si es divertida se aprende. Aunque este posicionamiento no carece de críticas, es necesario abordarlo para comprender cómo la estetización de los contenidos escolares referentes a la historia oficial jugó un papel en la enseñanza de la historia.

²⁷⁵ Jordán, “Historia”, *Milenio*, 25 de septiembre de 2010, CDMX, p. 11.

²⁷⁶ Jordán, “Historia”, *Milenio*, 25 de septiembre de 2010, CDMX, p. 11.

El modelo de Disney le pareció infalible al director, dado su carácter hegemónico en la educación visual de occidente desde mediados del siglo XX, mediante el uso del musical y la recreación de historias épicas con una orientación emotiva y contenidos moralizantes. La recurrencia a un modelo que no da espacio a la reflexión o el cuestionamiento esperado en la enseñanza, pero que parece coincidir con la enseñanza de la historia patria fue la salida apropiada para el director.

La elección de Kuri se fundamenta en el modelo clásico de Hollywood y el efecto que para él como espectador y narrador ha tenido ese cine; es curioso como la pedagogía de las emociones del cine de Disney también tiene la característica de suprimir la reflexión en favor de la gratificación emotiva que alienta la admiración de estereotipos.

Cuestión que es visible en la postura del autor del filme al afirmar que “Las películas de Disney se nos meten hasta el tuétano. Esta película pretende entretener, pero también enseñar historia y el aprendizaje profundo solo viene cuando hay interés y un factor de entretenimiento y emotivo fuerte”.²⁷⁷ Aunque no es claro a qué se refiere Kuri con la mención a un “aprendizaje profundo”, al menos queda claro que no coincide con el propósito de alentar el pensamiento histórico.

El tratamiento de la historia en el filme que prioriza por las emociones positivas y la sensación de éxitos suprime la posibilidad de que los espectadores se encuentren ante dudas que permitan el discernimiento o la pregunta acerca de los

²⁷⁷ Abner Colina, “Cantan”, *Reforma*, 24 de septiembre de 2010, CDMX, p. 8.

hechos narrados, por el contrario, se fundamenta en la validación de los actos heroicos que el director eligió exaltar y en la supresión de aquellos que permiten conocer con mayor profundidad el actuar político de los personajes representados.

Kuri suprimió los aspectos problemáticos que pudieran sembrar dudas en la historia narrada: “y no, la verdad nunca me gustó la idea de plasmar un grito de ‘mueran los gachupines y muera el mal gobierno’”.²⁷⁸ En este sentido, la historia es editada en favor del modelo estético en detrimento de los propósitos formativos.

Ahora bien, las decisiones autorales, más que aludir a una estrategia de enseñanza dan cuenta de la postura política del filme que no proporciona los elementos para tener el cuadro total de las posturas ideológicas de los héroes sino las estampas de los actos más generales, como el director lo deja saber: “¿Qué poner y que no poner? Lo que enseña, lo que no destruye y lo necesario. Tenía que poner el fusilamiento de Hidalgo y de Morelos porque los fusilaron, ¿qué clase de película hubiera sido si lo omito? Quería que la gente sintiera que la independencia tuvo costos. Estas personas dieron sus vidas, no fue cualquier cosa”.²⁷⁹

¿Qué es entonces “lo que enseña” que además va aparejado con “lo que no destruye” y “es necesario”?

Tal parece que más que una enseñanza lo que se buscó con el filme fue reforzar ideas estandarizadas sobre el pasado; nada más lejano del aprendizaje

²⁷⁸ Abner Colina, “Cantan”, *Reforma*, 24 de septiembre de 2010, CDMX, p. 8.

²⁷⁹ Abner Colina, “Cantan”, *Reforma*, 24 de septiembre de 2010, CDMX, p. 8.

profundo al que se refirió Kuri. Entre las ideas estereotipadas resalta el tratamiento de los personajes que representan a las castas.

Los indígenas son mostrados como seres entrañables cuya postura ante las injusticias es el acto desprovisto de reacciones defensivas y bajo una suerte de mirada amorosa hacia lo que ocurre y hacia los demás. De allí que encarnen la representación del amor fraternal y compasivo. El abuelo Juragüe lleva esa carga desde la presencia del anciano sabio y orientador. En una escena le dice a Jama que deje el rencor y el odio hacia los españoles y que olvide todo como lo ha hecho su hermano menor Mixcóatl.

El llamado del abuelo no solo pide al joven adolescente que suprima sus emociones, que deje de cuestionar las condiciones de su entorno, sino que además reencuadre su respuesta emocional a la de un infante, es decir, le pide a un adolescente que interprete el mundo como lo hacen los niños. Por lo tanto, la guía adulta al infantilizar a la juventud la descoloca en el escenario de una posible reflexión sobre el estado de las cosas. A su vez, el abuelo Juragüe representa la sabiduría ancestral de una forma unidimensional, como un saber alejado del cuestionamiento del estado de las cosas, sin conexión con el entorno.

Los otros personajes indígenas también encarnan ideas fijas, en el caso de Tonantzin, único personaje femenino, sus acciones giran en torno a Carlos. La imagen de la joven es construida desde su sexualización, usa una blusa muy corta, con una falda a la cadera que remarca su cuerpo y siempre va descalza. Su presencia consiste en destacar los atributos o defectos de Carlos como un supuesto juego de atracción entre los jóvenes que se atacan, pero en el fondo se atraen. Los

diálogos de Tonantzin se centran en reclamos, celos, displicencias, acusaciones. Mientras que Carlos al sentirse atraído hacia ella resuelve el modo de comunicación mediante la broma y los chistes hacia su aspecto físico o comportamientos.

Mixcóatl es mostrado como el amigo fiel de Carlos, cuya interacción está mediada constantemente por la competencia a través de diversos juegos, el principal de ellos es el de las espadas. Es recurrente que el criollo venza al indígena y que se responsabilice a Mixcóatl de no ser tan hábil como Carlos, como lo remarcan varios personajes, o es porque necesita “avisparse”, o porque no ha descubierto su poder interior, o bien porque la espada es la que lo domina a él y no al revés. De tal suerte que el joven no logra a lo largo de la historia ninguna modificación o cambio de este estado. Constantemente se refuerza una idea de debilidad en el joven indígena que parece ser imposible de superar.

El refuerzo de la debilidad de Mixcóatl está acoplado a la presencia de su hermano mayor Tajatsi. Es un joven corpulento y alto, por lo que representa la fuerza física, funge como protector de Mixcóatl, en repetidas escenas salva a Mixcóatl del peligro, tanto durante los juegos de espadas con Carlos como tras la persecución por parte del Jama. Sostiene una frase que resume su función protectora: “No siempre voy a estar aquí para cuidarte”. En el enfrentamiento final entre Mixcóatl y Jama, Tajatsi se interpone entre los hermanos y arrastra a Jama al acantilado, salva Mixcóatl de la muerte a costa de su propia vida.

Jama, el hermano mayor de Tajatsi y Mixcóatl, primo de Tonantzin, representa el mestizaje, su madre es indígena y su padre un español ausente, que según la canción que representa su historia, regresó a la Nueva España

acompañado de otra familia. Jama se acerca y el hombre no lo reconoce. Posteriormente, en la misma canción Jama muestra a través de su canto el abandono paterno a causa del rechazo de la familia española hacia Hortensia, su madre; y, el rechazo de los niños indígenas y criollos hacía su condición de mestizo. Situaciones que motivan el odio y el resentimiento del joven.

Sin embargo, en este filme infantil con propósitos de enseñanza acerca del pasado el personaje mestizo carga con la función del villano antagonista, por lo que recaen sobre él la resolución de los conflictos mediante la violencia y con demostraciones de disfrute al perpetrarla. Jama encarna la cobardía, la deshonestidad, el rencor, la maldad y la traición.

El filme refuerza una visión negativa atribuida al personaje mestizo, cuya acción sostenida a lo largo del filme es resolver sus conflictos familiares mediante la aplicación de violencia letal: asesina a su abuelo porque lo reprende tras abandonar a su hermano menor en la selva; y, persigue al resto de sus familiares con el fin de matarlos.

Carlos, personaje que representa a los criollos, desde la infancia está investido de una conciencia sobre la necesidad de cambiar la realidad, defiende ante sus padres españoles su amistad profunda con Mixcóatl y su cercanía a la familia indígena que presta servicios en su casa. Muestra la prioridad dada a los españoles en detrimento de los criollos en el acceso al empleo y la imposibilidad de vivir de una forma libre una posible unión con Tonantzin. Es mostrado en las luchas como un joven activo acompañado de sus amigos. Carlos y Mixcóatl forman una

dupla que representa la amistad, la fraternidad y una unión sin grietas entre indios y criollos.

El filme sirve como ejemplo de lo problemático que puede ser un cine con intenciones educativas construido a partir de ideas estandarizadas, a partir de las cuales se construyó una visión sobre el pasado homogénea y estereotipada, que refuerza los prejuicios sobre el pasado y sus personajes. En este sentido cobra importancia la cuestión de cómo los dramas históricos son también visiones personales de los autores que se convierten en un mensaje institucional acerca del pasado.

La construcción de un drama histórico infantil desde la mirada adulta

El filme comienza con una introducción compuesta por imágenes que recrean la conquista española acompañada de una voz en off con acento español cuyo diálogo alude a la violencia ejercida hacia las poblaciones nativas americanas.

ORADOR 1

En 1492, los españoles danzábamos de júbilo por nuestra magnificencia, por haber descubierto, el Nuevo Mundo. Un lugar lleno de riquezas, nuestro reino. Sólo que éste no estaba desierto. Sus habitantes eran muchos y muy variados. Había diversas culturas. Algunas eran muy amigables e incluso nos trataban como realeza. Otras eran hostiles y

guerreras, pero a pesar de la cultura y sabiduría de estos pueblos nosotros insistimos en no tratarles como iguales; y finalmente los conquistamos. Tomamos sus tierras y las hicimos nuestras. Tomamos sus creencias y las convertimos en mitos, y a este nuevo mundo lo llamamos La Nueva España.

El tiempo histórico abarcado en la historia fílmica inicia en 1790 y culmina en 2010. El primer corte va de 1790 a 1810, luego hace otro corte de 1814 aproximadamente a 1821 y finalmente hace un salto hasta las celebraciones del año 2010.

El primer corte temporal transcurre entre Veracruz y Jalisco. En Veracruz se narra la historia de los cinco jóvenes protagonistas de la historia y su perro. El filme inicia este período con los nacimientos de los dos jóvenes que representan el lazo de amistad entre indios y criollos: Mixcóatl y Carlos, respectivamente.

El nacimiento de Carlos es presentado primero y da cuenta de su origen y privilegios de casta. Es hijo de padres españoles, en la habitación se observa a un grupo de mujeres indígenas que cumplen las funciones de servidumbre. Martín e Isabel, son los padres de Carlos, el hombre se vanagloria del hijo que su esposa le ha “dado” y que él a su vez ofrenda al rey: “se llamará Carlos como nuestro Rey”. Al mismo tiempo su madre ratifica una maternidad cultural superpuesta a la suya propia: “Aunque hayas nacido aquí. Tu madre siempre será España, hijito.

El nacimiento de Mixcóatl ocurre en una choza humilde, Hortensia, la madre del niño, está acompañada de la abuela, sus hermanos y el abuelo Juragüe. Esta escena tiene la característica de que la asignación del nombre del niño responde a un acto que pone de relieve la tensión entre la pervivencia de la cultura indígena y las exigencias de su borrado desde la dominación española.

ABUELA

Ay, Hortensia, qué simpático te salió este
chilpayate.

HORTENSIA

No se llama chilpayate, se llamará.

JURAGÜE

Mixcóatl.

HORTENSIA

¿Pero papá, ya sabes que a los patrones no
les gusta que usemos nombres indígenas, por
qué no le ponemos Pedro o Santiago?

JURAGÜE

De ninguna manera los españoles podrán
llamarle como quieran, pero su verdadero
nombre siempre será Mixcóatl

HORTENSIA

¡Ay! Papá, siempre haces lo mismo con todos
los miembros de la familia, con Jama, con
Tajatsi.

La amistad entre Mixcóatl y Carlos centra la trama de las relaciones y se tejen los acontecimientos. En torno a ellos orbitan otros personajes como Tonantzin, prima de Mixcóatl, Tajatsi, su hermano y su perro. Tajatsi cumple la función de proteger a Mixcóatl, es un guardián en la trama.

Jama es el hermano mayor de ambos jóvenes, cumple la función del antagonista. Es mestizo, dado que es hijo de Hortensia, una mujer indígena, y un hombre español ausente. Jama demuestra resentimiento hacia su hermano menor y un odio acérrimo hacia los blancos españoles, pero cuando se encuentra ante ellos es servil y sumiso. Es llamativo cómo el autor deposita en el único personaje mestizo el odio hacia todo aquello que no se le parezca. Jama acusa a sus hermanos con el abuelo Juragüe de jugar con un gachupín al referirse a Carlos. Es el momento en el que se conoce la postura del filme en relación con los indígenas, estos encarnan el amor, el perdón y la gratitud. Mientras que los mestizos representados por Jama encarnan el odio, el resentimiento y el deseo de venganza.

JURAGÜE

Hasta donde yo sé, aunque sus padres sean
españoles, Carlos no nació en España, nació
aquí, por lo tanto, es más bien un criollo.

JAMA

Español, criollo, todos son iguales, se aprovechan de nosotros y nos tratan mal, se creen mejores que yo.

JURAGÜE

¿Y tú, crees que eres mejor que ellos?

JAMA

Pues sí. Yo no ando por ahí conquistando gente y quitándole sus tierras.

JURAGÜE

Querido Jama, entiendo tu enojo, pero no puedes pasar la vida odiando a otros, eso te va a destruir.

La postura del mestizo queda invalidada y relativizada en favor del amor como sentimiento que debería dar paso al perdón y al olvido. El cuestionamiento hacia la conquista española pierde peso político y otorga prioridad a una postura supeditada a ciertos valores católicos que suprimen un posicionamiento crítico ante los hechos.

La historia de vida de Jama se explica mediante el uso de una canción que cuenta las razones del resentimiento de Jama: la secuencia muestra el enamoramiento de los padres de Jama y la imposibilidad de que un hombre español y una mujer indígena pudieran concretar la unión familiar. El hombre recibe el

rechazo de su familia y es enviado de regreso a España. Jama crece sin la presencia del padre y es rechazado tanto por los niños indígenas como por los españoles. De este modo el mestizaje se vuelve un lugar de exclusión y el personaje es presentado como un sujeto que forma parte de una minoría relegada entre dos grupos mayoritarios.

JAMA

Vivo atrapado entre dos razas. No puedo ser
un español y con mi gente no he encontrado
Lugar. Tantos años que guardado esta
esperanza. Quiero ser libre de este tono...
¿Quién soy yo? El no deseado entre la gente.
Todos se vuelven contra mí. Pero algún día
tomaré yo mi lugar.

El filme hace un salto temporal y muestra a los protagonistas en su etapa de juventud, en 1808. Carlos se ha graduado de abogado, su padre le ha encontrado empleos con otros españoles en los que se ha dedicado a algunos oficios. Finalmente, asiste con Don Julio, quien administra el puerto. Carlos se entera de que los empleos son asignados preferencialmente a los españoles recién llegados y no están disponibles para criollos calificados como él. Carlos es representado como un sujeto que requiere cambiar el estado de las cosas y como un joven valiente.

En Europa, se produce invasión de Francia a España, la dimisión de Fernando VII y su encarcelamiento por parte de las fuerzas encabezadas por

Napoleón Bonaparte, en el filme aparece que el cautiverio se mantiene en España. Los padres de Carlos le informan de la situación. Carlos reacciona: “Eso quiere decir que ahora no sólo tendré que soportar los abusos de los españoles peninsulares, sino también los de los franceses”.

Se produce una tensión entre Carlos y sus padres que refleja las diferencias de visión entre peninsulares y criollos. La madre le asegura que “Fernando VII regresará a su trono y todo volverá a ser como antes”. Carlos fija su postura, el filme otorga al personaje criollo una visión crítica de las cosas, a diferencia de la caracterización que se hace de otros personajes: “Pero yo no quiero que todo sea como antes, quiero que sea mejor que antes”. Su padre lo increpa: “quien te escuche hablar pensará que eres un alborotador y de una vez te aviso que vayas empacando tus cosas porque en dos días te vas a España. Tu madre y yo hemos decidido sacarte de aquí un tiempo, es hora de que aprendas a relacionarte con personas de tu clase”. Carlos replica: “Personas de mi clase como quién, como el virrey de Venegas, personas que roban y esclavizan al pueblo”.

Mediante el recurso del musical se explica la postura de Carlos y su proximidad afectiva con Tonantzin, una joven indígena que también trabaja en su casa. Las imágenes que recrean la canción cuyo leitmotiv expresa el papel heroico dado a l personaje “quiero cambiar el mundo”. Se muestran algunas estampas de injusticia: dos militares franceses derriban a un niño indígena y se ríen al verlo caer, un guardia mira con desprecio a una anciana y esta se aleja, una familia habita en condiciones paupérrimas. Posteriormente, esas imágenes se cambian por las del

mundo que sueña el joven criollo: la comunión entre españoles e indígenas, expresada en abrazos y conversaciones cargadas de sonrisas.

Carlos representa la voz joven que espera que las cosas cambien para el bien común, su ensoñación cierra con una afirmación que da paso a la aparición de los héroes independentistas y marca la secuencia inaugural que recrea los episodios que componen la guerra de independencia: “Alguien tiene que tener el valor para hacer algo”. En Querétaro, se encuentran reunidos Josefa Ortiz de Domínguez y su esposo, Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama y Joaquín Arias. Allí pactan dar inicio a la rebelión insurgente en el mes de octubre. Arias entrega a los insurgentes y es apresado por el ejército español al hacer la delación.

En la selva se encuentran Jama y Mixcóatl cazando cacomixtles, un jaguar los sorprende, los jóvenes huyen, pero Jama se cae, su hermano regresa por él y lo ayuda. Jama corre y Mixcóatl cae también, pero Jama decide dejarlo atrás. Mixcóatl enfrenta al animal. Se observan rayos que iluminan la figura del joven indígena y el resplandor deja ver su sombra proyectada sobre la roca, es la de un gigante guerrero que remite a la fuerza de los linajes antiguos. El jaguar se asusta y huye.

Jama entra a la casa del abuelo Juragüe y le dice que su hermano fue asesinado por el animal, que él intentó ayudarlo pero que no pudo hacer nada. El abuelo desconfía y se prepara para ir por el muchacho. Este entra herido y le reclama a Jama por haberlo dejado abandonado.

El abuelo reprende a Jama y decide entregarle a Mixcóatl un medallón que representa la fuerza del linaje familiar indígena. El joven dice que no tiene tal fuerza y el abuelo insiste: “El Jaguar escapó porque vio la fuerza que habita en ti, pero que aún debes descubrir por ti mismo, tú eres el indicado para aportarlo”. Le indica a Mixcóatl que vaya con Tonantzin para que le cure las heridas, le entrega un ungüento, el muchacho se va, pero olvida la cura.

Jama se enfurece y reclama al abuelo por no darle la reliquia a él como hermano mayor. El abuelo recurre a su visión de vida fundamentada en el amor:

JURAGÜE

La fuerza física no es la única virtud que importa en esta vida, el valor y la honestidad son lo más importante... y, tú careces de ambas, Jama.

JAMA

Toda mi vida he luchado contra los españoles por amor a mi familia, y esto es lo que recibo a cambio.

JURAGÜE

Odiar a los españoles no resuelve nada, te lo he dicho cientos de veces. La respuesta no es el odio, sino el amor. Dices amar a tu familia, pero deja solo a Mixcóatl y mientes para salvar tu pellejo. Llevas tanto tiempo con

resentimiento que el odiar ya se te ha vuelto un hábito y has sacado todo el amor de tu corazón. No, Jama, tú no has hecho nada por tu familia, lo has hecho todo por ti mismo, movido por tu rencor y tu cobardía.

Jama entra en cólera y mata a su abuelo, Mixcóatl regresa a buscar el ungüento y ve el cadáver del anciano. Jama huye, en el camino se encuentra con unos guardias y acusa a su hermano del asesinato, los acompaña para que apresen a Mixcóatl, este huye. Los guardias llevan a Jama con el alcalde para que rinda declaración y levante la acusación.

Mixcóatl logra evadir la persecución y se infiltra en la habitación de Carlos. Le cuenta lo sucedido a su amigo y ambos tratan de dilucidar una solución:

CARLOS

Si los soldados están buscando, no pasará mucho tiempo antes de que te encuentren, debemos darnos prisa.

MIXCÓATL

¿Pero tú qué tienes que ver en esto? Me buscan a mí, no quiero involucrarte. Además, estoy seguro que cuando les explique a las autoridades todo se va a aclarar.

CARLOS

Amigo, por favor. Tú eres un indio, ni siquiera te van a. Jama, al menos es mestizo, es su palabra contra la tuya. Te van a apresar en el momento en que te vean, Mixcóatl. Además, escapaste del lugar frente a todos los soldados, para ellos eres culpable. Si no escapamos pronto te van a colgar.

Mixcóatl insiste en irse solo, argumenta que Carlos tiene su vida hecha en la ciudad, Carlos lo contradice: “Ni siquiera me dan trabajo, soy un ciudadano de segunda categoría y ahora mis padres, además, me van a España. Y sabes que tú eres mi mejor amigo y no te voy a abandonar”. Los jóvenes deciden huir. En el camino se topan con Tonantzin, los persigue la guardia, logran esconderse y huyen escondidos en una carreta.

Jama es interrogado por el alcalde, niega su parentesco con el acusado y se hace pasar por criollo bajo el nombre de Javier Montoya. Una vez se asienta la acusación el alcalde le pregunta si tiene empleo y le ofrece que aliste como soldado. Jama acepta y esto le da la oportunidad de perseguir a su hermano a fin de darle muerte. Tajatsi estuvo escondido escuchando los argumentos de Jama y se aleja en busca de su hermano menor.

Tras la delación de Arias se ordena el encarcelamiento de los miembros de la conspiración que se gestó en Querétaro. El corregidor recibe la notificación y decide encerrar a la corregidora en su habitación para que no salga a dar aviso a

sus compañeros. Ella se quita el zapato y golpea el piso, su asistente se acerca a la habitación y ella le ordena que vaya a San Miguel a dar a aviso a Allende.

Los jóvenes en la huida han decidido encaminarse a Dolores, buscarán refugio donde una tía segunda de Carlos que habita allí. Tajatsi con ayuda del perrito les da alcance. Los jóvenes llegan a Dolores, piden refugio en la iglesia, los recibe el cura Hidalgo y les da cobijo.

Esa misma noche el emisario de la Corregidora, informa a Hidalgo y a Allende de la delación de Arias. Conversan sobre las opciones que tienen:

JUAN

Nos han descubierto, la corregidora ha enviado un mensajero con la noticia que han girado las órdenes de arresto. Podemos esperar una patrulla imperial en cualquier momento.

HIDALGO

Pasa Juan, descansa un poco y come algo, te hará bien.

JUAN

Gracias, pero no tengo ganas, de cuando ya siento el mecate el cuello.

HIDALGO

Déjate de Niñerías, todavía hay tiempo de descansar y comer.

ALLENDE

Esto es demasiado peligroso. ¿Debemos pensar la forma de escapar?

ALDAMA

Se dice fácil. Según la información de doña Josefa, más de 50 soldados de la Reina ya vienen en camino a arrestarnos y nos seguirán a donde vayamos, no hay alternativa.

ALLENDE

Debemos intentar huir mientras aún podemos, si nos llegan a capturar, nos van.

HIDALGO

¡Qué fácil! Solo piensan en salvar su pellejo mientras dejamos atrás amigos y compañeros. No, señores, eso no tiene nada de caballeroso ni de honorable.

ALDAMA

¿Pero qué otra opción tenemos?

HIDALGO

Morir si es necesario, a veces las cosas que valen la pena requieren grandes sacrificios. (A una mujer que entra a la sala) Tráele a los señores una gran taza de chocolate caliente de ese que te queda tan sabroso.

MUJER

Sí, señor.

Allende

No, gracias, este no es el momento para tomar chocolate.

HIDALGO

Esas son boberías, Ignacio, siempre hay tiempo para tomar chocolate. Acábatelo, porque después tenemos mucho que planear.

El musical se utiliza para narrar esa noche anterior al inicio de la gesta. Hidalgo entona una canción en la que solicita un apoyo mayor para lo que emprenderá, mientras canta se observa un mapa de México en el que se demarca el recorrido de la avanzada insurgente desde Atotonilco, pasando por Guanajuato y hasta Indaparapeo:

HIDALGO

Hay que convocar al pueblo. Ha llegado la hora de nuestra libertad. No sé cómo hallar la

libertad. Te pido, señor, que guíes tú mis
pasos, todo el pueblo sufre la impiedad. Debo
combatir tanta maldad. Con fe en el corazón.
Yo levanto un clamor. Tu protección o Dios nos
dará la libertad.

Francisco Xavier Venegas es informado de que Hidalgo tomó el estandarte de la Virgen de Guadalupe en Atotonilco y decide levantar el estandarte de la Virgen de Los Remedios como imagen del ejército realista. Los jóvenes protagonistas se unen al llamado de Hidalgo, en el campamento conocen a Morelos. Hidalgo encarga a Morelos que reúna un ejército que tome Acapulco.

En Jalisco, se produce un nuevo enfrentamiento entre insurgentes y realistas; Mixcóatl y Jama se enfrentan, éste divide el lugar donde se encuentra refugiada Tonantzin y le lanza un explosivo. Carlos corre en su auxilio. Los insurgentes ordenan la retirada. Los jóvenes se refugian durante la noche a la espera de que Tonantzin se reponga. Al día siguiente se encuentran solos, han perdido el rastro de contingente que guían Hidalgo y Allende, deciden seguir el camino hacia Acapulco. Hidalgo y Allende llegan a Coahuila donde son traicionados por Elizondo.

Los jóvenes protagonistas se unen al ejército guiado por Morelos. Los episodios protagonizados por el líder insurgente son resumidos mediante el recurso de la canción: Morelos redacta Sentimientos de la Nación, se celebra el congreso de Chilpancingo, Venegas está enfurecido, se observa un mapa de México en el que se demarca el recorrido de la avanzada guiada por Morelos desde Acapulco hasta Tonalaca.

MORELOS

Unidos como hermanos seremos invencibles.
Unidos como hermanos lograremos la vida
que queremos alcanzar. Aquella paz y justicia
que se forja en la libertad. Con valentía y con
pasión, nuestra fuerza vencerá. Triunfará el
valor, la razón y la verdad en unidad.

Napoleón, exige que se retiren las tropas de España y sean llevadas a Rusia.

En Tonalaca, Puebla, los insurgentes protegen al Congreso, las tropas realistas han iniciado un ataque. Morelos, Nicolás Bravo y otro insurgente protegen la retaguardia. En el combate Jama se encuentra a solas con Mixcóatl, el hermano menor le gana en fuerza a Jama, pero este saca una pistola para matarlo por la espalda, Tajatsi salva a Mixcóatl y se arroja sobre Jama, ambos caen al precipicio y mueren.

El filme cierra con una serie de escenas sueltas que muestran los fusilamientos de Morelos, Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama. Posteriormente se muestra una escena alusiva a Xavier Mina, de Vicente Guerrero y el Abrazo de Acatempan y cierran con el fusilamiento de Morelos. Esas escenas dan paso el Zócalo capitalino, el 28 de septiembre de 1821, en la que aparece Agustín de Iturbide imprimiendo su firma en el documento fundacional de la nación mexicana, Guadalupe Victoria celebra en el balcón del palacio de gobierno y esa imagen se funde con la de la actualidad del filme, es decir, que quién aparece en el balcón es Felipe Calderón. Fin.

CAPÍTULO 7

HIDALGO, LA HISTORIA JAMÁS CONTADA: LA NARRATIVA HISTÓRICA ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL

Sinopsis

Hidalgo se encuentra prisionero del ejército español, se le aplica un juicio eclesiástico en el que se le expulsa de la Iglesia. En medio del dolor tiene recuerdos de su vida. Regresa a cuando era un joven estudiante en el Colegio de San Nicolás Obispo, tiene acceso a libros prohibidos por la Inquisición, tiene trato con Ascanio, un indio dedicado a las artes adivinatorias que le provee los textos. Asiste a clases de teatro con el padre Urquiza, que incentiva entre los jóvenes la lectura crítica y el uso del trato como medio de cuestionamiento y reflexión. La etapa juvenil de Hidalgo se cierra con la expulsión de los jesuitas por orden real.

Han pasado 36 años e Hidalgo cumple la función de Rector del Colegio, imparte clases en las que utiliza la pregunta cómo fórmula para incentivar el debate en el aula, entre sus alumnos se encuentra José María Morelos. El estilo de enseñanza de Hidalgo no es bien visto por el Obispo que lo degrada a párroco en el Bajío, en San Felipe de Torres Mochas, como castigo por su laxitud de comportamiento: tiene hijos, una pareja, hace visible su afición por el juego y la bebida. Además, se le impone el pago de una deuda por gastos excesivos durante su rectoría, a causa de haber dado mejores condiciones a los estudiantes durante la época de frío.

En el pueblo de San Felipe, además de oficiar como párroco en la iglesia de blancos, también lo hace en la de los indios, se entiende con ellos en su lengua, y les enseña a trabajar el barro para que tengan medios propios de sustento. Esto lo coloca ante su antagonista el padre Francisco Ramírez, quien se encarga de vigilar los pasos del protagonista. Puesto que Hidalgo organiza fiestas y reuniones en su casa, donde se bebe y se bailan canciones prohibidas.

Ramírez acude con el Obispo para acusar la actitud de Hidalgo y éste lo nombra custodio de la deuda de Hidalgo. Pero no plantea ninguna sanción hacia el cura y sus actos, lo cual llena de frustración a Ramírez y agudiza su inquina hacia el protagonista. Hidalgo realiza dos actos que desatan el rencor de Ramírez: una corrida de toros que atrae a toda la feligresía, la cual coincide con una misa convocada por Ramírez para conmemorar sus diez años en el servicio eclesial del pueblo; y, el montaje de El Tartufo de Molière, una obra de teatro que lo ridiculiza ante el pueblo. Por lo que Ramírez envía a las tropas militares las cuales destruyen el escenario y dispersan a la gente.

Hidalgo, la historia jamás contada: la narrativa histórica entre la ficción y el documental

El filme fue dirigido por Antonio Serrano, el guion fue escrito por Leo Mendoza. Es una coproducción entre México y España, como parte de la serie Libertadores. Su financiamiento fue aportado por varias fuentes la más cuantiosa fue la española a través de las productoras Wanda Filma, Lusa Filma y TVE. El aporte mexicano recayó sobre Astillero Films y Estudios Churubusco. El presupuesto para la realización del filme fue de 4.5 millones de dólares.

La película contó con 500 copias para su exhibición, se estrenó el 16 de septiembre de 2010 y fue la cinta más vista en las salas del país ese día, dado que la distribución del filme estuvo a cargo de la *major* 20th Century Fox. El filme fue premiado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en 2010 por la actuación de Demián Bichir, a quién se le otorgó el Colón de Plata al mejor Actor. En el año 2011 el filme recibió los premios Ariel a la Mejor música compuesta àra cine y a mejor actor para Demián Bichir.

En el año 2010 Antonio Serrano estrenó dos productos visuales en torno a la vida de Miguel Hidalgo: el 12 de septiembre se estrenó en el canal de tv de cable *National Geographic* el documental *Hidalgo, sin censura*; y, el 16 de septiembre se estrenó en las salas de cine nacional el largometraje de ficción *Hidalgo, la historia jamás contada*. Resulta interesante que el director haya realizado dos productos visuales sobre el mismo personaje, lo cual convoca pensar en cómo ambas versiones dialogan entre sí, pero también suscitan una reflexión sobre el pasado desde dos operaciones narrativas: la ficción y el documental.

Hidalgo, la historia jamás contada es un intento inédito por crear una imagen de Hidalgo menos heroica, un ensayo de desmitificación y de puesta en acto del sujeto inscrito en la cotidianidad de su tiempo, así como de destacar sus características como individuo. Al ser una narración que busca contar la historia de toda una vida en un formato de dos horas de duración, son muchos los aspectos que no se logran delinear del todo y tienden a ser generalizados o estereotipados a fin de que sean fácilmente identificables por el público.

Sin embargo, la realización del documental *Hidalgo, sin censuras* permite observar los retos, dificultades y posibilidades de llevar a la pantalla una versión sobre el pasado. Permite observar cómo el relato histórico se transforma según el género elegido para ser puesto en circulación bajo un régimen visual. Además, ofrece la posibilidad de establecer un diálogo con la ficción que permita comprender las decisiones autorales tomadas en el filme de ficción. Sus cualidades didácticas permiten al espectador completar la información proporcionada por la ficción.

El documental *Hidalgo, sin cesura* utiliza el recurso de la entrevista a historiadores mexicanos conocedores de la vida de Hidalgo y de los procesos de independencia para brindar una comprensión del sujeto en su tiempo. Por el otro, el filme de ficción crea una visión global del personaje y su época mediante la condensación de diversas capas de información y datos.

Ambos filmes parten de la misma premisa: trazar un retrato de Miguel Hidalgo más allá de su figura heroica, ambos buscan responder a la pregunta “¿quién fue Miguel Hidalgo antes de convertirse en el padre de la patria mexicana?”. En el

documental la pregunta es explícita, en la ficción se elabora dese la puesta en escena.

Los historiadores convocados a articular el mapa sobre la vida de Hidalgo fueron Patricia Galeana, Ana Carolina Ibarra, Carlos Herrejón, José Herrera, Alfredo Ávila, Paco Ignacio Taibo II, José Antonio Serrano, Aurelio Tello, Marcial Fernández y Alejandro Ortiz. Sus testimonios se pueden entender como en el sustento histórico del que se nutrió el guion ficcional. Al mismo tiempo permite hacer un ejercicio de complementación de la representación ficcional.

Esta interacción nutricia entre el documental y la ficción es posible dada la característica explicativa del filme histórico, cuyo propósito es el de aportar una mirada hacia aspectos desconocidos acerca del personaje. La novedad se inserta tanto desde el discurso expositivo de voces autorizadas en el campo histórico, como desde la composición de una imagen posible de ese Hidalgo en su juventud y mediana edad, sujeto de errores, deslices, faltas, diversiones, vicios, creencias y deseos.

Es necesario observar cómo el documental y la ficción siguen una misma línea cronológica que en uno se expresa en los temas abordados por los historiadores y en la ficción por la puesta en escena. En el documental se describe a Hidalgo en su tiempo, es decir, que se atiende a cómo era la época, qué ideas circulaban y daban cuenta del ordenamiento social y cómo el personaje se inscribía en su contexto. El filme a su vez sigue un orden cronológico desde la edad joven a la madurez y la muerte. La secuencia temática de ambas películas es la siguiente, exceptuando el último ítem que sólo aparece en el documental:

- a. Juventud de Hidalgo: su vocación intelectual y religiosa.
- b. Mediana edad: su modo de enseñar. La partida a San Felipe de Torres Mochas. La vida como párroco benéfico con las comunidades indígenas y la creación de pequeñas empresas indígenas. La vida social en su casa “La Francia chiquita”. Sus parejas y descendencia. La vocación musical. La afición por las fiestas patronales y las corridas de todos, y su amistad con El Marroquín. El montaje de El Tartufo de Molière. La acusación de deudas a causa del juego.
- c. Edad Madura: El juicio eclesiástico (la degradación) y el juicio militar. El uso del estandarte de la Virgen de Guadalupe. La acusación de herejía. La excomunión y retiro de esta. Cobro de impuestos de la corona a los empresarios. El Hidalgo de la revolución y el asesinato de españoles a manos del El marroquín. El enardecimiento de las masas insurgentes.
- d. El retrato del héroe: la invención de la imagen de Hidalgo durante el mandato de Maximiliano de Habsburgo.

El emparejamiento entre el documental y la ficción permite verlos como una unidad que ofrece la posibilidad de una lectura como entidades complementarias que posibilitan asociaciones entre lo ficcional y lo documentado. El modo en que son interpelados los historiadores los lleva a responder desde la descripción de aquello que “le gustaba” a Hidalgo. El trazado de la personalidad del personaje se produce en función de los que las voces autorizadas identifican como aquello que le encantaba hacer, lo cual, al pasar por el acto oral del testimonio, los coloca en el lugar de quien da fe de conocer al personaje en sus características más personales e íntimas.

El recurso del documental de poner a los entrevistados a hablar mirando a cámara, como un modo de romper la cuarta pared e interpelar al espectador, provee el componente visual que confirma que lo dicho es verdadero. Por lo tanto, lo dicho en la ficción cobra este carácter de veracidad y confirmación.

Hay algunos aspectos del filme de ficción que debido a la condensación se entienden con mayor claridad al observar el documental. En este punto radica la posibilidad didáctica de ambos filmes, lo cual suscita una reflexión que permite comprender con más detalles el papel de Hidalgo en la gesta independentista: su modo de activar la movilización de las masas indígenas y mestizas, el frenesí tras el llamado a la guerra y la aceptación de las consecuencias mortales que implicó la revolución.

En el filme de ficción se observa la proximidad del cura con las poblaciones indígenas, habla en su lengua, les comparte técnicas artesanales y les provee de los medios para que comercialicen sus productos. Este es uno de los rasgos carismáticos que se asoma en la historia como un modo de ser del personaje. En el documental es posible tener un sentido más enriquecido de las escenas, y una comprensión de cómo ese rasgo permitió que Hidalgo pudiera movilizar a 25.000 indígenas armados a Guanajuato.

En la versión ficcional se ven un par de secuencias que dan una idea del Hidalgo de la guerra de Independencia. Tras el juicio eclesiástico el protagonista está en la celda a la espera del juicio militar. Mediante un *flashback* se muestra una escena en la que la masa insurgente bajo su mando saquea una casa. Allende les dice que no se lleven las cosas y le exige a Hidalgo que los detenga, él le responde:

“No puedo, están cobrando trescientos años de agravios”. La segunda secuencia está relacionada con las matanzas de españoles encargadas a El Marroquín, bajo la orden de Hidalgo, quien observa desde la distancia las ejecuciones. El filme abre espacio para que se conozca la faceta del personaje bajo el cariz de la guerra.

Las dos secuencias tienen una duración muy corta, aparecen como breves recuerdos que atraviesan la memoria del personaje en medio de un momento de dolor, por lo que su función es emotiva y remite al abatimiento durante su penuria en la prisión. También cumplen una función ilustrativa de las decisiones del pasado por las que debe rendir cuentas ante una autoridad a la que se le opone.

Ahora bien, el documental extiende la explicación de esas secuencias a un tema que permite ahondar en el comportamiento y las razones de actuar del personaje histórico con mejor detalle. La escena del saqueo no solo alude a la permisividad de Hidalgo para con los actos de las masas enardecidas que se hacen de las pertenencias de los españoles, también busca mostrar la tensión entre el protagonista con Allende y la diferencia de estilos de liderazgo.

Hidalgo lidera a las masas y Allende a tropas militares. La relación con El Marroquín es producto no solo de su afición por las corridas de toros sino porque para tener mayor poder Hidalgo libera a los presos y los incorpora a sus tropas. Eso también explica no sólo la ira de quienes acompañaban a Hidalgo y su desprecio a los españoles sino también el perfil del hombre en armas. Deja de ser el cura entrañable y muestra su lado más violento.

Otra cuestión por destacar es que el carácter popular del mando de Hidalgo no sólo se debió a su carisma sino a su estrategia militar que consistió en enviar emisarios a otros lugares para que se produjeran levantamientos simultáneos y se agrandara el frente insurgente.

De tal modo, que el dialogo entre ambos productos visuales permite tener un panorama más completo de las posibilidades que ofrece el abordaje de un mismo personaje y su tiempo en dos vertientes de la narración fílmica. En tal sentido, los materiales se entrecruzan para dar cuenta de que ficción y documental son dos caras de una misma moneda.

La construcción de un héroe humanizado a través de la afectividad y las pasiones

El filme inicia con el juicio a Hidalgo ante por parte de un tribunal inquisitorial, mediante el que se le expulsa de la Iglesia y se le infringen cortes en las manos y la frente como estigma.

ORADOR

Por la sangre derramada, por los robos, las rapiñas, por los sacrilegios que cometiste y por las muchas afrentas contra Dios, te expulsamos del seno de la Iglesia... y como tus pensamientos malévolos promovieron herejías, removemos las marcas que te protegían contra el pecado y te daban el

derecho de administrar los sacramentos... y
ahora te entregamos a la justicia de los
hombres para que rindas cuenta de tus actos
y para que se cobre los crímenes contra el Rey
y contra la patria.

El recurso del *flashback* permite conocer la historia pasada de Hidalgo, el recuerdo le da la posibilidad de sostener el suplicio del encarcelamiento. Las imágenes lo sitúan en el Colegio de San Nicolás Obispo, en Valladolid, cuando era un adolescente. En ese tiempo se describe su afición por la lectura, su relación con Ascanio un hombre indígena que se dedica a la adivinación, la curandería y el tráfico de diversos productos, entre ellos los libros prohibidos. También se le observa en las clases de teatro y en la relación con sus amigos como un joven muy apreciado por todos.

En una conversación con uno de ellos hace explícito el motivo por el cual se encuentra en el seminario y como esto es contrario a su deseo: “yo no siento esa vocación que tú sientes. La única razón por la que estoy aquí es porque para mi padre ser cura es el único camino. Sí que es la única manera de aprender algo y ganar dinero”.

En ese tiempo ocurre un episodio que lo afecta emocionalmente. El ejército irrumpe en el seminario bajo orden real y se ejecuta la expulsión de los jesuitas. Los amigos de Hidalgo al ser novicios son expulsados también, él logra quedarse porque aún es estudiante. Durante el allanamiento le pregunta al padre Urquiza sobre lo

ocurrido y el padre le responde: “El rey solo nos manda callar y obedecer, esa es la única explicación que nos da, como si fuéramos unos críos”.

Al cabo de 36 años, Hidalgo es rector del Colegio, entre sus alumnos se encuentra José María Morelos con quien tiene una relación de amistad expresada a través del juego de cartas y el tequila. Los actos del protagonista no eran bien vistos por los demás miembros de la Iglesia, dado que además de sus diversiones tenía una esposa e hijos y sus clases fomentaban el ideal de la libertad. En una clase expresa: “Hace muchos años. Leí que el mejor escudo contra la tiranía es la libertad. Y que no se puede renunciar a ella, que sería como renunciar a ser hombres”.

Hidalgo recibe la visita del sacerdote Abad y Queipo, como enviado de la iglesia, con el fin de recomendarle que tuviera cuidado con sus actos.

ABAD Y QUEIPO

Creo que no le traigo buenas noticias, señor Hidalgo. El obispo piensa que usted es una mala influencia y hará todo lo posible porque deje la Rectoría, pues cree que su conducta es impropia.

HIDALGO

Más impropios son el boato y la pompa y los combites que organiza el señor Obispo.

ABAD Y QUEIPO

Yo creo que usted no es quién para acusar así
a un pelado.

HIDALGO

Un prelado que nunca ha pensado en el bien
de los demás, solo en el suyo propio esas.

ABAD Y QUEIPO

Son algunas de las cosas que inquietan a
nuestro obispo y lo hacen dudar de dejar en
sus manos el alma de nuestros jóvenes.

HIDALGO

Mi cátedra se sustenta en los libros
autorizados.

ABAD Y QUEIPO

No es su cátedra, es lo que dice ex cátedra. En
realidad, yo solo he venido a prevenirlo, pero
si no quiere oír, tenga cuidado, que ya se sabe
que sus lecturas son peligrosas.

HIDALGO

¿Acaso me amenaza? Son los mismos libros
que lee usted.

ABAD Y QUEIPO

No es a mí a quien se juzga.

HIDALGO

¿Pero, dígame usted qué piensa, usted que es amigo del obispo y que lo conoce tan bien y seguro heredará su puesto por ser español de ultramar y su mano derecha? ¿Qué piensa?

ABAD Y QUEIPO

Todos como siervos del Rey. Incluso usted, señor Hidalgo. Que se ha puesto en una posición delicada. Va a las tertulias, bebe, juega.

HIDALGO

Si eso también lo hace usted y el señor Obispo.

ABAD Y QUEIPO

Usted tiene que aprender a obedecer. No soy yo quien frecuenta nigromantes y magos.

HIDALGO

Obedezco si dan lugar, si no, no. Ahora, si lo que el señor Obispo quiere es escuchar zalamerías, dígame que se busque a otro.

El protagonista visita una cantina, allí se encuentra con Ascanio, este es apresado por la guardia inquisitorial, al llevárselo le preguntan a Hidalgo si lo conoce y este hace un gesto de silencio. Posteriormente asiste a una reunión con el Obispo, en la que le informa que ha sido transferido y degradado al cargo de párroco en una iglesia en el Bajío, así como de una deuda que se le endilga por gastos excesivos durante su cargo como Rector del Colegio, cuya suma asciende a ochomil pesos. También le anuncia que debe asistir al Auto de Fé que aplicará castigo a Ascanio.

Hidalgo se despide de su esposa e hijos, no puede llevarlos con él dado que el Obispo ha prohibido que mantenga relación con ellos. También se despide de sus estudiantes y les dice: “Lo único que me llevo son mis muebles de la Rectoría, mis libros y una deuda inventada. ¿Por qué no en lugar de curas, mejor fuimos comediantes? No den nunca nada por sentado, muchachos. Cuestionenlo todo. Debatan siempre.

Hidalgo llega a San Felipe de Torres Mochas, lo recibe el coadjutor Francisco Ramírez. Su función será la de vigilar la conducta de Miguel Hidalgo lo cual lo convierte en el personaje antagonista.

El protagonista convoca a miembros de su familia para que le acompañen durante la estadía en el pueblo y lugar de castigo impuesto por sus superiores. Llegan al pueblo dos hermanos, dos hermanas y un pariente, así como 5 músicos. La familia del protagonista se dedica a la música y el teatro de forma ambulante. El semblante de tristeza de Hidalgo desaparece y se vuelve alegre y festivo.

José Quintana, antiguo alumno del Colegio que también fue alumno del padre Urquiza, el cual los introdujo en el teatro, se encuentra en el pueblo y se acerca a Hidalgo como un amigo que se convierte en un aliado económico del protagonista.

Hidalgo decide hacer una fiesta en su casa para conocer a la gente del pueblo y sus hermanos tocan jarabes y sones de sotavento que alertan al cura Ramírez y a un grupo de mujeres fieles a la iglesia sobre los desvíos en la conducta del nuevo cura. Pero lo que causa mayor reacción es la decisión de Hidalgo de montar una obra de teatro con apoyo económico de José Quintana. Por lo que informan al obispo Abad y Queipo de todos los movimientos de Hidalgo. Este asigna una nueva misión al antagonista: ser custodio de la deuda.

Hidalgo decide montar *El Tartufo* de Molière como un modo de confrontar a Francisco Ramírez, dado que lo compara con el personaje. Al presentar la obra ante la gente convocada para participar explica que: “En esta obra se critica a todos esos santurrones que se persignan y lloran cuando hablan del sufrimiento de Cristo, pero que son incapaces de condolerse de su prójimo. Tartufo, que es el nombre de nuestro protagonista, que es como un hongo que pudre las raíces de los árboles, como le pasamos a nuestros políticos”.

El elenco está conformado por José Quintana, su hija Josefa, dos personas del pueblo, y el mismo Hidalgo, que interpretará al Tartufo. Durante el montaje de la obra se produce un romance entre Josefa e Hidalgo, lo cual desata la reacción de José Quintana, este golpea al cura, pero aun así decide seguir con el montaje.

Hidalgo organiza una corrida de toros con un torero llamado El Marroquí para recaudar los fondos para el pago de su deuda, sin embargo, decide darle las ganancias a los indios a los que ha enseñado a elaborar piezas de barro y que puedan hacer crecer los medios de producción de vajillas para su sustento. La corrida coincide con una misa que ha organizado Francisco Ramírez por sus diez años de servicio en la iglesia del pueblo. Nadie asiste.

El día del estreno de la obra, la interpretación de Hidalgo imita los gestos y movimientos de Ramírez, el pueblo se burla. Ramírez se encuentra entre el público, observa silencioso y se retira. Al mismo tiempo la obra y la vida se vuelven una, dado que José Quintana ha sido el benefactor de Hidalgo y éste ha tenido un romance con su hija Josefa, tal como ocurre en la obra. Hidalgo se dirige a José Quintana tras bastidores:

HIDALGO

No puedo seguir así. Me he convertido en lo mismo que el Tartufo. Un impostor, hipócrita. Voy a dejar todo esto, Don José: el curato. Porque ya sé lo que quiero. Quiero estar al lado de su hija. Quiero que usted nos permita estar juntos.

Ramírez denuncia el montaje de la obra prohibida, la guardia irrumpe en la presentación. En medio del teatrino destruido solo quedan Hidalgo y José Quintana.

Finaliza el flashback y las escenas remiten al tiempo de encarcelamiento de Hidalgo. Lo interroga un militar de nombre Ángel Abella:

ÁNGEL ABELLA

Supongo que usted ya sabe por qué se encuentra preso.

HIDALGO

Por querer conseguir la independencia del Reino.

ÁNGEL ABELLA

Es decir, quería deshacerse del Rey.

HIDALGO

¿Cuál rey? Nosotros no queríamos que también entregaran a este país a los franceses. ¿No reina en su España, el borracho, ese Pepe botella, el hermanito de Napoleón? De qué rey me habla entonces.

ÁNGEL ABELLA

No sea cínico. Usted aprovechó el momento para rebelarse y nombrarse Alteza Serenísima. (Hidalgo ríe) ¿Por qué se ríe?

HIDALGO

Porque acabé de insurrecto y yo lo que realmente quería era ser comediante.

ÁNGEL ABELLA

Y acabó en asesino.

HIDALGO

Asesino, jamás.

ÁNGEL ABELLA

ÁNGEL ABELLA

¿Y la matanza de Oblatos? ¿A cuántos españoles mataron en el cerro del Molcajete?

HIDALGO

La revolución no es un juego de niños. Es imposible evitar no derramar sangre. Lo mismo pasó en Francia; y aquí las tropas de Calleja mataban cinco americanos por cada europeo, arrasaban con todos los pueblos. No respetaban ni mujeres ni niños.

ÁNGEL ABELLA

Pero Calleja, el representante del Rey, del Gobierno de Dios.

HIDALGO

¿Cuál Rey? Aquí no hay gobierno. El Reino está sumergido en la miseria y en la injusticia. Llevamos siglos viendo cómo se llevan toda la riqueza de aquí, y solo nos dejan migajas.

El resultado del interrogatorio es el fusilamiento de Hidalgo. Antes de salir de la celda escucha el canto de uno de sus hermanos, se reencuentra y se despiden. Los fusilan a ellos primero. De camino al patio de fusilamiento Ángel Abella, le quita la cruz de madera que el condenado lleva entre las manos y le dice: "Mírate, ya se te acabó el teatrillo. ¡Criollo desagradecido!". Se produce la ejecución. Créditos finales. Se observa una escena en la que Hidalgo va camino a Dolores, en la caravana conoce a Ignacio Allende. Le pregunta: "¿A usted le gusta el teatro?".

FIN.

CONCLUSIONES

La producción cinematográfica relacionada con las narrativas independentistas reflejó de maneras disímiles las tensiones y disputas ideológicas entre España, el Grupo Bicentenario y el Grupo Alba-TCP.

El propósito de la política cultural española hacia América Latina de adecuar la imagen de España en las narrativas históricas respecto a la colonización no fue incorporado a las películas que han contado con un financiamiento de esa fuente. En las películas venezolanas y mexicanas se mantuvo la visión de España como un imperio enemigo de la libertad contra el que se alzaron las revoluciones de independencia.

Aunque la historia profesional en México ha indagado en las múltiples variantes políticas, económicas y sociales que influyeron en la insurgencia para enfrentarse a España y fundar la República mexicana dichos hallazgos no han permeado las narrativas fílmicas, dado que la dicotomía opresión/emancipación ha cumplido una función estructutante de los modos en que se ha fijado la comprensión del pasado, heredada desde los discursos nacionales a la hora de crear una identidad colectiva desde el pensamiento emancipador. Estas ideas resultan difíciles de modificar dado que forman parte de las estructuras narrativas que dan cohesión al sentimiento de pertenencia alimentado por la historia patria, lo que implica una modificación que las masas espectadoras no están dispuestas a negociar.

En el caso de Venezuela la misma dicotomía narrativa se mantuvo y se profundizó tras la ruptura de las relaciones diplomáticas entre Venezuela y España, tras el impasse entre el presidente Hugo Chávez Frías y el Rey Juan Carlos. En el filme *Miranda regresa*, la visión acerca de España como potencia colonial se acrecentó a través del establecimiento de la Inquisición como mecanismo de persecución hacia Francisco de Miranda. En *Taita Boves*, el imperio español se mantiene como un enemigo a vencer a través del sacrificio de Boves. En el caso de *Bolívar, el hombre de las dificultades*, aunque fue una película hecha en coproducción con España no hubo ninguna variación acerca de la imagen de lo español.

Al mismo tiempo, aunque las coproducciones han permitido incrementar la calidad técnica en las producciones, son un mecanismo escasamente usado por los productores de filmes históricos con temas acerca de la independencia tanto en México como en Venezuela.

Los filmes seleccionados permitieron observar el uso del cine como herramienta de memoria e identidad a partir de estereotipos, en el caso de México los autores se plantearon actualizar la percepción del pasado desde dos puntos de vista: el de la visibilización de las personas comunes como parte de los procesos emancipatorios y la desmitificación de los héroes patrios.

Si bien en *Héroes verdaderos* los personajes protagónicos eran jóvenes comunes, el tratamiento de clase y raza fue prejuiciado y se basó en estereotipos que criminalizan a los mestizos, los indígenas fueron representados seres sumisos ante la adversidad, los personajes femeninos fueron definidos a partir de roles

sexualizados limitados a los cuidados o a la vida del hogar sin ninguna agencia política; el personaje criollo fue caracterizado como el único sujeto de cambio. En esta representación ubicada en el Puerto de Veracruz persistió la invisibilización de las poblaciones racializadas producto de la esclavización trasatlántica. Además, los personajes lejos de cumplir roles políticos en la trama se limitaron a ser colocados en un contexto de disputas personales cuyo telón de fondo fueron los episodios históricos. Este tipo de tratamiento coloca al espectador ante la resolución de un drama romántico y suprime su posibilidad de activar una reflexión acerca del pasado histórico.

En el caso de Hidalgo, la historia jamás contada el recuento de los actos que definieron su personalidad estuvo afincado sobre la definición de su humanidad a partir de sus características viriles y la sexualización de su masculinidad, dejando los actos políticos en un plano descriptivo, si bien hay escenas que lo muestran en su faceta estas solo se muestran brevemente, sin diálogos y como una transición entre las secuencias principales que están centradas en desarrollar su humanidad a partir de la sexualización de las mujeres. Se sabe más de Hidalgo por sus vínculos sentimentales que por sus convicciones ideológicas y políticas ejecutadas en sus actos cotidianos.

En los filmes de Venezuela, se trata de un mismo director con formación histórica que realiza tres tipos de filme: un encargo del Estado que retrata a Francisco de Miranda, una película de autor sobre la vida de Taita Boves y una coproducción en el contexto de las conmemoraciones acerca del exilio de Bolívar en el Caribe. En ellas los episodios del pasado interpelan a los personajes en sus

actos cotidianos y se observa un tratamiento psicológico determinado por el pensamiento político y el contexto histórico de los sujetos. Lo que no implica que no haya rastros estereotípicos acerca de la definición de lo heroico ligado a la virilidad y la sexualización de las mujeres como demostración de esta

Miranda regresa muestra la transformación del protagonista de una postura en la que consideraba que Inglaterra y Estados Unidos podían ser aliadas de América, pero luego comprobó que las potencias imperiales dependían económicamente del colonialismo. En Taita Boves, se incorporaron las clases racializadas como parte del ejército de Boves, aunque se engloba a esas poblaciones bajo la figura del campesino. En Bolívar se recupera la visibilización de la Revolución haitiana y su influencia en las revoluciones americanas, también las contradicciones de clase entre mantuanos y haitianos, y las razones del incumplimiento de la abolición de la esclavitud en Venezuela una vez se fundó la República.

Aunque los filmes introducen episodios y personajes históricos no tratados en el cine previo sostienen una serie de representaciones de género, raza y clase que perpetúan ideas erróneas acerca de las posibles conductas de los sujetos en el pasado. La sexualización de las mujeres, la unidimensionalidad de las personas esclavizadas como portadoras de violencia o la pasividad de los sujetos indígenas coloca la imaginación sobre el pasado en el terreno de los estereotipos elaborados en el presente, más en el caso de Venezuela cuyos estudios sobre poblaciones afrodescendientes son escasos. En tal sentido, las licencias dramáticas se vuelven portadoras de los prejuicios y preconcepciones del director y los guionistas. Estos

filmes se utilizan como vehículo educativo acerca de la visión del pasado promovida por el Estado mediante otros matices de la historia patria sin desafiar los mitos nacionales.

En el contexto de las celebraciones la producción de cine histórico que representa la Independencia tuvo usos distintos en México y Venezuela. En el primer caso los filmes fueron realizados como un modo de aprovechar el interés activado por la conmemoración en la sociedad mexicana. Su exhibición estuvo limitada al mes de septiembre a fin de cumplir con una cuota de cine histórico en las pantallas.

En Venezuela, los filmes formaron parte de las políticas del Estado para la difusión de su visión del pasado, determinada por las tensiones internas con la producción historiográfica de la Academia Nacional de la Historia y otras instituciones e intelectuales no adeptos a la visión gubernamental, con el fin de instruir a la sociedad venezolana en la interpretación del pasado que recuperara la imagen de Francisco de Miranda como un líder independentista con características populares. En el caso de Taita Boves, el autor se planteó usar el filme como un medio para visibilizar las consecuencias sociales de la polarización política que dividía al país. En el caso de Bolívar se trató de un filme que mostrara a Bolívar como un civil que logró reponerse de la derrota y recuperar su heroicidad.

Las relaciones políticas entre España y los países estudiados tuvieron una repercusión en la producción dada la inversión de 70% del presupuesto en las películas de la serie *Libertadores* que marcó su presencia mayoritaria como país inversor. En cuanto al mecanismo de *Ibermedia*, la película *El Baile de San Juan*

fue la única que contó con fondos de esa institución en el caso México. En el de Venezuela, no hubo uso de este mecanismo dado que aunque es miembro de la Comunidad Iberoamericana no realiza los aportes que validen la activación de sus fondos para financiar películas en el país desde el año 2013 aproximadamente.

Tanto los filmes de México como los de Venezuela hicieron una incorporación de las visiones de los gobiernos en turno de forma diferenciada. Héroes Verdaderos incorporó a Iturbide como parte del panteón patrio y dio lugar al proceso de consumación de la Independencia, al representar el Abrazo de Acatempan, la firma de Iturbide en el Acta de Independencia y la fusión de la figura del primer presidente de México con la de Felipe Calderón, esta secuencia fija abiertamente un posicionamiento ligado a los momentos históricos y los personajes posicionados por el gobierno panista.

Por su parte, la dupla de producciones de Antonio Serrano, no necesariamente incorporan un sesgo político, pero sí una visión más cercana a los hallazgos de la historia profesional que buscan entender mejor al personaje Hidalgo. También permite a los espectadores un acercamiento a una narrativa que no es uniforme, que se sustenta en la investigación y sus actos de interpretación.

Ambas películas al ser representativas de las producciones institucionales, en este caso del IMCINE, formaron parte del discurso institucional, lo que pone de manifiesto que las visiones personales de los autores, sus sesgos ideológicos, sus prejuicios e ideas son también parte del engranaje discursivo del Estado.

En cuanto a Venezuela los filmes fueron realizados por un mismo director que cuenta con la confianza del Estado para llevar a la pantalla una discurso unificado y continuo sobre el pasado independentista venezolano, con la incorporación de una visión historiadora que cumple un papel pedagógico en la difusión de narrativas del pasado apegadas a las investigaciones del Centro Nacional de la Historia y las interpretaciones de Luis Alberto Lamata como historiador y los equipos de guionistas de la Villa del Cine, en el caso de Bolívar y las miniserias conexas, así como en el caso de Miranda y la presencia de Carmen Bohórquez como asesora durante el proceso de guion.

En ese sentido, se observaron narrativas que reprodujeron una visión tradicional del los héroes pero que al mismo tiempo dieron un lugar protagónico a los episodios históricos como en el caso de Venezuela, en el caso de México se mantuvieron los episodios como un escenario ajeno a las acciones de los personajes; sin embargo, la dupla de películas de Serrano si se exhiben de forma combinada tienen la posibilidad de permitir una experiencia de reflexión sobre la construcción histórica que podría enriquecer el ejercicio espectral.

Finalmente, esta investigación aporta la visión integrada del campo cinematográfico en su vertiente analítica, de realización junto a la investigación histórica, lo que permitió ver los alcances de la aplicación de los diversos modelos de análisis y de las corrientes de investigación provenientes del campo cinematográfico para indagar tanto en las narrativas como en los contextos de producción. Tomar en cuenta los esquemas de preproducción y de postproducción

permitió tener una visión completa de cada filme en relación con su sociedad y con consideración de todos los actores involucrados en el fenómeno cinematográfico.

Aspectos como el guion, las ideas y planteamientos de los realizadores y productores y las instituciones involucradas en los financiamientos, exhibición y distribución dan cuenta de cómo una película puede ser una fuente de investigación histórica, dado que es el núcleo de un entramado de relaciones y dinámicas económicas, políticas, sociales y simbólicas que se activan en torno a la visualidad como régimen de interpretación.

FUENTES

Bibliografía

- ACOSTA, José Miguel, "Bajo el signo del Estado", Tulio Hernández (Coordinador), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 179-192.
- ALONSO, José Antonio, "Los países de renta media y la doctrina de la ayuda", José Antonio Alonso (Editor), *Cooperación con países de renta media*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 79-108.
- ALTMANN BORBÓN, Josette, "ALBA: ¿Un proyecto alternativo para América Latina?", *ARI*, núm. 17, 2008, pp. 1-7.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- APONTE GARCÍA, Maribel, *El nuevo regionalismo estratégico. Los primeros diez años del ALBA-TCP*, CLACSO, Buenos Aires, 2014.
- AUMONT, Jacques, "Lumiére", Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coordinadores), *Historia general del cine. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 2da ed., 2008, vol. I, pp. 79-108.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BARÓN CRESPO, Enrique, *Las américas insurgentes. Independencia-Integración*, Badajoz, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, 2011.
- BOSSAY P., Claudia, "Libertadores; bicentenarios de las independencias en el cine", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 77, 2019, pp. 95-117.
- CARMONA, Ramón, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coordinadores), *Historia General del Cine. Orígenes del Cine*, Madrid, Cátedra, 2da ed., 2008, vol. I, pp. 39-78.
- CARRASCO GARCÍA, Luis, "Maximiliano García Pérez, nuevo director general de CANACINE. Una industria que asume riesgos", *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, año 3, núm. 17, 2011, pp. 32-35.
- CASTILLO, Alberto y Juan M. GIL-BARRAGAN, "El poder normativo de España en la constitución de la comunidad iberoamericana", *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. IX, núm. 1, pp. 10-26.

- CERRILLA NORIEGA, Mariana, “La opción de elegir”, *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, año 3, núm. 17, 2011, pp. 36-39.
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle NAVITSKI (Editores), “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de Estudios de Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 3, 2017, pp. 248-415. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Consultado el 22 de noviembre de 2023].
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, “Letrados centenarios: 1910, 1921”, Virginia Guedea (Coordinadora), *Asedio a los centenarios (1910-1921)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 283-369.
- DE LA IGLESIA CARUNCHO, Manuel, “La política española de cooperación y la eficacia de la ayuda”, Manuel de la Iglesia Caruncho (Coordinador), *La política española de cooperación y la eficacia de la ayuda*, Madrid, Editorial Complutense, 2012, pp. 49-96.
- DEL ARENAL, Celestino, “La dimensión regional de la política iberoamericana de España”, *Quórum. Revista de Pensamiento Iberoamericano*, núm. 19, 2007, pp. 27-36.
- DEL ARENAL, Celestino, *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, Europeización y Atlantismo en la política exterior española*, Madrid, Fundación Carolina, 2011.
- DORTA VARGAS, Miguel Felipe, *Quimeras nacionales en tinta y papel. Imaginario de lo nacional en la Venezuela decimonónica. Una mirada a través de las revistas ilustradas (1956-1915)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2017.
- ELENA, Alberto, “La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales”, Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coordinadores), *Historia General del Cine. Orígenes del Cine*, Madrid, Cátedra, 2da ed., 2008, vol. I, pp. 189-218.
- FUENTES BAJO, María Dolores, “Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata. Estrategias de un superviviente”, Francisco Salvador Ventura (Editor), *Cine y autor*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012, pp. 181-193.
- GALINSOGA JORDÁ, Alberto, “La dimensión Iberoamericana de España: Constantes históricas y aspectos recientes”, Joaquín Roy y Roberto Domínguez (Editores), *España en la Unión Europea y el Estado de la Integración Latinoamericana*, Miami, The Miami-Florida European Union Center of Excellence University of Miami, 2010, pp. 92-115.
- GARCÍA PALMA, Raúl, “Textos y contextos de las culturas latinoamericanas”, *Telos*, vol. 15, núm. 3, pp. 307-324.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99328424002> [Consultado el 10 de mayo de 2023].

- GARCÍA, Genaro (Director), *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la independencia de México*, México, Talleres del Museo Nacional, 1911.
- GARCIADIEGO, Javier, "La política de la historia en México. Las conmemoraciones del 2010", Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (Coordinadores), *Centenarios. Conmemoraciones e Historia Oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 333-369.
- GUEDEA, Virginia, "La historia en los centenarios de la Independencia: 1910 y 1921", Virginia Guedea (Coordinadora), *Asedio a los centenarios (1910-1921)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 21-107.
- GUNNING, Tom, "El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica" [Trad. Ricardo Boglione y Gergina Torello], *Vivomatografías. Revista de Estudios de Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 1, 2015, pp. 171-183.
- IMPERIALE, Laura, "El público y su acceso al cine. Un círculo vicioso", *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, año 3, núm. 17, 2011, p. 20.
- IZQUIERDO, Alejandro, "La distribución y exhibición cinematográfica en Venezuela. Cine nacional", Antonia del Rey-Reguillo y Nancy Berthier (Coordinadores), *Cine y audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, Valencia, Shangrila, 2018, pp. 186-195.
- https://www.academia.edu/37133003/La_distribuci%C3%B3n_y_exhibici%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica_en_Venezuela_pdf
- IZQUIERDO, Alejandro, "Público y cinematografía venezolana: Cuatro décadas de una inestable relación", *Atlante. Revue d'études Romanes*, núm. 7, 2017.
- <https://doi.org/10.4000/atlante.16820> [Consultado el 5 de julio de 2024].
- JABLONKA, Iván, *La historia es una literatura contemporánea: Manifiesto por las ciencias sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- KRAKAUER, Siegfried, *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.
- LARA CHÁVEZ, Hugo, "El bicentenario fusilado por el cine", *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 12, 2010, pp. 22-25.
- LEAL, Juan Felipe, Carlos Arturo FLORES y Eduardo BARRAZA, *Anales del Cine en México, 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2006, vol. II.

- LEAL, Juan Felipe, Carlos Arturo FLORES y Eduardo BARRAZA, *Anales del Cine en México, 1895-1911. 1895: El cine antes del cine*, México, Juan Pablos Editor, D.R. Voyeur, 2005, vol. I.
- LEAL, Juan Felipe, *El cine en el año del centenario. Anales del cine en México, 1895-1911*, México, Juan Pablos Editor, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, D.R. Voyeur, 2021, vol. XX.
- LEAL, Juan Felipe, *Filmografía mexicana*, México, Juan Pablos Editor, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, D.R. Voyeur, 2019.
- LÓPEZ, Ana, "Cine temprano y modernidad en América Latina" [Trad. Francisco Alves Francese], *Vivomatografías. Revista de Estudios de Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 1, 2015, pp. 128-170.
- MALAMUD, Carlos, "España entre América Latina e Iberoamérica", *ARI*, núm. 12, 2019, pp. 1-8.
- MARROSU, Ambretta, "Los modelos de la supervivencia", Tulio Hernández (Coordinador), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 21-47.
- MARROSU, Ambretta, "Lumière a la conquista de América. Gabriel Veyre en Caracas", *Anuario ININCO*, núm. 4, 1992, pp. 7-60.
- MARROSU, Ambretta, "Manzano y Zimmermann, ¿cineastas fundadores? Avance de una investigación en curso", *Anuario ININCO*, núm. 3, 1990, pp. 73-124.
- MARROSU, Ambretta, "Periodización para una historia del cine venezolano", *Anuario ININCO*, núm. 1, 1988, pp. 9-46.
- MCKEE, Robert, *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* [Trad. Jessica J. Lockhart Domeño], Barcelona, 5ta ed., Alba Editorial, 2011.
- Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, "Más de 144 mil espectadores han disfrutado de Bolívar, el hombre de las dificultades". <http://www.minci.gob.ve/mas-de-144-mil-espectadores-han-disfrutado-de-bolivar-el-hombre-de-las-dificultades/> [Consultado el 3 de julio de 2024].
- MUHR, Thomas, "Counter-hegemonic Regionalism and Higher Education for all: Venezuela and the ALBA", *Globalization, Societies and Education*, vol. 8, núm. 1, 2010, pp. 39-57.
- MUHR, Thomas, "Venezuela and the ALBA: Counter-hegemonic regionalism and higher education for all".

<https://www.scielo.br/j/ep/a/r5t8S4QbrrQxMZNfSNLgMg/?lang=en&format=pdf> [Consultado el 3 de julio de 2024].

- QUINTERO NIÑO, Emna Mylena, “La Comunidad Iberoamericana de Naciones: Su evolución y contribuciones a las relaciones iberoamericanas”, *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, vol. XVII, 2003, pp. 205-243.
- QUINTERO, Inés, “Los nobles de Caracas y la independencia de Venezuela”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 12, núm. 1, 2007, pp. 61-73. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407539686003>.
- RANCIÈRE, Jacques, “El concepto de anacronismo y la verdad del historiador”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 24, 2022. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/lirico-12578.pdf>
- REDI, Ricardo, “Marco general de la difusión del invento”, Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coordinadores), *Historia General del Cine. Orígenes del Cine*, Madrid, Cátedra, 2da ed., 2008, vol. I, pp. 143-188.
- RÍOS BURGA, Jaime, “Investigación Científica, Sociedad y Educación: Una Visión Socio-Histórica desde la Modernidad”, *EDUCA UMCH*, núm. 7, 2016, pp. 111-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7338734> [Consultado el 3 de julio de 2024].
- RODRÍGUEZ GELFENSTEIN, Sergio, *Un monumento entre las naciones más cultas. Los tratados de Trujillo y el encuentro entre Bolívar y Morillo en Santa Ana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2020.
- RODRÍGUEZ, Alan, “El mito reformado. La oblicua visión oficialista en el filme mexicano Miguel Hidalgo: La historia jamás contada”, *El Futuro del Pasado*, núm. 5, 2014, pp. 91-104.
- ROSENSTONE, Robert, “La historia en imágenes, la historia en palabras” [Trad. Leandro Sanz], *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, 1998, pp. 1173-1185.
- ROSENSTONE, Robert, *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terre, Dirección de Investigación y Publicaciones, 2013.
- ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* [Trad. Sergio Alegre], Barcelona Editorial Ariel, 1997.
- SÁNCHEZ CABELLO, Érika W., “Vistas de los centenarios 1910 y 1921”, Ángel Miquel (Coordinador), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010, pp. 48-55.

- SÁNCHEZ SOSA, Jorge, “¿Por qué no se ve cine mexicano?”, *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 17, 2011, pp. 8-11.
- SÁNCHEZ, Clara, “Estampas de la historia oficial”, *CineToma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 12, 2010, pp. 41-43.
- SEGUIN, Jean-Claude, “Los hermanos Lumière en América del Sur (1896-1897)”, Aurelio de los Reyes García-Rojas y David M.J. Wood (Compiladores), *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021, pp. 11-40.
- SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda, *Enrique Zimmermann. Cineasta del Gomecismo*, Caracas, Centro Nacional de Cinematografía, 2017, Colección Jesús Enríquez Guédez.
- SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda, *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2007.
- TALENS, Genaro y Santos ZUNZUNEGUI, “Introducción: Por una verdadera historia del cine”, Genaro Talents y Santos Zunzunegui (Coordinadores), *Historia General del Cine. Orígenes del Cine*, Madrid, Cátedra, 2da ed., 2008, vol. I, pp. 9-38.
- VOGLER, Christopher, *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas* [Trad. Jorge Conde], Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica, “Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial”, Erika Pani, Ariel Rodríguez Kuri (Coordinadores), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 77-121.
- ZUNZUNEGUI NORIEGA, Santos, *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 1993.

Prensa

- ABNER COLINA, Marta, “Cantan héroes su fe por México”, *Reforma*, 24 de septiembre de 2010, p. 8.
- “‘Bolívar, el Hombre de las Dificultades’ será estrenada el próximo 16 de agosto”, *Alba Ciudad*, 29 de julio de 2013. <https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/>. [Consultado el 13 de julio de 2024].

- BRACCI, Luigino, "Simón Bolívar vetado en el Centro Sambil", *Alba Ciudad*. <https://albaciudad.org/2013/08/simon-bolivar-vetado-en-el-centro-sambil/> [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- CABALLERO, Jorge, "Hoy se estrena *Héroes verdaderos*, primera entrega de una saga épica", *La Jornada*, 24 de septiembre de 2010. <https://www.jornada.com.mx/2010/09/24/espectaculos/a08n1esp> [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- "Califican de 'despropósito' arrebato de archivos de Miranda y Bolívar", *El Nuevo País*, 16 de abril de 2010, p. 3.
- "Cine Bicentenario", *La Jornada*, 25 de noviembre de 2010, p. 6.
- "Cineastas rechazan recorte a Imcine", *El Economista*, 02 de octubre de 2009. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cineastas-rechazan-recorte-a-Imcine-20091001-0068.html> [Consultado el 22 de marzo de 2025].
- "Circuitos privados de cine niegan salas a Taita Boves", *Ciudad Caracas*, 27 de agosto de 2010. <https://www.aporrea.org/actualidad/n164255.html> [Consultado el 22 de marzo de 2025].
- DOLARA, Nerea, "Miranda regresa sin controversia", *El Nacional*, 5 de octubre de 2007, p. 3.
- "El Centenario de Venezuela", *El Universal*, 26 de abril de 1911, año III, núm. 675.
- El Cojo Ilustrado*, año XIX, núm. 440, Caracas, 15 de abril de 1910. [Número especial con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de Venezuela].
- "El Rey manda callar a Chávez y abandona el acto de clausura de la Cumbre Iberoamericana", *Libertad Digital*, 2007. <https://www.libertaddigital.com/mundo/el-rey-manda-callar-a-chavez-y-abandona-el-acto-de-clausura-de-la-cumbre-iberoamericana-1276317215/>
- "Elogiado en La Habana filme venezolano *Miranda regresa*", *Diario Vea*, 20 de diciembre de 2007, p. 35.
- "España advierte que si no se le respeta tiene que reaccionar", *El Universal*, 13 de noviembre de 2007, año XCVIII, núm. 35.326, pp. 1-2.
- "España y Venezuela. La Embajada del Centenario", *El Tiempo*, 15 de mayo de 1911, año XIX, núm. 3.859.
- "Españoles en Caracas convocan a marcha", *El Universal*, 12 de noviembre de 2007, año XCVIII, núm. 35.325, pp. 1-4.

- ESTEVA-GRILLET, Roldán, “Boves anacrónico”, *El Nacional*, Papel Literario, 24 de noviembre de 2010, p. 4.
- “Fiestas Centenarias. Programa con que la ‘Asociación Patriótica Española’ contribuirá a las fiestas del Centenario de la Independencia de Venezuela”, *El Tiempo*, 22 de junio de 1911, año XIX, núm. 3.892.
- “Fiestas Centenarias: Estudiantes de la Embajada Española”, *El Tiempo*, 3 de julio de 1911, año XIX, núm. 3.401.
- GAMBA, Pablo, “El cine venezolano del siglo XXI”, *Ibermedia Digital*. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/el-cine-venezolano-del-siglo-xxi/> [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- GARCÍA BERMEJO, Carmen, “Casi 10 mil millones de pesos para los festejos”, *El Financiero*, 3 de agosto de 2010, p. 35.
- “Homenaje a España”, *El Tiempo*, 24 de junio de 1911, año XIX, núm. 3.894.
- “Iberoamérica sin camino común”, *El Universal*, 10 de noviembre de 2007, año XCVIII, núm. 35.323, pp. 1-18.
- JORDÁN, Carlos, “Historia para niños”, *Milenio*, 25 de octubre de 2010, p. 11.
- LAMATA, Luis Alberto, “Boves responde”, *El Nacional*, Papel Literario, 4 de diciembre de 2020, p. 4.
- “La voz de los libertadores en TVE. La cadena pública emitirá, a partir de 2010, ocho películas sobre héroes de la independencia de América Latina”, *El País*, 21 de septiembre de 2009. https://elpais.com/cultura/2009/09/21/actualidad/1253484003_850215.html?event=go&event_log=go&prod=SUSDIGCRARTMX&o=cerrsusmx [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- MEDINA PEÑA, Luis, “Las dos historias patrias”, *Nexos*, 2009, s. p. <https://www.nexos.com.mx/?p=13271> [Consultado el 29 de noviembre de 2018].
- “MinCultura evalúa recuperar otros documentos históricos en manos privadas”, *Correo del Orinoco*, año XVIII, núm. 244, 2010, p. 18.
- “Miranda regresa”, *El Universal*, 12 de octubre de 2007, p. 3.
- MORENO GONZÁLES, Sergio, “Henry Herrera: ‘Tenemos una imagen muy vaga de Miranda’”, *Últimas Noticias*, 26 de agosto de 2007, p. 13.
- “Ofrenda de la colonia española”, *El Tiempo*, 29 de junio de 1911, año XIX, núm. 3.898.
- RAMÍREZ, Johan M., “Llegó Miranda”, *Estampas*, 7 de octubre de 2007, pp. 34-38.

- SANDOVAL, Carlos A, “Proyectan película Miranda regresa a estudiantes y funcionarios de Caracas”, *Diario Vea*, 14 de noviembre de 2008, p. 12.
- SCHARFENBERG, Ewald, “Maduro obliga”, *El País*, 28 de agosto de 2013. https://elpais.com/internacional/2013/08/28/actualidad/1377650465_039045.htm [Consultado: 5 de abril de 2024].
- “Señor Rey responda”, *El Universal*, 12 de noviembre de 2007, año XCVIII, núm. 35.325, pp. 1-4.
- STRAKA, Tomás, “Francisco Herrera Luque y su tiempo: La victoria del outsider (II)”, *Prodavinci*, 2021. <https://prodavinci.com/francisco-herrera-luque-y-su-tiempo-la-victoria-del-outsider-ii/> [Consultado: 5 de abril de 2024].
- SUBCOMANDANTE MARCOS, “América Latina no se calla”, *Rebelión*, 2007. <https://rebelion.org/america-latina-no-se-calla/>
- “Tenemos indigestión de democracia”, *El Universal*, 12 de mayo de 2010, p. 12.
- “TVE presenta ‘Libertadores’, un proyecto sobre los líderes de la independencia de América Latina”, *RTVE*, 2009. <https://www.rtve.es/television/20090921/tve-presenta-libertadores-un-proyecto-sobre-los-lideres-de-la-independencia-de-america-latina/293319.shtml> [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- “25 396 espectadores en 4 días ha alcanzado ‘Bolívar, El Hombre de las Dificultades’, que sigue vetada en el Centro Sambil”, *Alba Ciudad*, 21 de agosto de 2013. en: <https://albaciudad.org/2013/08/25-396-espectadores-en-4-dias-ha-alcanzado-bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-a-pesar-del-boicot-en-salas-comerciales/>. [Consultado el 15 de mayo de 2024].

Documentos oficiales

- ALBA, “I Cumbre del ALBA. Declaración Conjunta Venezuela-Cuba”, 14 de diciembre de 2004. <https://portalalba.org/documentos-alba/declaracion-conjunta-venezuela-cuba/>
- ALBA, “II Cumbre Extraordinaria del ALBA. Declaración Conjunta”, 25 de agosto de 2008. <https://portalalba.org/documentos-alba/declaracion-conjunta/>
- ALBA, “IV Cumbre del ALBA. Adhesión de Nicaragua al ALBA”, 11 de enero de 2007. <https://portalalba.org/documentos-alba/adhesion-de-nicaragua-al-alba/>
- ALBA, “V Cumbre del ALBA. Proyectos Grannacionales”, 28 de abril de 2007. <https://portalalba.org/documentos-alba/proyectos-grannacionales/>
- ALBA, “VI Cumbre Extraordinaria del ALBA. Acta Constitutiva del Grupo ALBA para la Conmemoración del Bicentenario del Inicio de la Revolución de Independencia

- en Nuestra América”, 24 de junio de 2009. <https://portalalba.org/documentos-alba/acta-constitutiva-del-grupo-alba-para-la-conmemoracion-del-bicentenario-del-inicio-de-la-revolucion-de-independencia-en-nuestra-america/>
- ALBA, “VI Cumbre Extraordinaria del ALBA. Adhesión de San Vicente y Las Granadinas al ALBA”, 24 de junio de 2009. <https://portalalba.org/documentos-alba/adhesion-de-san-vicente-y-las-granadinas-al-alba/>
- ALBA, “VI Cumbre Extraordinaria del ALBA. Resolución sobre el Ingreso de San Vicente y Las Granadinas al ALBA”, 24 de junio de 2009. <https://portalalba.org/documentos-alba/resolucion-sobre-el-ingreso-de-ecuador-al-alba-copy/>
- ASAMBLEA NACIONAL DE VENEZUELA, “Ley de la Cinematografía Nacional”, *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, año CXXXIII, núm. 5.789, 26 de octubre de 2005. <https://mhov.com.ve/wp-content/uploads/2014/08/Ley-de-la-Cinematograf%C3%ADa-Nacional.pdf>
- CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA, “Bolívar irrumpe en la cartelera venezolana”, Gobierno Bolivariano de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2013. <http://www.cnac.gob.ve/?p=3627> [Consultado el 13 de julio de 2024].
- CENTRO NACIONAL DE HISTORIA, *Memorias de la insurgencia*, Caracas, Fundación Centro Nacional de Historia y Archivo General de la Nación, 2010.
- CEPAL-OEI, *Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 2014. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/39948-cultura-desarrollo-economico-iberoamerica>
- FUNDACIÓN CAROLINA, “Jornada sobre las independencias iberoamericanas”, *Boletín Fundación Carolina*, núm. 12, 2007, p. 6.
- FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL, *Filmografía venezolana 1897-1938*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, “Constitución Española”, Madrid, Cortes Generales, Boletín Oficial del Estado, Gaceta de Madrid, 29 de diciembre de 1978, año CCCXVIII, núm. 311.1.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, “Real Decreto 595/2007, 4 de mayo, por el que se crea la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas”, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Boletín Oficial del Estado, Gaceta de Madrid, 11 de mayo de 2007, núm. 113.

- INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS DEL PENSAMIENTO DEL COMANDANTE SUPREMO HUGO RAFAEL CHÁVEZ FRÍAS, “Intervención del Comandante Presidente Hugo Chávez durante acto con motivo del 255 aniversario del nacimiento del Generalísimo Francisco de Miranda y juramentación de la Comisión Presidencial Conmemorativa del Año Mirandino”, Caracas, Palacio de Miraflores, 2005. <http://www.todochavez.gob.ve/todochavez/3549-intervencion-del-comandante-presidente-hugo-chavez-durante-acto-con-motivo-del-255-aniversario-del-nacimiento-del-generalisimo-francisco-de-miranda-y-juramentacion-de-la-comision-presidencial-conmemorativa-del-ano-mirandino>
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA, *Anuario estadístico de cine mexicano 2010*, México, IMCINE, 2010.
- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, *ALBA-TCP. El amanecer de los pueblos. La alianza antiimperialista de los pueblos de nuestra América*, 2da. Ed., La Paz, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2009.
- OEI, “Conclusiones de la Reunión Informal de Ministros y Responsables de las Políticas Culturales en Iberoamérica celebrada en Madrid, España, el 25 y 26 de junio de 1997”. <https://oei.int/publicaciones/reunion-informal-de-ministros-y-responsables-de-las-politicas-culturales-en-iberoamerica> [Consultado el 14 de octubre de 2022].
- OEI, “Encuentro Iberoamericano de Ministros de Cultura. Declaración del Encuentro Iberoamericano de Ministros de Cultura celebrado en Isla Margarita, Venezuela, 20 y 21 de octubre de 1997”. <https://oei.int/publicaciones/encuentro-iberoamericano-de-ministros-de-cultura> [Consultado el 10 de enero de 2023].
- OEI, “III Reunión de Ministros y Encargados de Políticas Culturales de Iberoamérica. Declaración de la II Reunión de Ministros y Encargados de Políticas Culturales de Iberoamérica celebrada en La Habana, Cuba, el 10 y 11 de junio de 1999”. <https://oei.int/publicaciones/iii-reunion-de-ministros-y-encargados-de-politicas-culturales-de-iberoamerica> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “IV Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura. Declaración de la IV Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura celebrada en Panamá, el 5 y 6 de septiembre de 2000”. <https://oei.int/publicaciones/iv-conferencia-iberoamericana-de-ministros-de-cultura> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “IX Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la IX Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Montevideo, Uruguay, el 13 y 14 de julio de 2006”. <https://oei.int/publicaciones/ix-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].

- OEI, “Reunión de Ministros responsables de Cultura de los Países Iberoamericanos. Conclusiones de la Reunión de Ministros y Responsables de Cultura de los países Iberoamericanos celebrada en Salvador de Bahía, Brasil, el 9 y 10 de julio de 1993”. <https://oei.int/publicaciones/reunion-de-ministros-y-responsables-de-cultura-de-los-paises-iberoamericanos> [Consultado el 22 de enero de 2023].
- OEI, “Reunión Informal de Ministros y Responsables de las Políticas Culturales en Iberoamérica. Conclusiones de la Reunión Informal de Ministros y Responsables de las Políticas Culturales en Iberoamérica celebrada en Madrid, España, el 25 y 26 de junio de 1997”. <https://oei.int/publicaciones/reunion-informal-de-ministros-y-responsables-de-las-politicas-culturales-en-iberoamerica> [Consultado el 13 de enero de 2023].
- OEI, “V Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la V Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Lima, el 8 y 9 de noviembre de 2001”. <https://oei.int/publicaciones/v-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “VI Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la VI Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Santo Domingo, el 3 y 4 de octubre de 2002”. <https://oei.int/publicaciones/vi-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “VII Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la VII Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Cochabamba, Bolivia, el 2 y 3 de octubre de 2003”. <https://oei.int/publicaciones/vii-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “VIII Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la VIII Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Córdoba, España, el 13 y 14 de junio de 2005”. <https://oei.int/publicaciones/viii-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 4 de diciembre de 2022].
- OEI, “X Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la X Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Valparaíso, Chile, el 26 y 27 de julio de 2007”. <https://oei.int/publicaciones/x-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].
- OEI, “XI Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XI Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en San Salvador, El Salvador, el 22 y 23 de mayo de 2008”. <https://oei.int/publicaciones/xi-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].
- OEI, “XII Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XII Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Lisboa, Portugal, 22 de abril de 2009”.

<https://oei.int/publicaciones/xii-conferencia-iberoamericana-de-cultura>

[Consultado el 14 de octubre de 2022].

OEI, “XIII Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XIII Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Buenos Aires, Argentina, el 11 y 12 de septiembre de 2010”. <https://oei.int/publicaciones/xiii-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].

OEI, “XIV Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XIV Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Asunción, Paraguay, el 2 de agosto de 2011”. <https://oei.int/publicaciones/xiv-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].

OEI, “XVI Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XVI Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Panamá, Panamá, el 13 de septiembre de 2013”. <https://oei.int/publicaciones/xvi-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].

OEI, “XVI Conferencia Iberoamericana de Cultura. Declaración de la XVI Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Salamanca, España, el 7 de septiembre de 2012”. <https://oei.int/publicaciones/xv-conferencia-iberoamericana-de-cultura> [Consultado el 14 de octubre de 2022].

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, “Decreto núm. 7.375 de 2010, mediante el cual se transfiere la totalidad del Archivo del ‘Libertador’ Simón Bolívar y del ‘Generalísimo’ Francisco de Miranda, y en consecuencia su guarda, custodia y mantenimiento al órgano Desconcentrado Archivo General de la Nación”, *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, año CXXXVII, núm. 39402, 2010, pp. 375-396.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, “Decreto núm. 3.544, mediante el cual se dispone como día de júbilo en todo el territorio nacional el 3 de agosto de 2006, fecha en la que se celebrará el Bicentenario del Desembarco del General Francisco de Miranda en el Puerto de La Vela de Coro, ubicado en el Estado Falcón”, *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, año CXXXII, núm. 38153, 2005, pp. 337.835-337-836.

PRESIDENCIA FELIPE CALDERÓN HINOJOSA, “Discutamos México, IV la Independencia 16. Iturbide y el Primer Imperio”, *Gobierno de la República*, México, <https://www.youtube.com/watch?v=RoAUfdUG1fI> [Consultado el 7 de diciembre de 2018].

PRESIDENCIA FELIPE CALDERÓN HINOJOSA, “Programa de actividades del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución”, *Gobierno de la República*, México, <https://www.youtube.com/watch?v=uzFM7xdM2yU> [Consultado el 29 de noviembre de 2018].

- SEIGIB, “Carta Cultural Iberoamericana”, 2007. <https://oei.int/oficinas/secretaria-general/publicaciones/carta-cultural-iberoamericana> [Consultado el 16 de agosto de 2022].
- SEIGIB, “Cooperación Iberoamericana”. <https://www.segib.org/cooperacion-iberoamericana/> [Consultado el 13 de enero de 2023].
- SEIGIB, “Declaración de Guadalajara”, Guadalajara, México, 19 de julio de 1991. <https://www.segib.org/wp-content/uploads/Primera-Cumbre-Iberoamericana-de-Jefes-de-Estado-y-de-Gobierno.pdf> [Consultado el 10 de enero de 2023].
- SEIGIB, “Informe CODEI”. https://www.segib.org/informeCODEI/assets/Cap01.02_La_SEGIB.pdf [Consultado el 1 de enero de 2022].
- SEIGIB, “V Cumbre Iberoamericana de jefes de Estado y de Gobierno. Declaración de Bariloche”, San Carlos de Bariloche (Argentina), 16 y 17 de octubre de 1995. https://www.segib.org/wp-content/uploads/DECLARACION_BARILOCHE.pdf [Consultado el 4 de octubre de 2022].
- SEIGIB, “VIII Cumbre Iberoamericana Portugal”, Oporto, 16 y 17 de octubre de 1998. https://www.segib.org/wp-content/uploads/Propuesta_original_Ibermedia_1998.pdf [Consultado el 16 de agosto de 2022].
- SEIGIB, *Libro Oficial de la XVII Cumbre Iberoamericana*, Santiago de Chile, 2007. <https://www.segib.org/wp-content/uploads/XVII-Chile-mail.pdf> [Consultado el 8 de enero de 2022].

Filmografía

- Bolívar, el hombre de las dificultades* (Prod. Villa del Cine, Alter Producciones, Wanda Films, Venezuela, Dir. Luis Alberto Lamata, 2010).
- Héroes verdaderos. Capítulo II. Independencia* (Prod. White Knight, México, Dir. Carlos Kuri, 2010).
- Hidalgo. Sin censura* (Prod. Antonio Serrano, NatGreo, México, Dir. Antonio Serrano, 2010).
- Hidalgo: La historia jamás contada* (Prod. Astillero Films, Wanda Films, Lusa Films, TVE, Estudios Churubusco, México, Dir. Antonio Serrano, 2010).
- Miranda regresa* (Prod. Villa del Cine, Venezuela, Dir. Luis Alberto Lamata, 2007).

Taita Boves (Prod. Jericó LL Films, Enrique Lares Monserratte, Maraca Producciones y Factor RH, Venezuela, Dir. Luis Alberto Lamata, 2010).

Entrevistas

ACTUALIDADRT.COM, “Entrevista a Luis Alberto Lamata”.
https://mf.b37mrtl.ru/actualidad/public_video/2016.01/569a3f34c3618888508b45bf.mp4?download=1 [Consultado el 20 de marzo de 2024].

CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA, “Entrevista a Luis Alberto Lamata”, *Voces del Cine Venezolano* [Episodio VII].
<https://www.youtube.com/watch?v=PPv92WzwV14> [Consultado el 15 de mayo de 2024].

VENEZOLANA DE TELEVISIÓN, “Entrevista a Luis Alberto Lamata”, *Aquí con Ernesto Villegas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=6EbSsWT7Fkg&t=849s>. [Consultado el 15 de mayo de 2024].

VENEZOLANA DE TELEVISIÓN, “‘Bolívar, el hombre de las dificultades’. Entrevista a Luis Alberto Lamata y Roque Valero”.
<https://www.youtube.com/watch?v=cvFtjPhg1-g> [Consultado el 4 de enero de 2024].

VENEZOLANA DE TELEVISIÓN, “Roque Valero y José Antonio Varela”.
https://www.youtube.com/watch?v=bldwRGFFs_8 [Consultado el 4 de enero de 2024].

VENEZUELA ESTRENA, “Entrevista a Luis Alberto Lamata”.
https://youtu.be/J4OwlxK6yHg?si=Zn0KzQM4_Na_197n [Consultado el 4 de enero de 2024].