

# Ficciones de la historia e historias en ficción

## La historia en formato de telenovela: el caso de *Senda de Gloria*



En este trabajo se retoma un caso específico de telenovela histórica, *Senda de Gloria* (1987), como caso particular de que la historia de la Revolución Mexicana es llevada al formato tradicional del melodrama televisivo. Esta telenovela fue producida por Televisa y copatrocinada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y presenta características particulares que permiten un análisis interesante del juego existente entre la construcción de la historia y la del relato melodramático, tanto por el momento histórico de su realización como por la importancia que este periodo histórico conlleva para el partido en el poder en ese momento (PRI).

Este estudio se ubica dentro de la tradición de trabajos sobre las telenovelas latinoamericanas, su historia y conformación. Como parte de la historia de la telenovela mexicana, este caso permite analizar una forma especial de realizar melodramas televisivos, en los que parte de la historia nacional se ve tramada no como el fondo de una ficción, sino como parte de ella.



## Ficciones de la historia e historias en ficción

La historia en formato de telenovela:  
el caso de *Senda de Gloria*

Colección Graduados  
*Serie Sociales y Humanidades*

No. 5

Adrien Charlois

## Ficciones de la historia e historias en ficción

La historia en formato de telenovela:  
el caso de *Senda de Gloria*

Universidad de Guadalajara  
(2010)

Primera edición, 2010

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Editorial CUCSH-UDG

Guanajuato 1045

Col. La Normal

44260, Guadalajara, Jalisco, México

ISBN Obra completa 978-607-450-155-1

ISBN E-book 978-607-450-231-2

Hecho en México

*Made in Mexico*

## Índice

Introducción	13
Los formatos ficcionales televisivos como lugares para tramar la historia: una propuesta teórica para observar la telenovela histórica	23
El formato: unidad narrativa televisiva	25
La historia como narrativa	29
Hayden White y la discusión respecto al discurso dentro de la producción de sentido	33
La telenovela histórica: del formato a la trama	40
De la historia de la telenovela a la telenovela histórica: las características del formato a través de la historia	
de la industria televisiva	43
La etapa inicial	45
La etapa artesanal y la industrialización	49
El modelo mexicano de telenovela	53
¿Y dónde quedó la telenovela histórica?	57
Tres formas de articulación entre historia y ficción televisiva	65
<i>Senda de Gloria</i> : un caso de estudio	67
Los niveles narrativos en <i>Senda de Gloria</i>	68
Historias en ficción	68
Ficciones de la historia	71
Donde las narrativas se articulan	74
Narrativas paralelas	75

Las narrativas entran en contacto	84
La historia como contexto	94
Ficción e historia: una articulación continua en la construcción de sentido	100
Conclusiones	103
Anexos	
1. Ficha técnica de <i>Senda de Gloria</i>	109
2. Genealogía de la familia Álvarez	111
3. Cronología mínima de hechos (1917-1934)	112
4. Episodios de <i>Senda de Gloria</i>	114
Bibliografía	115



*A Lucía*

*A mis padres y hermano*



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, primeramente, por el apoyo para realizar este trabajo, a mi familia. A mi madre Maricruz y a mi padre Pierre, a Lucía mi pareja, a mi hermano Jean, a Alexandra, mi cuñada, y al doctor Armando Lozano.

Agradezco al doctor Guillermo Orozco por iniciarme en estos temas y por su guía a lo largo de la elaboración del trabajo. A la Maestría en Comunicación del Departamento de Estudios de Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara, por brindarme un espacio de crecimiento. A Robert Curley, André Dorcé y Sarah Corona por el seguimiento, la lectura, los comentarios y el interés en mis temas. A Rodrigo González, Carlos Vidales, Hubert Antoine, Guillermo Mendoza y Dale Kaplan por su apoyo y amistad.

Finalmente, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), sin cuyo apoyo económico no hubiera podido efectuarse esta obra.



## INTRODUCCIÓN

*As a productive cultural force, television is involved in projecting new modes and forms of historical understanding...it is probably more accurate to propose that television is contributing to a significant transformation and dispersion of how we think about history, rather than to the loss of historical consciousness.*

Mimi White and James Schwoch

La telenovela es quizá uno de los productos culturales más importantes en México e indiscutiblemente el producto mediático más reconocido dentro y fuera del país. Esto debido a su comercialización, a su desarrollo sostenido dentro de los medios de comunicación del país, así como a su exportación creciente a distintas partes del globo.

Las temáticas, las tramas y su tratamiento han variado desde las adaptaciones teatrales de los inicios hasta las superproducciones mercadotécnicas del presente, sin dejar de lado temas variados que toman elementos históricos o con pretensiones educativas. Comprender la evolución y variedad del formato de la telenovela es parte fundamental de recrear la historia de la televisión en México.

Este formato de matriz melodramática tiene versiones diferentes, como el caso de la telenovela histórica, que integra narrativas distintas a las del tradicional y que no han sido extensamente estudiadas. Distintos trabajos a nivel mundial han abordado ya la conformación del formato del melodrama televisivo latinoamericano destacando, cada cual, las particularidades nacionales del mismo. Sin embargo, la mayoría coinciden en la contradic-

ción entre la pluralidad de facetas y la estandarización de las narrativas que han llevado a la telenovela a permanecer en el centro de la pantalla chica latinoamericana, que reinventa sobre los mismos patrones que le han dado un éxito sustentado.

El caso mexicano de la telenovela ha sido reconocido por múltiples autores (Mazziotti, Martín-Barbero y Orozco, entre otros) como el más tradicional y conservador de los modelos latinoamericanos de la telenovela. Nacida en el alba de la industria televisiva, la telenovela mexicana abrevó de matrices ya consolidadas en el país, tales como la radio, la lectura de folletín, las tiras cómicas, etcétera. Así, ha conformado un caso de enorme éxito nacional e internacional que, pasando por la reiteración de lo viejo, ha evolucionado de manera más o menos lineal. Pero es dentro de este formato nacional donde han surgido, a la vez, variaciones importantes con objetivos específicos que han distinguido su trayectoria de la de otras naciones.

Una de estas evoluciones particulares es la de la telenovela histórica que, junto con el caso de las telenovelas de corte social, constituyeron un esfuerzo por utilizar un formato exitoso para difundir narrativas y temáticas no familiares al mismo. La telenovela histórica no ha sido ajena a debates y controversias, aunque pocas, o mejor dicho ninguna de ellas, han llegado a ser retomadas con interés como objeto de estudio, ya sea desde el campo histórico o desde el de los estudios de comunicación.

En este trabajo se retoma un caso específico de telenovela histórica, *Senda de Gloria* (1987), como caso particular de que la historia de la Revolución Mexicana es llevada al formato tradicional del melodrama televisivo. Esta telenovela fue producida por Televisa y copatrocinada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y presenta características que permiten un análisis interesante del juego existente entre la construcción de la historia y la del relato melodramático, tanto por el momento histórico de su realización como por la importancia que este periodo histórico conlleva para el partido en el poder en ese momento (PRI).

Este estudio se ubica dentro de la tradición de trabajos sobre las telenovelas latinoamericanas, su historia y conformación. Como parte de la historia de la telenovela mexicana, este caso permite analizar una forma especial de realizar melodramas televisivos, en los que parte de

la historia nacional se ve tramada no como el fondo de una ficción, sino como parte de ella.

En el transcurso de la difusión de la telenovela mencionada hubo intentos claros de censura por parte de la institución oficial que copatrocinó el proyecto, a manera de cartas por parte del director, en ese momento, del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (institución oficial dependiente de la Secretaría de Gobernación), doctor Juan Rebolledo Gout, al licenciado Pablo García Sainz, vicepresidente de Educación de Televisa, quien las retransmitió al asesor histórico de la telenovela, Fausto Zerón Medina (Marín, 1988). En estas cartas se hace mención de distintos episodios históricos, narrados en la telenovela, que desagradaron a la instancia oficial. A este intento de censura, el asesor histórico respondió con argumentos relativos a la veracidad histórica resaltada en la telenovela y a las características propias del melodrama televisivo, que exige tratamientos particulares de los hechos históricos. Como este episodio, André Dorcé (2005: 149-156) relata diferentes momentos en que la telenovela histórica causó una tensa relación entre la televisora y el gobierno por cuestiones de interpretación de la historia nacional.

Estas pequeñas discusiones apelarían al debate mayor sobre los tramados de la narración histórica dentro de las características del melodrama televisivo. Es en este punto donde el tratamiento que este trabajo hace de la propia telenovela adquiere relevancia, ya que en un caso específico se puede hacer la revisión de un problema mayor en cuanto a la relación entre la historia como construcción discursiva de un fenómeno particular y los formatos televisivos ficcionales, entendidos como estrategias de narración en la televisión (Rincón, 2006), conformados como tales a partir de características definidas por la convergencia de matrices narrativas distintas (Martín-Barbero, 1992), así como por las condicionantes industriales y económicas de su producción (Mazziotti, 2006 y Orozco, 2006).

Este debate bien podría resumirse en la pregunta ¿el tramado de los hechos históricos depende del formato en el cual se plasmen o es independiente de este? De ser así, la telenovela histórica, más que una convergencia de narrativas historiográficas con las tradicionales del formato, ¿podría ser considerada como productora de un discurso histórico particular? Esta gran pregunta, inmediata y casi de sentido común tras una revisión somera del caso particu-

lar y de la literatura respecto al tema de la telenovela, trata de plasmarse a lo largo del presente trabajo como una condicionante de análisis.

Este caso busca, entonces, responder a la siempre presente duda de la existencia y pertinencia de formas alternativas de tramar la historia, es decir historiografías distintas a las tradicionales, con el ánimo de difundir más allá de las aulas, de la academia, de los intereses particulares. No es el objetivo de este libro plantearlo de tal manera, sin embargo, se entiende a la misma como un primer paso para comprender la construcción de sentido histórico desde formas y formatos distintos.

Aunque la historia como tema ha sido trabajada en distintos soportes, la telenovela histórica ha sido un caso espinoso por las reacciones ante la misma y por los debates que, como se ha señalado más arriba, ha provocado.

Por distintas razones, parece existir un distanciamiento entre la historiografía académica y la ficcionalización de la historia en televisión comercial. Mientras que la novela histórica impresa ha mantenido cierta legitimidad como vía para acercarse a la historia (Hernández López, 2004), desde la perspectiva de muchos académicos no parecen percibirse las posibilidades de la televisión (en toda su dimensión industrial y comercial), sobre todo en sus géneros de ficción, como un medio de difusión de conocimiento.

Se percibe que para la mayoría, en el ámbito académico, la telenovela, y en general la televisión, no es digna de reproducir y difundir conocimiento, como el propio Jesús Martín-Barbero (1999) lo ha hecho evidente. Cuando en este ámbito se habla de historia transmitida audiovisualmente, la novela pierde su legitimidad y el formato adecuado suele ser otro, el del documental. El argumento central podría girar en torno a lo que muchos historiadores entienden como la legitimidad del documento. ¿Cómo ir más allá del dato sin caer en la ficción? Es entonces cuando, a través del documental, se supera la fobia a la subjetividad inherente en la labor histórica. Casos aplaudidos, en México, han sido contados, sin embargo los hay de gran éxito como el de *México Siglo XX*, del historiador Enrique Krauze, a quien se le critican más sus posturas políticas y sus afiliaciones a Televisa que sus aportes a la difusión de una historia nacional, aunque parte de ese esfuerzo haya pasado por su colaboración en la realización de, precisamente, telenovelas históricas.

Sin embargo, Hayden White, autor también altamente criticado por sus colegas historiadores, ha debatido intensamente los argumentos de la lite-



ralidad, la conceptualización y el argumento, propios de la historiografía científicista de fines del XIX y el XX, como componentes de un discurso historiográfico (2003: 49). Para este autor, toda construcción de discurso histórico, incluso el más científico dentro de la academia, no es más que la estructuración de «ficciones verbales». Así, para White cualquier representación histórica es un intento de explicación de acontecimientos pasados, en los que se da la forma y sustancia de un proceso narrativo.

Esta visión que guía la obra de Hayden White tiene diversas implicaciones. Para el autor, la principal, que también resulta central en este caso, radica en que el análisis de la obra historiográfica, más allá del análisis de sus fuentes y métodos de obtención de testimonios, se debe centrar en la manera en que se traman los acontecimientos.

Pero regresando a las telenovelas, han sido acusadas de sensibleras y mediocres en sus tratamientos. Se piensa generalmente que la narrativa melodramática televisada, con todas sus características estructurales, descompone cualquier tema que aborde, ya que lo banaliza y descontextualiza (Martín-Barbero, 1999: 25). Sin embargo la realidad es que la telenovela histórica existe, y no han sido sólo ensayos fallidos, sino que en sus distintas versiones ha gozado de cierta popularidad, mereciendo ser tratada como tema de análisis.

Analizar la forma en que la telenovela condiciona el tratamiento de personas, acontecimientos y procesos históricos puede contribuir a nuevas formas de tramar la historia en formatos distintos a los tradicionales. De esta manera, los historiadores podrían acercarse a nuevas formas de difundir el conocimiento producido en la academia, reconociendo que los distintos soportes que se utilicen exigen adecuaciones en el proceso de investigación, producción y difusión de la historia. Lo anterior, por otro lado, ayudará a elevar la calidad y pertinencia social de las historias que son narradas a través de la ficción televisiva.

En ciertos aspectos de las acusaciones a la ficción televisiva está presente el no reconocimiento de lo que hacer televisión implica, no obstante entender las condiciones comerciales de la industria televisiva mexicana. Para esto es necesario partir de un contexto particular, que es el de la historia del formato dentro de la industria televisiva. Sólo a partir de esta mirada es posible entender lo que el «entrecruzamiento» de matrices narrativas (en la teoría

martinbarberiana) implica en términos de condicionantes de conformación de estructuras de narración particulares. El propio Martín-Barbero, dentro de su propuesta metodológica de análisis de la telenovela colombiana, plantea que es a través del formato que se pueden percibir las transformaciones de las narrativas televisivas (Martín-Barbero y Muñoz, 1992: 34). Dentro de esta misma perspectiva, otros autores como Nora Mazziotti (1995, 1996 y 2006), Guillermo Orozco (2006) o André Dorcé Ramos (2005) analizan a través de los formatos, y su historia, las transformaciones narrativas que particularizan los modelos de telenovela de distintos países productores.

La telenovela, en este sentido, es un formato que se ha construido a través de la historia de la televisión, educando tanto a productores como a audiencias de producción «a la Televisa»). Así pues, y volviendo a los planteamientos de Orozco, Mazziotti y Martín-Barbero, en el formato no sólo se manifiestan las narrativas entendidas como esquemas literarios, sino como los imperativos industriales de las instituciones televisivas. Según Orozco y Mazziotti, cada país genera formatos particulares dentro de la dinámica del género de la ficción televisiva, tanto en función de los referentes culturales como de las dinámicas económicas de las industrias televisivas.

Es por medio de esta perspectiva de formato, entendido como la manera de estructurar una o varias narrativas no sólo a partir de necesidades de producción industrial sino de un reconocimiento por parte de las audiencias, que se han realizado la mayor parte de los trabajos respecto a la telenovela en América Latina. Ya sea desde la perspectiva de la recepción, como desde la producción, e incluso en las recopilaciones históricas de la telenovela, parece que es a través del concepto de formato donde se permiten observar las particularidades de la telenovela. Muchas veces, tomado por género, el formato ha permitido particularizar la unicidad de la telenovela en el universo de formatos televisivos, admitiendo así análisis sincrónicos y diacrónicos de la misma.

Desde esta misma perspectiva, el único trabajo encontrado que hace el ejercicio de describir el fenómeno de la telenovela histórica (Rodríguez, 2004), ha tratado de hacer la relación entre el discurso histórico y las características que distinguen, y que han sido ampliamente descritas por diversos autores, a la telenovela mexicana. En esta tónica, la autora reconoce la existencia de una articulación entre personajes históricos y trama cotidiana

de telenovela, con fines de acercar a las audiencias a la historia nacional. Sin embargo, a diferencia de lo que se plantea a lo largo de este libro, la autora reconoce dos historias paralelas, la evidentemente histórica y la ficcional (en inglés se reconoce claramente la diferencia entre *history* y *story*), como únicas constructoras del discurso de la telenovela histórica. Por lo tanto, parte de la presunción de la preexistencia de una historia articulada más allá del melodrama televisivo que la representa.

En este sentido, la diferencia particular es que es necesario partir de que las características del formato determinan la manera en que los acontecimientos y los personajes son presentados. Por otro lado, este tramado debe estar elaborado de forma que la secuencia de acontecimientos haga coherencia en tanto estén acordes con la estructura de la telenovela mexicana. Así, se considera que el formato de la telenovela, es decir, el modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales del producto televisivo, determina las formas de tramar, de dar coherencia al discurso histórico a través de la organización de los acontecimientos y personajes, en este caso particular los de la historia de la Revolución Mexicana, la cual es articulada, en un diálogo dinámico, según las características del melodrama televisivo mexicano, con el fin de dotar de sentido a la historia para las audiencias. (Orozco, 2000).

Como se explicará más adelante, la producción de un discurso histórico, en la telenovela, pasa por la interconexión entre dos niveles narrativos, uno que llamaremos «histórico» y otro que llamaremos «ficcional», tratando así de separar las historias que Rodríguez Cadena reconoce como paralelas, pero que se articulan en una sola narrativa histórica a través de las interconexiones que posibilitan las características del formato de la telenovela mexicana. Es en el reconocimiento de estos niveles de articulación donde es posible encontrar las maneras en que el formato y el discurso histórico se articulan.

Para lograr este análisis, se parte de dos ejes teóricos clave que han sido brevemente descritos más arriba. Por un lado, se ha tratado de dar coherencia teórica al concepto de formato, entendiéndolo desde las narrativas televisivas. Por el otro, se le ha otorgado centralidad a la idea de tramado, del historiador estadounidense Hayden White, a través del cual se engranan los elementos de una crónica en un sentido particular, percibiendo que

cualquier discurso histórico es, como ya se mencionó, más una ficción con miras a dotar de sentido a un fenómeno que una reconstitución científicista de procesos en el tiempo. Esta postura, desde su formulación hace ya más de 30 años, no ha dejado de ser un territorio de disputas.

En el sustento general propuesto está imbricada la teoría de “matricial” propuesta por Jesús Martín-Barbero, sobre todo en las publicaciones en las que analiza la construcción de la telenovela colombiana (1992, 1999). Según esta teoría, los productos audiovisuales están constituidos por el entrecruzamiento de matrices narrativas que provienen del pasado y se hacen presentes en el producto. Estas se materializan en el formato televisivo y se comprenden como las características de narración y construcción del relato, provenientes de elementos culturales del pasado.

La convergencia de distintas matrices narrativas caracteriza, de esta manera, el formato televisivo, en este caso la telenovela, distinguiéndolo de otros. Del mismo modo, las matrices, a la vez que condicionan la producción, funcionan como referentes para sus públicos.

El modelo explicativo que se encuentra presente en la obra de Nora Mazzioti (1995, 1996, 2006) y Guillermo Orozco (2006) permite traer la idea central de Martín-Barbero a los ejes conceptuales que se han planteado. Para ambos autores, el entrecruzamiento de distintas narrativas, a lo largo de la historia industrial de la telenovela, genera modelos nacionales que se establecen como característicos de un país a través de los formatos.

Es entonces que, a través de estos modelos de partida, se pueden articular los conceptos anteriormente planteados para reconocer en la telenovela histórica la construcción de un discurso histórico condicionado por el formato. Por medio de la narrativa se accede al sentido y construcción de la trama de la telenovela.

Este libro se propone como un estudio cualitativo de caso en el que, a partir de *Senda de Gloria*, se pueden describir modelos de telenovela histórica que se han estructurado en el desarrollo de la televisión mexicana.

Por medio de los elementos que se han recapitulado aquí, es que este trabajo pretende llegar a describir la forma en que el formato y la conformación del tramado de la historia se articulan en diálogos perpetuos que permiten la construcción de sentido histórico. A partir de la puesta en marcha conjunta de los conceptos de tramado y formato con la teoría general

de Jesús Martín-Barbero, se pretende dar cuenta de respuestas viables a las preguntas de arranque. El análisis y descripción, tomando como caso paradigmático a la telenovela *Senda de Gloria* (1987), la manera en que el formato de la telenovela mexicana determina el tramado de la historia, en este caso la de la Revolución Mexicana, es entonces el eje central de esta obra.



LOS FORMATOS FICCIONALES TELEVISIVOS  
COMO LUGARES PARA TRAMAR LA HISTORIA:  
UNA PROPUESTA TEÓRICA  
PARA OBSERVAR LA TELENÓVELA HISTÓRICA

*La tradición es la ilusión de la permanencia...*

Woody Allen, *Deconstructing Harry*

La historiografía, como otras narrativas, ha tenido un lugar privilegiado en el texto escrito como plataforma para ser tramada. El escrito, con sus propias lógicas de construcción narrativa, ha condicionado las formas en que el discurso histórico puede articularse, limitando a la vez su difusión a la alfabetización de los potenciales lectores.

Múltiples debates han girado en torno a otros medios para acercar la historia, sobre todo cuando de historia nacional se trata, a los múltiples públicos. Un ejemplo de estos intentos ha sido, en el caso mexicano, el de la telenovela histórica. Sin embargo, a la hora de armar el discurso que se pretende difundir, se han debido considerar múltiples factores. Uno de ellos es el formato adecuado para la transmisión del discurso histórico, con el fin de que sea viable en términos de apreciación por parte de las audiencias televisivas. Así, la telenovela ha revelado un gran potencial para construir un discurso histórico que pueda ser televidenciado desde las propias competencias de la audiencia.

La cuestión central queda expuesta entonces en una pregunta: ¿cómo los formatos televisivos condicionan la forma en que se puede tramar una serie cronológica de acontecimientos históricos, de manera que no se desvirtúe el formato mismo, ni se desarticule el tramado esencial de los hechos? Así pues, en este capítulo se pretende engranar un abordaje conceptual con vistas a respuestas viables a preguntas como ésta.

Los ejes torales del enfoque teórico deben ser los siguientes. En un primer lugar, la narrativa juega un rol esencial, pues se comprende desde su

abordaje mediático, y en especial el televisivo, es decir, el formato. En un segundo momento se tratará de recobrar el concepto central de tramado de la obra del historiador Hayden White para observar las convergencias posibles con el formato televisivo, así como un acercamiento viable en el contexto de la discusión respecto a la producción de sentido histórico.

Según las propuestas de Jesús Martín-Barbero, los productos audiovisuales están constituidos por el entrecruzamiento de matrices narrativas que provienen del pasado y se hacen presentes en el producto, materializándose en el formato. Estas, a la vez, que condicionan la producción, funcionan como referentes para sus públicos. Algunas de las matrices que el propio autor plantea son: la literatura de folletín, el melodrama francés, las lecturas seriadas, las radionovelas, los teleteatros, etcétera. Así, es en este formato en que, según Martín-Barbero, es más notorio el mestizaje del «desarrollo tecnológico del medio con los destiemplos y anacronías narrativas» (1999: 94). De la misma manera, es en la telenovela donde cada país productor hizo «un particular lugar de cruces entre la televisión y otros tiempos culturales» (*ibidem*: 96). Es en el marco de este panorama que el propio autor reconoce un modelo tradicional (mexicano y venezolano) y uno moderno (brasileño y colombiano).

Para este caso es fundamental el concepto de modelo tradicional, entendido como un formato particular de la televisión nacional. Tanto Martín-Barbero (1992, 1999) como Nora Mazziotti (1995, 1996, 2006) y Guillermo Orozco (2006) identifican como tradicional aquel tipo de telenovela que tiene como matriz narrativa fundamental la radionovela cubana que, a su vez, es heredera de las lecturas de folletín. En este modelo se imponen tanto las narrativas del melodrama tradicional como la serialidad propia del relato telenovelesco en el que se mezcla el relato oral con la fragmentación audiovisual (Martín-Barbero, 1999: 136).

Es dentro de este modelo tradicional que surge la telenovela histórica, la cual, según María de los Ángeles Rodríguez Cadena (2004: 49), se define por ser una telenovela tradicional que mantiene los mismos elementos narrativos básicos, pero que se caracteriza por presentar un periodo específico de la historia colectiva y sus héroes principales en tramas que presentan hechos históricos complementados con personajes ficticios y tramas de telenovela.



En este sentido, y de acuerdo con la teoría de matrices narrativas arriba señalada, la telenovela histórica es un punto de convergencia entre las matrices de la telenovela tradicional y un tramado histórico particular.

Algunos modelos teóricos sustantivos permiten matizar esta visión, aterrizándola en el análisis de objetos de estudio particulares. Parece relevante el modelo explicativo que se encuentra presente en la obra de Nora Mazziotti (1995, 1996, 2006) y Guillermo Orozco (2006). Para ambos autores, el entrecruzamiento de distintas narrativas, a lo largo de la historia industrial de la telenovela, genera modelos nacionales que se establecen como característicos de un país a través de los formatos. Estos se van construyendo dinámicamente a lo largo de la historia nacional de la telenovela y están condicionados por múltiples factores que se van introduciendo en los niveles de producción del melodrama por las industrias televisivas.

Dentro de esta misma perspectiva podría retomarse la idea de Andrew Paxman (2002), de que los modelos nacionales resultan de hibridaciones de recursos técnicos y mercadológicos traídos del extranjero con características narrativas generadas a nivel nacional. El planteamiento de Paxman toma sentido en la comparación con las conclusiones a las que llega Francisco Hernández Lomelí (2004) respecto a que en la historia de la industria televisiva entran en juego tres tipos de innovación: tecnológica, organizacional y cultural. Aunque son conceptos distantes por el momento, dan la idea de que en la historia de las características de un modelo de telenovela entran en juego condicionantes tanto culturales (narrativas) como industriales y de mercado.

### *El formato: unidad narrativa televisiva*

Como se puede apreciar en este breve recorrido, es necesario referirse a dos conceptos clave en el análisis de la telenovela, los cuales están constantemente presentes en las teorías y modelos arriba mencionados: narrativa y formato. Ninguno de los dos conceptos es exclusivo del análisis de este objeto de estudio, sino que han sido incorporados desde análisis tanto literarios como de lenguaje audiovisual, en especial el lenguaje televisivo.

Para nuestros motivos se prefiere articular ambos conceptos con la finalidad de otorgarles una unidad analítica. Cabe especificar que no son lo mismo, pero su conjugación se hace necesaria para explicar la forma de

conformación de la telenovela como producto televisivo. Para la revisión de estos conceptos se prefirió dar un recorrido por distintas definiciones de narrativa que se pueden encontrar en la obra de Omar Rincón (2006) quien, en el análisis de las narrativas mediáticas, ha permitido encontrar el trayecto de su uso, y en la cual encontramos, de manera subyacente, muchos de los principales autores que han abordado el fenómeno de la telenovela en América Latina. Se prefirió, por otra parte, para alejar un poco la discusión de los terrenos literarios, acercarnos a lo central del tema: los productos televisivos como parte del universo de productos mediáticos.

Para este autor, la cultura de la narración es la que ha dado centralidad a los medios de comunicación en las sociedades modernas. Así pues, la importancia nodal de la cultura mediática está en la articulación de la realidad que se hace a través de la narración. Como Jesús Martín-Barbero (1999) ha señalado para el caso de la telenovela, la centralidad de este tipo de productos culturales está en las narrativas que articulan distintos tiempos históricos en formatos concretos que apelan a memorias colectivas en las audiencias. En este sentido, la narrativa es memoria, se transforma en formas de articular el texto mediático desde las memorias y los imaginarios colectivos, a lo cual añade las condicionantes del formato industrial que implican el entrecruzamiento de estas formas de contar con necesidades industriales.

Lorenzo Vilches, en *La migración digital* (2001), confirma esta perspectiva al asumir que la narración es efecto de una «inteligencia colectiva». Con esto, el concepto va tomando una forma más completa, ya que la articulación textual va más allá de su composición y también se convierte en formas de leer.

Omar Rincón (2006: 88) nos da una primera definición de la narrativa, que confirma la perspectiva martinbarberiana: narrar es la estrategia de seducción. Esta definición da una idea de lo que la narración implica: formas de articular la realidad, de tal manera que le otorguen un sentido particular. Así, Rincón confirma que a través de la narración se le otorga sentido a lo real. Narrar se vuelve, pues, «una forma de pensar, comprender y explicar a través de estructuras dramáticas; cuentos contados que tienen comienzo, nudo y desenlace» (*ibidem*: 89).

Bajo estas primeras aproximaciones van surgiendo elementos importantes del concepto. Narrar se vuelve un acto colectivo más que individual, se narra

desde una tradición cultural y, por lo tanto, se comprende desde la misma. Narrar cualquier cosa conecta al productor con el receptor de un mensaje, no sólo a través de un medio específico sino a través de formas de dar coherencia a la realidad transmitida. Así pues, la narrativa es determinada por las culturas que deciden qué y cómo debe ser narrado (*ibidem*: 90). Narrar se convierte en un ordenador de experiencias, tanto individuales como sociales.

Finalmente, retomando la acepción propia de Omar Rincón, narrar es un saber, compartido por productores y audiencias, que posibilita la comprensión de lo comunicado; así, «la narrativa es una perspectiva para captar el significado o el funcionamiento de los fenómenos comunicativos; es una matriz de comprensión y explicación de las obras de comunicación» (*ibidem*: 95). Por lo tanto, se puede entender a la narrativa como un modelo de comunicabilidad, la forma del contenido y la forma de expresión, es decir, la estrategia de organización del discurso mediático.

Parece entonces que el sentido más adecuado que se retoma en este proyecto es el que Rincón plantea de la narrativa como «compendio de instrucciones que orientan la producción, la percepción y la comprensión del relato», es decir, «esquemas de contar establecidos en la sociedad» (*ibidem*: 98).

En un aspecto similar, pero vista desde otra tradición disciplinar, Silvia Pappe entiende la narrativa como algo un poco más amplio que

se observa y estudia como relato sobre el mundo, como género discursivo –estructura temporal, como organización del conocimiento, representación de determinados acontecimientos o de su memoria–, como producto estético, como posibilidad de comunicar y explicar el conocimiento (2005: 56-57).

Aunque reconoce que disciplinariamente la narrativa tiene sentidos diversos y funciones desiguales.

Regresando a la telenovela como objeto de análisis, el narrar podría ser entendido como la forma de articular el contenido, la cual se ha conformado históricamente tanto desde la producción como desde la recepción. Se establece como una competencia compartida entre productor y receptor, a través de la cual se da forma al mensaje televisivo. La telenovela, en ese caso, y de acuerdo con diversos autores (Martín-Barbero y Muñoz, 1992 y

Martín-Barbero 1999; Mazziotti, 1995, 1996 y 2006; Orozco, 2006), es una forma de narrar que se ha venido conformando como parte de la historia de los formatos televisivos, con ciertas características que articulan la realidad tanto para quien la produce como para quien la ve.

En este punto es necesario, entonces, ligar el concepto de narrativa con el de formato, ya que ambos mantienen un estrecho lazo dentro del análisis de los productos mediáticos. Jesús Martín-Barbero, dentro de su propuesta metodológica de análisis de la telenovela colombiana, plantea que es a través del formato que se pueden percibir las transformaciones de las narrativas televisivas (Martín-Barbero y Muñoz, 1992: 34). El formato es, así, la unidad en que se manifiestan los esquemas narrativos que caracterizan al producto mediático (la telenovela, la comedia de situación, el *reality*, por poner ejemplos).

Dentro de esta misma perspectiva, autores como Mazziotti (1995, 1996 y 2006) y Orozco (2006) analizan a través de los formatos las transformaciones narrativas que particularizan los modelos de telenovela de distintos países productores.

De acuerdo con estos enfoques, y central en la definición del concepto, volvemos a Omar Rincón (2006: 186), quien define al formato como la unidad de creación en la televisión. Es a partir de esta unidad que la televisión se encuentra con los televidentes. Eliseo Verón, desde su propuesta teórica de análisis del discurso, podría asumir al formato como un discurso social donde es posible reconocer las gramáticas de su producción con las gramáticas de reconocimiento, y dentro del cual es posible encontrar *huellas* de ambas (1987).

El formato hace, entonces, «referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales» (Rincón, 2006: 186). La telenovela, de este modo, es un formato que se ha construido a través de la historia de la televisión, generando una «tradición y un reconocimiento en los productores y el público» (*idem*). De esta manera, en el formato no sólo se manifiestan las narrativas entendidas como esquemas literarios sino los imperativos industriales de las instituciones televisivas. Así, según Orozco y Mazziotti, cada país genera formatos particulares dentro de la dinámica del género de la ficción televisiva, tanto en función de los referentes culturales como de las dinámicas económicas de las industrias televisivas. Esta idea ha servido para realizar investigaciones en torno a la telenovela latinoamericana.

Este uso del concepto de formato, precedido por el entendimiento de lo que las narrativas representan en televisión, es central para poder analizar el discurso histórico que se trama a través de este. El formato es, pues, el soporte que condiciona el tramado del discurso histórico, aportando los marcos narrativos del cual este último no puede salir en su afán de producir sentido histórico a una teleaudiencia particular.

### *La historia como narrativa*

Al igual que el concepto de narrativa, el de tramado ciertamente proviene del análisis literario. Sin embargo, nuevas corrientes de análisis historiográfico, caracterizadas como «el giro lingüístico», han recuperado el término como parte del análisis de la producción de discurso histórico.

Recuperando antiguas proposiciones aristotélicas, ciertos autores han reflexionado en torno al carácter narrativo del discurso histórico en abierta oposición a la opción positivista y cientificista que, desde el siglo XIX y XX, planteó al trabajo historiográfico como una ciencia y, en específico, como una ciencia social. Con el auge de esta postura, la historia, vista como una narración, se vio disminuida. Sin embargo, autores de ambos lados del Atlántico han propuesto, desde finales de los años sesenta, un retorno al carácter narrativo en el análisis del discurso histórico, incluso de los trabajos más abiertamente cientificistas y estructuralistas.

En esta tesitura, Paul Ricoeur dejaba ver su postura según la cual la historia sigue estando vinculada a la comprensión narrativa (en Vergara, 2005: 24). Pero, a pesar de su primacía en las discusiones, Ricoeur no es el único ni el último que ha trabajado desde esta perspectiva narratológica el carácter del discurso histórico. Si nos remitimos al mismo trabajo de Luis Vergara, el movimiento va más allá; autores como Arthur Danto, William B. Gallie, Louis O. Mink, Hayden White, Paul Veyne y Michel de Certeau han aportado a la visión desde la cual el discurso histórico, pero no exclusivamente, se configura narrativamente (*ibidem*: 25-26).

Este mismo autor plantea la existencia de tres tesis narratológicas en el estudio historiográfico. En primer lugar, la tesis elemental plantea que «el discurso histórico es necesariamente narrativo» (*ibidem*: 27). La tesis fundamental plantea que «en el discurso histórico se argumenta mediante las

tramas de las narraciones que lo constituyen» (*ibidem*: 28) Finalmente, la tesis narrativista crítica arguye que «el contenido de un relato histórico es en alguna medida siempre y necesariamente una función de sus aspectos narrativos formales» (*ibidem*: 29); por lo tanto, forma y contenido constituyen una unidad. Entre estas tres tesis, que representan posturas más o menos alejadas de la implicación narrativa del discurso histórico, se ha centrado el debate que se ha caracterizado como «giro lingüístico» en la historiografía contemporánea.

Uno de los exponentes más sobresalientes y más debatidos de estas teorías es Hayden White, quien para este texto se vuelve central en tanto aporta elementos significativos para comprender la construcción del discurso histórico, más allá de los elementos disciplinares desde donde generalmente se analiza la obra historiográfica.

La importancia con la que se han tomado las propuestas de este autor norteamericano radica en dos aspectos fundamentales de su teoría, la cual, sin embargo, va más allá de estos. Por un lado, está su propuesta respecto al carácter narrativo y eminentemente ficcional del discurso histórico, por más científico que en su forma se presente. El segundo aspecto que genera un particular interés es la cuestión de que, según White, la forma y el contenido del discurso histórico están en permanente relación con el contexto no sólo desde donde se produce, sino desde donde se lee.

A partir de ambos ejes, en las siguientes páginas se tratará de dar cuenta de los aspectos centrales retomados. De igual manera, se tratará de situar la teoría de White más allá de la perspectiva historiográfica, al establecer un diálogo con autores de distintas disciplinas, en un intento de resituarlo en la discusión respecto a la producción social de sentido.

El planteamiento central del que parte la teoría de White es que las narrativas históricas son «ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogos en la literatura que con las de las ciencias» (2003: 109). Así, para White cualquier representación histórica es un intento de explicación de acontecimientos pasados, dando a estos la forma y sustancia de un proceso narrativo.

En este sentido, el análisis de la obra historiográfica, más allá de sus fuentes y métodos de obtención de testimonios, se debe centrar en la manera en que se traman los acontecimientos, reconociendo, en primer instante, la importancia del retorno a la metáfora, la figuración y la trama, en lugar de

la regla de la literalidad, la conceptualización y el argumento, como componentes de un discurso historiográfico (*ibidem*: 49).

Estos elementos del discurso histórico son importantes dado que las historias representadas

ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de *meras* crónicas; y los relatos, a su vez, son contruidos a partir de crónicas por medio de una operación que en otra parte he llamado tramados (*ibidem*: 111-112).

Así, ningún conjunto de datos, incluso armados ya como una crónica, puede constituir un relato sino elementos que se incorporan a este mediante un proceso en que se les da énfasis, se les suprimen o subordinan, se les da caracterización, se les asignan motivos, se le da el tramado, tono y punto de vista.

Ricoeur comparte esta visión. Para el autor francés la función de la trama es la de conformar una coherencia unitaria a partir de un conjunto de elementos discordantes entre sí. Esta unidad, al igual que lo plantea White, debe tener un principio, un medio y un fin (en Vergara, 2005: 21).

En general, lo propuesto por White es que el acontecimiento no es un factor explicativo hasta que el historiador lo somete a los procesos, estrategias, técnicas y herramientas a las que normalmente un escritor somete a los elementos de una novela. De esta manera, los acontecimientos tienen un valor neutral, ya que el mismo conjunto de ellos puede servir para distintos tipos de relato histórico que proporcionan diferentes interpretaciones y a los cuales se les otorgan distintos significados (White, 2003: 113-114). Para el autor, la coherencia de una serie de hechos, entonces, es más la coherencia del relato que la de los acontecimientos. Esta coherencia se logra al adaptar los datos a los requerimientos del relato.

Hayden White plantea que el discurso histórico se trama a partir de dos factores. En un primer lugar está la intención del historiador de dotar a una serie de acontecimientos de un significado particular. Es en este momento en que White identifica la operación de ficcionalización inherente a toda obra histórica (*ibidem*: 115). Aquí recurrimos a Paul Ricoeur, para quien la trama de acontecimientos y personajes constituyen la historia narrada (Vergara, 2005: 32)

En un segundo momento, según White, el historiador toma en cuenta el contexto desde y para el que escribe, es decir, la forma en que trama su historia, que tiene que ver también con las audiencias de la misma. El historiador está inmerso en una cultura que determina las formas posibles de conformar el relato. Desde este punto de vista, el discurso historiográfico no pasa únicamente por la información que contiene, sino por el carácter persuasivo e incluso ideológico en el que se inserta su articulación narrativa, su trama. Este componente fundamental del tramado tiene que ver, entonces, con las competencias de lectura de los destinatarios, a la vez que con las fórmulas narrativas del autor, producidas desde su situación contextual. Este punto tiene una impresionante similitud con lo que se ha descrito más arriba como característica del formato.

La académica de la comunicación brasileña, Ana Paula Goulart Ribeiro (2000), plantea, en un análisis sobre el papel de los medios en la historia, una hipótesis similar derivada de la revisión de múltiples teóricos de la historia. Para ella, la organización del discurso histórico, la selección y articulación de hechos tienen que ver mayormente con la situación del historiador en su tiempo. En su discurso están presentes algunas voces organizadas de cierta manera para producir y ofertar ciertos efectos de sentido.

Pierre Bourdieu, en *Sociología y cultura*, plantea de manera similar la idea de la producción de un discurso académico. Para Bourdieu el discurso producido no es autónomo sino una resultante tanto de la competencia del locutor como del mercado lingüístico en que se inserta su discurso. Es decir, el discurso (en este caso histórico) depende tanto de las competencias del productor como de las condiciones sociales de recepción: «nunca aprendemos el lenguaje sin aprender, al mismo tiempo, sus condiciones de aceptabilidad» (1990: 122). De esta manera, propone este sociólogo francés comprender que una parte importante del capital de las propiedades de una producción (formato) depende de la estructura de públicos receptores.

Los acontecimientos a los que se refiere una trama histórica dada son familiarizados por el lector no sólo por tener más información sobre dichos acontecimientos, sino porque el historiador le ha mostrado la manera en que los datos se ajustan a un proceso comprensible terminado, es decir, «una estructura de trama con la que está familiarizado en la medida en que forma parte de su propio legado cultural» (White, 2003: 117).



Como se puede apreciar a lo largo de este recuento teórico, el concepto central en los planteamientos de Hayden White es el de tramado. Para este autor, la narratividad de la obra histórica se construye en distintos pasos posteriores a la recopilación de testimonios: a) arreglar los eventos en cierto orden, b) responder las preguntas: ¿qué pasó?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué?, c) decidiendo qué eventos de la crónica incluir y cuáles no, y d) subrayando ciertos eventos y subordinando otros.

El historiador, a partir de las evidencias empíricas, comienza por armar una crónica en la que se encuentran todos los eventos y que no tiene un principio y fin específicos. Será esta el material primario para comenzar a armar el discurso narrativo (la trama) aplicando los pasos anteriores. Finalmente, el historiador arma su discurso a través de tres tipos de explicaciones: por la trama (la forma), por el argumento (forma de argumentación) y por la ideología (refleja la ética y las asunciones que el historiador tiene sobre la vida).

Para el análisis de la telenovela histórica, el tramado toma el carácter central ya que, aunque Hayden White presupone tipos preestablecidos de tramado (romance, sátira, comedia y tragedia), se puede suponer, de acuerdo a una hipótesis de partida, que el melodrama televisivo cumple, en este sentido, con una forma específica de tramar la historia en la telenovela histórica.

### *Hayden White y la discusión respecto al discurso dentro de la producción de sentido*

En dos ejes de la teoría de Hayden White habría que parar, por el momento, con la intención de ponerlos en contexto con autores que, desde otras perspectivas disciplinarias, han aportado elementos para comprender la producción de sentido en el discurso científico. Estas propuestas permiten poner en determinado punto de vista la propuesta que hasta el momento se ha planteado, atrayéndola hacia el campo de los estudios de comunicación.

*El carácter literario de la producción de sentido científico.* Los puntos esenciales que se resaltarán enseguida parece que van más allá del campo histórico y abarcan parte de la discusión, no sólo en torno a la naturaleza de las ciencias sociales, sino también de aspectos relacionados con la producción de sentido.

El primer punto que salta a la vista en la discusión es el de la naturaleza literaria de la producción de sentido en las ciencias sociales. Este argumento no es exclusivo de la postura de Hayden White, pues en el último cuarto del siglo XX se le ha caracterizado como el «giro lingüístico» en las ciencias sociales. A través de este argumento se pone en evidencia la naturaleza eminentemente literaria del discurso científico, más allá de las bases epistemológicas, teóricas y metodológicas inherentes al trabajo de investigación.

Hayden White lo retoma en la labor histórica como parte de los pasos posteriores a la consolidación de la crónica de hechos reales, los cuales pueden obtenerse a través del trabajo de investigación histórica. Pero, como él mismo especifica, los datos por sí solos no tienen ningún sentido sino es aquel que el historiador le otorga a través de distintos procesos.

Esta postura semeja a aquella que según Stuart Hall sostiene parte del pensamiento foucaultiano respecto al discurso como constructo del poder. Foucault rechaza el criterio de verdad en las ciencias humanas a favor de la idea del «régimen de verdad», es decir, «la voluntad de hacer a las cosas verdaderas» (Hall, 1997: 49) implícita en el discurso científico, lo cual tiene que ver con las prácticas de poder en el campo científico. Este régimen de verdad, para Foucault, no existe más allá de un contexto, de ahí que el discurso histórico no funcione más allá de los límites estructurales desde donde es producido. Aunque White se asumiera como un crítico de Foucault (Ruiz-Domènec, 2000: 130), este aspecto de su postura lo acerca a la obra del filósofo francés.

De la misma manera, Anthony Giddens (1984) plantea, desde su postura teórica de la estructuración, que el discurso científico, en este caso el histórico, es producido a través de un proceso de doble hermenéutica. Si extendemos esta propuesta al entendimiento que White tiene del discurso histórico, el investigador genera interpretaciones de interpretaciones previas de los actores de análisis, en este caso los documentos en los que basa su discurso.

Así, la propuesta de una ficcionalización inherente al trabajo histórico no suena tan descabellada en el entendimiento de que todo trabajo científico social es un abordaje construido a través de interpretaciones de elementos de análisis, en su mayor parte previamente interpretados. Este es uno de los mayores elementos que llevan a White a pensar en que el tramado del discurso histórico tiene el mismo nivel de selectividad, articulación y ficcionalización que un discurso literario.

A su manera y desde su explicación de la hermenéutica profunda como herramienta de análisis de la cultura, John B. Thompson (1990) asume en parte esta posición. Para este autor, la fase de interpretación/reinterpretación de su modelo metodológico representa una síntesis donde se articula la construcción creativa del significado de lo interpretado, explicando interpretativamente lo que se representa o dice. Pero como las formas simbólicas ya están preinterpretadas por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico, entonces al aplicar una hermenéutica profunda en realidad estamos reinterpretando.

Al hablar de representaciones dentro de una cultura, Stuart Hall (1997) plantea el asunto de una forma similar. Para Hall, las representaciones actúan, o más bien se crean, a través de dos procesos. En primer lugar hay una representación mental. Esta es más un acto individual a través del cual el sujeto interpreta y da sentido al mundo dependiendo del sistema de imágenes y conceptos creados en la mente, lo cual permite referirse al mundo tanto adentro como afuera de nuestras cabezas. En un segundo momento el lenguaje funciona como el otro sistema de representación, el cual permite la creación de mapas conceptuales comunes en el proceso total de creación de sentido.

A través de signos se representan conceptos que son compartidos por medio del lenguaje en un proceso de construcción común de sentido. En el juego de engranaje de estos dos sistemas de representación es que se construye el sentido por medio de signos que representan cosas o conceptos, es decir, por medio del lenguaje. Este planteamiento respecto al papel que juega el discurso es similar al proceso de estructuración y lectura del discurso histórico que, según White, opera en el proceso de tramado de la historia.

En este punto de convergencia, es Paul Ricoeur el que mayormente se aproxima a la distinción del carácter eminentemente literario del discurso. Incluso White reconoció en este autor francés una mente lúcida del siglo xx, y es posible ver las similitudes evidentes de ambas propuestas.

Ricoeur (1976) cree en la hermenéutica como un poderoso recurso analítico. Si bien en algunos momentos de su carrera académica defendió al símbolo como unidad de análisis de la obra literaria, plantea que es a través de la metáfora, como licencia retórica, que es posible analizar el texto y su excedente de sentido. Por medio de un breve recorrido plantea, en general,

la teoría de la metáfora, según la cual representa una forma discursiva que permite ir más allá de la literalidad, asignando a figuras retóricas valores y significados preexistentes. La metáfora tiene pues funciones definidas dentro del texto, que permiten llevarlo más allá de la linealidad lingüística.

El intento de Ricoeur de explicar la metáfora tiene un fin, el de acercar la complejidad externa de los símbolos a las explicaciones posibles a través de sí misma. Este acto lo realiza el autor a lo largo de tres momentos. En primer lugar, identificar el núcleo semántico de un símbolo a través de la estructura de sentido de las expresiones metafóricas. Por otro lado, subraya la necesidad de aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, por un método de contraste, a través de la función metafórica del lenguaje. En tercer lugar, Ricoeur plantea que por medio de esta comprensión nueva de los símbolos se debe dar origen a nuevos desarrollos de la teoría de la metáfora, permitiéndole así concatenarse con la teoría clásica en nuevas posibilidades virtualmente asequibles y actualmente ocultas.

Aunque Ricoeur va más allá en el sentido de otorgarle a la metáfora un todo explicativo, que reside en su capacidad de producir un excedente de sentido, se acerca a White en tanto encuentra en la misma materialidad lingüística la potencialidad de descifrar los códigos de la producción de sentido. Hayden White lo aplica específicamente al caso del discurso histórico, pero da la evidencia para permitir asumir que cualquier producción discursiva tiene, en el fondo, una explicación metafórica y, por lo tanto, literaria, más allá de su condición científica.

*La relación productor-receptor.* La segunda parte de lo que se recupera aquí de la teoría de Hayden White, y que valdría la pena poner en relación con distintos autores, es el eje existente entre el sujeto productor de discurso histórico y el receptor, como una condicionante de la configuración de la narrativa. Esta se podría plantear, de acuerdo con Hayden White, como «se observa y estudia como relato sobre el mundo, como género discursivo –estructura temporal–, como organización del conocimiento, –representación de determinados acontecimientos o de su memoria–, como producto estético, como posibilidad de comunicar y explicar el conocimiento» (Pappe, 2005: 56-57). Pero más allá de la estrategia discursiva, la narrativa, en este caso la científica, se constituye como una relación entre locutor y receptor;

es «una perspectiva para captar el significado o el funcionamiento de los fenómenos comunicativos; es una matriz de comprensión y explicación de las obras de comunicación» (Rincón, 2006: 95).

En este sentido, la labor histórica, según White, es la acción de construir un tramado de hechos, no sólo de acuerdo a la construcción de sentido que de ellos haga el propio historiador, sino en el entendido de que existe una necesidad de transmitir dicho tramado a un universo virtual de lectores y, por lo tanto, la articulación debe tener formas reconocibles que permitan que el propio público establezca sentidos contruidos en el acto de su propia lectura.

Umberto Eco (1973) coincide en que el proceso de producción de sentido es más complejo que lo que una visión científicista plantea. Para Eco, la semiótica es la encargada de tratar la constitución interna de las unidades semánticas o culturales en tanto están regidas por leyes semióticas. Estas no son sólo objetos sino medios de significación. Pero las unidades no existen en el vacío, existen en relación con otras unidades culturales del mismo campo semántico, a la vez que están engarzadas en una cadena de referencias continuas a otras unidades de campos semánticos completamente diferentes. Las unidades trabajan así en sistemas que están en perpetua referencia con otros sistemas en el acto de la construcción de sentido. Estas se definen por la posición y relación que mantienen con otras unidades del sistema. Las unidades y los sistemas pertenecen a culturas y dentro de ellas actúan.

Menos esquemático y con mayor énfasis en la hermenéutica como herramienta de comprensión, White plantea de la misma manera que la construcción del sentido histórico está más allá del proceso de investigación. Este, por medio de la narrativa construida, se inserta en un sistema mayor de signos que generan una relación, no sólo en la propia construcción del sentido histórico a través del tramado, sino en la relación que ese tramado tiene con la cultura en que se inserta y para la cual dota de significado elementos y procesos históricos, construyéndolos a partir de meros datos.

Por otro lado, a partir de los avances que ha hecho la psicología cognoscitiva, Teun Van Dijk (1980) plantea que es posible entender que en el proceso cognoscitivo de comprensión del discurso está presente un factor central: la memoria, la cual el autor divide en corto y largo plazo.

Estos elementos permiten asumir que el usuario de una lengua no es una máquina de procesamiento de reglas gramaticales. Por el contrario, en el proceso de comprensión del discurso el lector recibe información que es tratada a través de los mecanismos de la memoria, sobre todo la de largo plazo (por ejemplo, las matrices narrativas), que le permiten estructurarlo y enmarcarlo en una serie de cogniciones previas, otorgándole sentido.

Van Dijk plantea que a través de este proceso el lector va generando «hechos» que son unidades de información compleja que sólo generan sentido a partir de su coherencia de otras unidades. El concepto hecho de Teun Van Dijk, en este sentido, recuerda al hecho histórico de White, el cual por sí no tiene ningún valor hasta que se le asigna sentido a través de su coherencia con otros, constituyendo así un discurso histórico. Este proceso de interrelación de hechos (generados en una memoria de corto plazo) se produce a través de la memoria de largo plazo, asignándole así al discurso una estructura durante su comprensión.

Siendo este un modelo ideal, Van Dijk matiza el proceso por medio de las transformaciones. Es decir, para el autor una información no es siempre idéntica, sufre transformaciones y permutaciones que generan una comprensión siempre dinámica del discurso. Esto permite entender que el proceso cognoscitivo es, más que reproductivo, constructivo. Así la comprensión del discurso no puede ser siempre lineal; en el proceso de comprensión hay operaciones relacionadas con la memoria, las transformaciones y los reconocimientos que hacen de este un momento dinámico que produce múltiples significados. Esto también implica que la comprensión del discurso no sólo sea múltiple sino a la vez contextual. Para Van Dijk los procesos de comprensión del discurso tienen una temporalidad en tanto los mecanismos por los que funcionan se activan según la situación contextual del productor y del lector.

El proceso anteriormente descrito funciona no sólo en el acto de comprensión sino también en el de producción. Los mismos esquemas se aplican al revés para quienes dan coherencia a una serie de hechos. La diferencia radica en la accesibilidad previa del productor a una conceptualización general del asunto y tipo del discurso. El esquema funciona, para Van Dijk, como una macroestructura de generación y comprensión de discursos.

En coherencia con Hayden White, Van Dijk reconoce que el proceso de producción de sentido, tanto en el productor como en el lector, no es unívoco ni lineal. En este proceso entran en juego no sólo los multicitados factores contextuales, sino mecanismos de la memoria que, a través de su activación, permiten establecer articulaciones entre el texto y el contexto, entre el productor (historiador), quien asigna a una secuencia de acontecimientos una estructura narrativa propia, y el lector, quien a su vez es capaz de descifrarla en relación con los marcos interpretativos existentes en su propia memoria. Siendo así, el discurso histórico no puede estar dado por la simple búsqueda de datos, sino que el proceso de interrelación de los mismos, en una sola narrativa, tiene su propio rol en la construcción, por un lado, y apropiación, por el otro, de sentido histórico.

Herón Pérez Martínez, desde la semiótica de la cultura (2003), plantea que este campo es un edificio en construcción, aunque reconoce la existencia de acercamientos fundamentales. Estos se encuentran sustentados en la consolidación de los modelos peirceanos y saussureanos. La visión predominante, en este sentido, es la que considera a la cultura como un sistema de signos relacionados entre sí jerárquica y funcionalmente. Desde ahí se ha considerado a todo acto humano; entre estos podría considerarse la producción historiográfica como un texto susceptible de análisis semiótico. De ese modo, sólo puede ser codificado y decodificado desde ese sistema semiótico (desde esa cultura o, si se quiere, desde la interacción de las memorias de Van Dijk).

Por lo anterior, dice el autor, desde esta perspectiva todo análisis cultural es finalmente un análisis del discurso, con todas sus implicaciones teórico-metodológicas, comenzando por considerar que el único marco hermenéutico de una cultura es ella misma. A partir de esta concepción, el sistema semiótico puede ser analizado desde su totalidad o desde cada uno de los sujetos que lo componen, ya que en ellos se encuentran interiorizadas las formas de codificación/decodificación de los textos. En una parte posterior confirma que este mundo cultural o sociocultural une mente, cuerpo y cultura en la producción de signos.

Eliseo Verón (1987) plantea una aproximación similar, según la cual el sistema productivo de discursos (operaciones) deja huellas en los productos y que este puede ser reconstruido a partir de la manipulación de los segundos

elementos del discurso (el discurso mismo y las representaciones que de él se hacen) es decir, los sentidos producidos. Otras dos hipótesis sostienen esta teoría: a) toda producción de sentido es necesariamente social, y b) todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Esta doble hipótesis sólo toma forma si se considera a la producción de sentido como discursiva.

Así el análisis de los discursos sociales abre camino a la construcción social de lo real. La materialidad de análisis no es otra que los discursos sociales, los cuales son configuraciones espacio-temporales de sentido. Estas condiciones contextuales pueden ser de dos tipos, según el autor, de producción y de reconocimiento, según el lugar del fenómeno en el que se enfoque el análisis.

Entendido de esta manera, los objetos del análisis del discurso son sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación y con sus efectos. Los factores externos del discurso no se consideran como tales, ya que quedan insertos en este. De la misma manera, las condiciones de producción están implícitas tanto en las gramáticas de producción como en las de reconocimiento y se hacen presentes en las operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Según Verón, este sistema teórico puede ser aplicado a una gran variedad de fenómenos y dominios con tal de que hagan a la producción de sentido y que estén definidos en relación con funcionamientos discursivos.

Esta breve digresión de la discusión inicial en torno a los conceptos centrales de narrativa, formato y tramado, permite ir más allá de los autores centrales para ubicar cómo la producción de sentido ha sido vista desde distintas perspectivas. Con este recorrido es posible contextualizar la interrelación entre los conceptos provenientes del análisis televisivo y la historiografía.

### *La telenovela histórica: del formato a la trama*

A lo largo de este texto se han tratado de definir los dos conceptos fundamentales que subyacen a las preguntas de partida. Hasta el momento no se han encontrado trabajos sobre la telenovela, y en especial respecto a la histórica, que partan del reconocimiento de formas de tramar una historia a través de un formato específico de la ficción televisiva latinoamericana. Aunque los autores antes citados (Martín-Barbero, Mazziotti y Orozco) han



abordado la conformación del formato de telenovela desde el entrecruzamiento histórico de distintas narrativas y condiciones industriales, poco se ha hablado respecto a la especificidad del discurso histórico producido a partir del melodrama televisivo.

Es en este aspecto que la teoría de White se vuelve central, al conjugarse con los conceptos centrales de Jesús Martín-Barbero que se han venido comentando en este apartado. Este autor ha planteado, a lo largo de sus trabajos sobre la telenovela latinoamericana en general, y colombiana en particular (1992, 1999), que esta se ha conformado como un formato particular de la ficción a través del entrecruzamiento de distintas narrativas (podrían ser incluso formas diversas de tramar la historia).

Las narrativas no sólo le dan forma a la construcción de la trama del relato sino que están estrechamente ligadas a los referentes nacionales (y regionales) e industriales (formato) que le dan a las audiencias la capacidad de reconocer la historia, y televidenciarla en sus distintos órdenes, y al productor un formato desde el cual construir ficción. Bajtin lo expresa de otra manera en su *Estética de la creación verbal*:

Los estilos neutrales y objetivos presuponen una especie de identificación entre el destinatario y el hablante...El problema de la concepción del destinatario del discurso (cómo lo siente y se lo figura el hablante o el escritor) tiene una enorme importancia para la historia literaria (2003: 288-289).

La telenovela histórica se presenta, así, como un producto cultural mediático en el cual se produce historiografía (se trama la historia de un momento «real» concreto) a partir de referentes televisivos ficcionales en un amplio grado estandarizados (formatos), tanto por necesidades de reconocimiento por parte de audiencias específicas (para las cuales también se trama la historia de formas particulares), como por necesidades de la industria de asegurarse un cierto nivel de éxito en la difusión del producto.

La discusión teórica que aquí se ha presentado debe ser entendida como un acercamiento a posturas –desde el estudio de los medios y desde el de la historiografía– convergentes que permiten entender aspectos específicos del proceso de descripción respecto a cómo se trama una historia particular en un formato televisivo.

Distintos autores, de ambos campos disciplinares, podrían objetar este acercamiento por distintas razones, entre ellas la ausencia del contexto socio-histórico particular de la telenovela. Pero es a través de los conceptos aquí presentados que se entiende el contexto como parte intrínseca de la producción de la telenovela histórica. Como podría decir Jesús Martín-Barbero: es algo siempre presente en el producto televisivo.

DE LA HISTORIA DE LA TELENVELA  
A LA TELENVELA HISTÓRICA: LAS CARACTERÍSTICAS  
DEL FORMATO A TRAVÉS DE LA HISTORIA  
DE LA INDUSTRIA TELEVISIVA

Pocos son los productos comerciales de cualquier industria que duran cincuenta años con pocos cambios y con tanto éxito. La telenovela ha sido un formato bandera de la industria televisiva mexicana. Aunque no todo el tiempo haya sido así, podemos fácilmente afirmar que tiene larga trayectoria como modelo hegemónico, junto con el brasileño, de telenovela en América Latina y varias partes del mundo.

La telenovela no nació con la televisión mexicana, pero es en este espacio donde ha abrevado de múltiples matrices narrativas para ser lo que actualmente es, tal y como actualmente se le reconoce. Como la mayoría de los productos y formatos de la televisión nacional, este comparte con el desarrollo de su plataforma muchas características. Es decir, la historia de la televisión mexicana es un poco la de la telenovela y viceversa. Los elementos, hechos y procesos que han constituido la trama de la historia nacional de la televisión han dejado su marca en el formato, confirmando así que estos hacen referencia al modo en que se ensamblan elementos narrativos e industriales.

Es de esta manera que se entiende que describir un formato, más allá de un listado de características, debe ser una historia de la constitución de estas. Una primera pista para entender la telenovela desde este punto es la historicidad que le ha otorgado Martín-Barbero (1992), para quien estudiar el formato es reconstituir la forma en que distintas matrices narrativas se han articulado en un producto.

Así, la historia de la televisión mexicana, como se ha venido diciendo, deja una impronta particular en la telenovela, la cual la diferencia del resto de modelos latinoamericanos. Estas matrices que se conforman

como características generan, a su vez, marcas de reconocimiento en las audiencias, para quienes la ausencia o presencia de uno o más elementos pueden determinar su juicio respecto al carácter de una telenovela, y así su reconocimiento.

Se entiende así a la telenovela como un formato dinámico. A pesar de tener características determinadas, los melodramas televisados tienen variaciones que apropián las determinantes no sólo sociales, sino industriales y comerciales del producto.

En este contexto, se pretende dar una visión global del desarrollo de la telenovela mexicana como formato en constante contacto con las evoluciones de la industria en que se produce. Tratando de estructurar diacrónicamente el presente apartado, se establece una línea cronológica de la evolución de la telenovela, propuesta por primera vez por la académica de la comunicación Nora Mazziotti en su libro sobre la industria de la telenovela (1996), y seguido y ampliado después por el investigador mexicano Guillermo Orozco (2006 y 2007). Según este modelo, la telenovela en todos los países latinoamericanos ha pasado por distintas etapas en vías de consolidación como producto cultural: inicial, artesanal, industrial, de transnacionalización y, agregada por Orozco al modelo original, la etapa de mercantilización. En las tres primeras etapas se trata de dar cuenta de la relación entre la telenovela y la industria de la televisión, en el ánimo de resaltar la estructuración del formato.

En este capítulo se suprime la idea de analizar las dos últimas etapas ya que, por un lado, estas no aportan mayormente elementos de revisión en términos de estructuración del formato y, por el otro, se trata de dialogar con el contexto en que surge y se desarrolla el fenómeno de la telenovela histórica.

Claro que, en cierta manera, la transnacionalización y la mercantilización tienen elementos que han permitido analizar los cambios en el formato tradicional de la telenovela, como lo han demostrado Mazziotti y Orozco en los trabajos antes mencionados, pero estos cambios son posteriores a la primera evolución de la telenovela histórica mexicana. De este modo, en este apartado se busca establecer las características de la telenovela mexicana y, en tal intento, se intenta articular, en la historia del melodrama televisivo mexicano, lo acontecido con el fenómeno de la telenovela histórica.

Cabe señalar que este trabajo no busca ser un recuento de las 897 telenovelas que hasta 2006 se han producido en México (Orozco y Hernández Lomelí, 2007: 143). Lo que se intenta es articular lo que de industrial tiene el formato de la telenovela con lo que de narrativo presenta como partícula de producción de sentido, desde la cual se estructura una trama ya tradicional.

### *La etapa inicial*

La telenovela mexicana arranca, prácticamente, con el comienzo de la industria de la televisión nacional. En ese momento las condicionantes industriales del momento quedaron marcadas en la forma en que las telenovelas eran presentadas y forman parte, en cierta manera de las condicionantes narrativas de la telenovela actual.

Contextualmente esta es una etapa importante. Hay que recordar que la televisión era una industria naciente, la cual buscaba una consolidación en el mercado mexicano. Sucesivamente, en los años 1950, 1951 y 1952 fueron inaugurados los canales 4, 2 y 5, los cuales, para el momento, solamente tenían cobertura en el valle de México, con una audiencia limitada y con fuertes problemas económicos para establecerse.

Años antes, un debate había surgido en torno a las características del nuevo medio. Una comisión enviada a Estados Unidos y Europa (*Informe Novo-Camarena*) había planteado las características de los dos modelos de televisión existentes: el privado y el público. En México, por decisión presidencial, se eligió el modelo norteamericano, privado y de fines comerciales. La decisión benefició a tres aspirantes a concesiones, por orden de aparición, Rómulo O’Farrill, Emilio Azcárraga Vidaurreta y Guillermo González Camarena.

Correspondió a estos tres industriales, de procedencias distintas, establecer los modelos iniciales de lo que se programaría en el nuevo medio. Frente a la fuerte, casi inalcanzable, competencia del cine y la radio, la televisión debía abreviar de estas para poder sostener una programación continua y agendada con anterioridad.

Sin embargo, para la industria del cine, la televisión representaba no sólo competencia, sino una competencia indigna de ser tomada en cuenta. La

gran industria del cine mexicano de esas décadas no se veía emparentada con la televisión y veía con recelo lo que en ella se transmitía. Incluso la industria cinematográfica bloqueó la transmisión de películas nacionales en la televisión, aún con Emilio Azcárraga como accionista de los famosos Estudios Churubusco.

Así pues, fue la radio, la otra parte del espectro mediático de la cual también Azcárraga era un actor principal, con su estación señera XEW, el medio al que la televisión volteó para nutrir su parrilla de transmisión. De la radio migraron formatos, estructuras de producción y actores a la televisión. Fue a través de esta que las nuevas narrativas públicas se fueron constituyendo.

Es en este punto de inflexión que nació la telenovela o, mejor dicho, el teleteatro como antecesor de esta. Como el propio Jesús Martín-Barbero ya lo afirmó (1992), la telenovela mexicana es hija directa de la radionovela, especialmente de la tradición cubana. Este aspecto, según Mazziotti (1996), le da a la telenovela mexicana características particulares que la distancian de otros modelos latinoamericanos, en especial de su siempre competidora, la telenovela brasileña.

Martín-Barbero extiende la genealogía a la novela de folletín seriada del siglo XIX. Según este autor, este modelo se introdujo a Cuba a través de las lecturas que se hacían en las fábricas de puros mientras los trabajadores desempeñaban su labor (práctica que continúa en la Cuba comunista). De ahí se tomó el modelo para la producción radiofónica de historias seriadas, muchas de cuyos títulos pasaron luego a ser narradas en televisión en México.

Otro aspecto importante a tomar en cuenta en esta etapa inicial tanto de la telenovela como de la televisión mexicana es la necesidad de patrocinios para llenar la parrilla televisiva. El nuevo medio de comunicación requirió de enormes esfuerzos económicos para arrancar. En el contexto de la existencia de una libre competencia en el establecimiento de la nueva industria y ante las necesidades de comprar tecnología importada, enmarcada por una fuerte devaluación del peso mexicano (Hernández Lomelí, 2004), los propietarios de los canales tenían que luchar por hacerse de una audiencia importante y de una parte del *share* publicitario en el país.

En el aspecto creativo, y para superar la situación que imposibilitaba la producción propia de contenidos, parte de la estrategia pasó por vender

los espacios televisivos a agencias publicitarias que se encargaran de la creación de programas. Es en este contexto que se introduce el modelo norteamericano de la *soap opera*, que consolidaba el modelo de narrativa seriada producido por compañías, cuyo interés era la venta de productos de limpieza para las amas de casa como *Colgate* o *Palmolive* (Torres, 1991). Aunque la telenovela latinoamericana, en general, se diferencia en muchos aspectos de este modelo norteamericano, es indudable que fue este un formato del cual abrevaron los formatos seriados posteriores.

Gran parte del aporte de la *soap opera* está en la idea de dividir una historia en múltiples capítulos continuados, sin un fin capitular, lo cual permitía mantener el interés de las audiencias. Aunque el modelo anglosajón producía historias larguísimas, incluso de varios años de transmisión, el modelo latinoamericano, en un proceso posterior, se fue estandarizando en un promedio de entre 100 y 180 capítulos más cerrados y predecibles que los de sus antecesores (Orozco y Hernández Lomelí, 2007: 149).

Una tercera articulación es importante en esta etapa. La televisión era un fenómeno nuevo. Aunque Azcárraga proviniera del *show business*, nadie sabía qué era lo que había que programar, es decir, los formatos televisivos no nacían como tales. Ya se vio que la telenovela abrevó de su versión radiofónica y de una estrategia publicitaria, sin embargo, un elemento importante del nacimiento de la nueva narrativa provino del teatro.

Como bien lo señala Manuel Bauche en su historia de la televisión mexicana (1999), esta etapa inicial de la telenovela podría bien entenderse como una transición entre el teleteatro, hijo directo del teatro, y la telenovela. Desgraciadamente, dadas las características de la televisión inicial, no quedan más que fotos y libretos de esta primera etapa. Sin embargo, es importante reconocer en el teatro clásico una narrativa fundadora de la telenovela.

Finalmente, otros autores han visto una cuarta articulación narrativa que permitió el surgimiento de la telenovela y que, en cierta manera, engrana parte de las que se han mencionado. La especialista en estudios de televisión cubana, Mayra Cué Sierra (2005), explica que una gran fuente de historias fue la literatura. En este sentido están las obras literarias de Charles Dickens y Emily Brontë, *Grandes Esperanzas* y *Cumbres borrascosas*, que fueron adaptadas en años posteriores a la telenovela mexicana. Sin embargo, esta fue una tendencia marginal.

Por otro lado está el aporte de las historietas populares. La principal introductora de este tipo de seriaditos cortos fue Yolanda Vargas Dulché, quien escribió historietas y posteriores guiones de telenovela, tan populares como *Yesenia*. Esta versión coincide con lo que Martín-Barbero determina como la matriz cultural de la lectura de folletín. Aunque el autor colombiano retrotrae esta matriz al siglo XIX, como ya se ha señalado más arriba, estos son claros ejemplos de cómo este tipo de literatura «entró» en la televisión.

Como bien se ha mencionado, de esta etapa inicial no quedan muchos rastros documentales en video debido a la ausencia del *videotape*. Algunos autores coinciden en decir que no existe ninguna seguridad de que los productos surgidos en este momento podrían ser calificados de telenovelas, ya que existe una cierta inestabilidad en las características de un solo formato y se entiende más como la experimentación propia de una nueva industria.

Sin embargo, podemos decir que aquí surgen algunas características de la telenovela que se irían consolidando en las distintas etapas. Por un lado, se integra el melodrama y la serialidad de la radionovela cubana. Guillermo Orozco (2006) plantea que a través de esta matriz se introdujo también la preeminencia de la oralidad sobre lo visual, de las tramas en interiores sobre la filmación en exteriores. Se trajo también de la radio a sus actores, escritores y productores, introduciendo así los estilos y características ya establecidas del medio predecesor. Otro elemento, que viene de planos temporales y sociales anteriores y se introdujo en la telenovela, es lo melodramático como eje de la articulación de las historias narradas en la televisión.

De la *soap opera* se importa el modelo de comercialización de la telenovela. Un modo de producción de historias dominado por la necesidad de publicidad en ciertos sectores de la audiencia (primero para las mujeres y poco a poco para hombres y jóvenes). A la telenovela, en ese sentido, se adapta muy bien lo melodramático como estrategia de construcción de sentido para la audiencia femenina. De la misma manera, aspectos como la serialidad se confirman en esta etapa, como un modelo de crear una atención continua durante distintos episodios.

A través de este modelo se adoptan esquemas que autores como Mazzioti (1996) o Verón (1997) reconocen como incondicionales de la telenovela: los finales capitulares con secreto y suspenso, la utilidad de la búsqueda de revelaciones como motores de la narrativa y otros elementos que



aportan no sólo a la construcción de la trama, sino a la continua atención de las audiencias.

Finalmente del teatro se importan también actores y actrices, así como modos de actuar ya adoptados en México. Personajes como Manolo Fábregas son característicos de esta transición entre el teatro y la televisión.

### *La etapa artesanal y la industrialización*

Aunque los autores que establecieron esta distinción diacrónica en la evolución del melodrama televisado (Mazziotti, 1996 y Orozco, 2006 y Hernández Lomelí y Orozco 2007), separan estas etapas como claramente diferenciadas, para motivos de este trabajo se cree que, de acuerdo a los procesos evolutivos de la industria televisiva mexicana, deberían ir unidos.

La industria mexicana, a partir de fines de los años cincuenta vive una nueva etapa, que Francisco Hernández Lomelí (2004 y 2007) define como el primer monopolio. Según las descripciones de Guillermo Orozco y Nora Mazziotti sobre las etapas de la telenovela, los factores industriales fueron los que definieron y establecieron sus nuevas condiciones. Las principales diferencias entre las etapas artesanal e industrial tienen más que ver con innovaciones, primero tecnológicas y luego mercadotécnicas, que permitieron evolucionar a la telenovela como producto señero de la industria televisiva latinoamericana.

Cabe dar un breve recorrido con lo que sucedió en la industria televisiva en esta nueva etapa. Siguiendo con la historia de la televisión mexicana escrita por Hernández Lomelí (2004 y 2007), a partir de 1955 un fenómeno era palpable: la industria naciente de la televisión no era un negocio rentable. La competencia entre tres cadenas televisivas representaba un peligro para la evolución del negocio. La producción propia era insostenible, la competencia por una escasa audiencia indeseable y la inversión constante en tecnología importada representaba un problema en tiempos de devaluación, sin dejar de lado el control político del que era ya víctima el nuevo medio.

De esta manera, para marzo de 1955 y bajo la tutela presidencial, los tres empresarios propietarios de las respectivas cadenas decidieron unirse en un solo monopolio televisivo: Telesistema Mexicano S.A. En pocos años la alianza industrial rindió sus frutos. A través de un sistema de repetidoras,

la televisión, que hasta entonces se había quedado estancada en pocas zonas de emisión (valle de México, Puebla y la frontera del país), se expandió por el territorio convirtiéndose en una verdadera televisora nacional que de 1955 a 1968 logró, poco a poco, ir abarcando las 32 entidades federativas mexicanas (Orozco y Hernández Lomelí, 2007: 52).

Este fenómeno permitió a la televisión volverse una industria autosustentable que no dependía de más inyecciones de dinero de las que producía ella misma. De la misma manera, teniendo una mayor audiencia generaba posibilidades de mantenerse por vía de publicidad, que veía en la televisión un medio de largo alcance.

Aunada a esta coyuntura político-económica en esta etapa, que se extiende hasta los años setenta, se insertan dos innovaciones tecnológicas, una extranjera y otra nacional, que permitieron hacer una nueva televisión mexicana en cuanto a contenidos se refiere. Estas innovaciones han permitido a la telenovela mexicana, según Mazziotti (1996, 2006) y Orozco (2006), ser lo que es actualmente y posicionarse donde se ha establecido, nacional e internacionalmente, a lo largo de por lo menos cuatro décadas de su existencia.

Andrew Paxman (2002) destaca la importancia de la introducción de tecnologías extranjeras (prácticamente todas lo son en el caso de México) y su hibridación con narrativas nacionales. Según la postura de este autor, es a través de esta doble adaptación que la televisión mexicana ha evolucionado en cuanto a contenidos y alcances industriales se refiere.

Así pues, la primera de las tecnologías a que se ha hecho alusión es el *videotape*. Fue introducido en México en 1957, e inmediatamente utilizado para la producción de telenovelas. Esta innovación permitió dos cosas en la evolución del formato. En un primer momento, la importancia del *videotape* se destaca en la posibilidad de industrializar la producción de telenovelas. Con la grabación en este medio tecnológico es posible evitar los errores de la actuación improvisada, que siempre generaron problemas, sobre todo cuando, como en el caso de la telenovela mexicana, los actores no son profesionales, sino «estrellas» provenientes de distintos medios (o creadas *in situ*) y que se inauguran en la televisión como actores.

Por otro lado, el *videotape* proporcionó una vía para lograr el sueño de los empresarios mexicanos, la internacionalización de sus productos. Como ya lo ha señalado Hernández Lomelí (2004), desde que Azcárraga era empresario

de la radio, uno de sus principales motores fue el deseo de volver a México el país productor de medios para toda América Latina. De la misma manera, en televisión se trató de que las producciones mexicanas tuvieran el mayor alcance posible. El *videotape* otorgó el soporte para vender las producciones locales que, de otra manera, no alcanzarían a llegar a mayores distancias.

El *videotape*, junto con la venta de libretos, permitió a la telenovela mexicana comenzar su expansión en el Continente Americano, e inicio su crecimiento a escala mundial. La innovación tecnológica permitió producir en serie telenovelas baratas para vender por todo el mundo, rasgo que según Mazziotti (1996) caracterizó al modelo mexicano de telenovela.

La segunda innovación tecnológica que llevó al estado actual a la telenovela mexicana fue la introducción, en 1970, del apuntador electrónico (Hernández Lomelí y Orozco, 2007: 156), comúnmente llamado «chícharo». Dentro del anecdotario de la televisión nacional se comenta que esta es una invención mexicana requerida, ante la imposibilidad de los actores de aprender su libreto. Sea esto verdad o no, el caso es que el apuntador electrónico, que no es más que un intercomunicador que se inserta directo en el oído del actor, permitió la entrada masiva de actores no profesionales en la escena de la producción televisiva, consolidando lo que Orozco y Mazziotti apuntan como una característica de las telenovelas mexicanas, es decir, la creación de un *star system* nacional e internacional.

Más allá de los personajes que se insertaron en la televisión nacional, lo importante es que, junto con el *videotape*, el apuntador electrónico facilitó la producción en serie de telenovelas, evitando los tiempos de aprendizaje de guiones por parte de los actores y acelerando el ritmo de grabación y edición, permitiendo al modelo mexicano consolidarse, junto con el brasileño, como el mayor exportador de telenovelas.

Sin embargo, esto ha producido una determinante en las telenovelas mexicanas. La rapidez y abaratamiento de producción, junto con la inserción de actores novatos, ha generado que el producto mexicano, a diferencia del brasileño, sea considerado de mala calidad. El modelo mexicano apela a recursos emocionales fáciles, a escenografías de mala calidad y a la filmación mayoritariamente en interiores. La necesidad de hacer un producto barato y exportable ha llevado a la telenovela mexicana al nivel más economicista de los recursos con los que cuenta la industria nacional. De la

misma manera, las actuaciones son improvisadas debido a la poca escuela de los actores, particularidad que la diferencia de la brasileña y del más reciente híbrido colombiano.

Más allá de innovaciones tecnológicas, estas etapas son claramente definitorias para la telenovela mexicana. No hay que olvidar que de 1955 a 1968 (Hernández Lomelí, 2004), año en que vuelve a existir competencia gracias a la aparición de los canales 8, de empresarios regiomontanos, y 13 de capitalinos, había un monopolio total de la televisión por parte de Telesistema Mexicano. Este hecho les permitió estandarizar la producción de formatos con base en su éxito. Con la introducción de los nuevos canales en la competencia por el espectro nacional, se introdujeron lo que Francisco Hernández Lomelí (2004: 177) llama innovaciones culturales, es decir nuevas maneras de hacer televisión, tanto en contenidos como en organización. Pero incluso en este breve periodo de competencia que duró hasta 1973, año en que a través de la absorción del Canal 8 por parte de Telesistema Mexicano se crea Televisa, y de la nacionalización del Canal 13, la telenovela continuó, como formato, alimentándose de las matrices anteriormente descritas y consolidando las narrativas que habían dado largo éxito.

Es en este periodo que la telenovela dejó de ser un producto para la mujer y se intentó llegar a nuevas audiencias a través no sólo de la transformación del formato, sino de la inclusión en nuevos horarios de la parrilla televisiva. Así, en este periodo se incursionó en temáticas nuevas dirigidas a hombres y jóvenes. De gran trascendencia entre estas innovaciones, como lo marcan Orozco (2006) y Torres (1991), fue la utilización del formato de la telenovela como plataforma para otros fines, en especial el educativo.

De 1975 a 1982 surgieron las telenovelas llamadas «de contenido social», que por medio de las historias tradicionales trataban de incidir (y en muchos casos lo lograron) en aspectos relevantes de la vida social de México, tales como la educación o la sexualidad. Es también en este periodo en que surgen las telenovelas históricas de Ernesto Alonso y Miguel Sabido, las cuales constituyeron un modelo de articular periodos históricos con sus personajes destacados, narrados paralelamente en tramas de telenovela normal.

A lo que se pretende llegar es que en el movimiento entre el primer monopolio (Telesistema Mexicano), la segunda competencia (con los canales 8 y 13) y el segundo monopolio (Televisa), tal como los establece Francisco

Hernández Lomelí (2004), se consolidó el modelo mexicano de telenovela o, como lo llama Nora Mazziotti (1996) el «modelo Televisa».

Con la llegada del tercer periodo de competencia o, más bien, el «duopolio» al establecerse TV Azteca tras la venta por parte del gobierno del Canal 13, surgirían nuevas formas de articular narrativas en el formato de la telenovela. En este capítulo será suficiente, por los motivos antes mencionados, quedarnos con el «modelo Televisa», ya que es en este donde la telenovela histórica surge.

### *El modelo mexicano de telenovela*

Hasta ahora se ha intentado trazar una breve historia de la telenovela mexicana en relación con las condicionantes industriales del formato. A través de dos momentos se han definido distintas matrices e innovaciones que, ya sea por cuestiones económicas o por estrategias narrativas para generar y atraer audiencia, han permitido la creación y alimentación de un formato televisivo por varias décadas de existencia. Sin embargo, hace falta especificar cómo esas narrativas le han aportado singularidades al modelo mexicano y cuáles de las diferentes características son reconocidas por diferentes autores como propias de dicho modelo.

Primero que nada habría que decir que el modelo mexicano es reconocido como especial dentro de las distintas versiones del formato latinoamericano. Por lo general, se le considera el más tradicional frente a versiones más innovadoras como la brasileña, la colombiana y las recientes producciones argentinas. Sin embargo, esta tradicionalidad ha influido en otros modelos como el venezolano (Mazziotti, 1996 y 2005) y, por otro lado, le ha dado un reconocimiento internacional a México como productor y exportador de primera importancia en cuanto a ficción se trata.

Diversos autores como Mazziotti, Martín-Barbero, Orozco o Vasallo de Lopes (2002), reconocen que la tradicionalidad del modelo mexicano nace precisamente de las matrices narrativas de las que se ha alimentado, tales como la radionovela cubana, las lecturas seriadas o el teatro tradicional.

Esta característica se hace patente en gran parte de las tramas. Para Mazziotti (1996, 2005 y 2006) las telenovelas mexicanas representan el modelo esencialmente melodramático, sentimentalista, maniqueísta y moralista. Se

ajustan a un esquema en el que las historias son narradas de manera lineal y son notorias por sus llantos, su visión maniquea del mundo y la carencia de referentes históricos específicos.

Su colocación temprana en el mercado latinoamericano se debe a que existían en México empresas con capacidad de producción y a que este mercado ya estaba familiarizado con la ficción mexicana, que tenía las mismas características melodramáticas, representada en el cine y la radio, de la cual se traspasaron muchos productos a la televisión.

Martín-Barbero (1992) coincide en esta versión. Según este autor la telenovela mexicana retoma de su antecesor cinematográfico muchos elementos del mundo tradicional y religioso mexicano para articular un nuevo formato. Gracias al reconocimiento de este tipo de cine en toda América Latina, fue posible exportar dicho modelo narrativo.

Por su parte Orozco (2006: 153-155) afirma que la telenovela mexicana es esencialista, permeada por una moral cristiana que funciona como motor de la trama, donde la redención a través del sufrimiento, el triunfo del bien sobre el mal, la justicia de la bondad del pobre sobre la maldad del rico (o como en casos más actuales del «feo» sobre el «guapo»), son elementos centrales.

Resulta curioso y, a la vez, interesante constatar que en la estructuración del espectro radial mexicano, al momento de asignar a cada canal una identidad característica, Miguel Alemán, para entonces vicepresidente ejecutivo de Televisa, planteara que el Canal 2, donde se transmiten las telenovelas de la compañía, debía ocuparse de «satisfacer las exigencias y necesidades de las clases medias, con apego a los tradicionales valores de las familias mexicanas» (1976: 195). Como vemos, decisiones industriales definen aquí, o por lo menos consolidan como estructurales, características de un formato televisivo. Las narrativas melodramáticas tienen en ese aspecto una justificación político-comercial para continuar siendo lo que ya son.

Retomando a Mazziotti (1996), la telenovela cuenta una historia de amor. Es un amor que cuesta alcanzar, mantener, recuperar; es más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre, supera el tiempo, las distancias y las desgracias más terribles. Esta historia se entrelaza con el «drama del reconocimiento»: ¿De quién soy hijo?, y ¿dónde está mi hijo? son las preguntas clave. Reconoce en la «revelación de la paternidad oculta» uno de los rasgos que caracterizan los seriales en todo el mundo. Los dramas na-

rran esa tensión: la búsqueda del des-conocimiento al re-conocimiento de la identidad, el desenlace es la recuperación de esta. En este final la revelación de la identidad tiene el carácter de reparación justiciera proveniente del melodrama al ser reconocida públicamente.

Otra de las reglas de la telenovela es este desenlace feliz, una de las convenciones imprescindibles, ya que no sólo es un premio para los personajes sino para la lealtad de las audiencias. Últimamente, este final se lleva a cabo con la ceremonia de boda.

Pero más que una historia de amor es la historia «de la justicia esencial, de una reparación moral y hay una enorme gravitación de culpa» (Mazziotti en Orozco y Hernández Lomelí, 2007: 153). La historia de la telenovela se construye, de esa manera, a través de personajes arquetípicos, que más que representar a un bueno, un malo, un tonto, etcétera, representan la bondad, la maldad o la imbecilidad. Estos rasgos no sólo se marcan a través de los diálogos sino de los maquillajes, las escenografías, la música y, en general, el ambiente que representan.

Como menciona Guillermo Orozco (2006), las telenovelas mexicanas remiten a pasados remotos a través de valores tradicionalistas. La virginidad, el esfuerzo del pobre, la astucia del rico, las diferencias de raza, clase y género, más allá de las ambientaciones históricas, conforman un estado de las cosas más relacionadas con percepciones antiguas que con valores actuales. Casi todos los autores consultados certifican que la telenovela mexicana es la reiteración de la historia de Cenicienta. Nora Mazziotti analiza los movimientos internacionales de la telenovela latinoamericana y confirma esta visión de Orozco al decir que las telenovelas narran

relatos arquetípicos, míticos, en la medida en que relatan, una y otra vez, la misma historia conocida y compartida por la comunidad. Se trataría de aquellos relatos que tienen que ver con dudas, deseos e inquietudes de los seres humanos (2005: s/p).

Es en estos elementos que, según Mazziotti, encontramos lo melodramático de la telenovela.

Habría que enfatizar, como ya se ha venido mencionando, que las características narrativas aquí descritas no se sostienen por sí solas. Las distintas

matrices industriales-narrativas también han caracterizado la visualidad del melodrama televisado. Ya se comentó cómo el hecho de que muchas de las historias, los personajes y los técnicos provinieran de la radio, y en especial de la radionovela, llevó a que se diera preeminencia a la oralidad sobre a la visualidad.

De esta manera, la mayoría de las telenovelas mexicanas son filmadas en interiores, en *sets* acartonados, ya que lo visual entra en juego en tanto enfatice, incluso lleve al extremo, las características narrativas de la trama. Así, por ejemplo, podemos ver que la riqueza se representa en mansiones, automóviles y joyas inaccesibles para la mayor parte de los mexicanos, y la pobreza con barriadas a las que se elimina la suciedad característica para acentuar la dignidad del pobre; la bondad y la pureza visten de blanco, mientras que la maldad viene acompañada de peinados de tres pisos y parches en el ojo (por ejemplo, *Cuna de lobos*). En fin, es justo decir que a la telenovela mexicana le vino bien esta característica, ya que a través de la ambientación barata, esquemática y arquetípica se reducen costos para una industrialización y comercialización más efectiva.

Más allá de las características narrativas, Francisco Javier Torres Aguilera (1991), plantea las del formato utilizado en la producción de telenovelas, que se podría resumir de la siguiente manera: a) capítulos de 30 a 60 minutos divididos en cuatro actos; b) intensificación de la tensión dramática al finalizar cada capítulo o cada acto; c) transmisión de lunes a viernes; d) música para enfatizar el drama; y e) ritmo narrativo lento. Dadas estas características, el autor plantea efectos probables en las audiencias: a) crear ambiente de intimidad en el público con los personajes; b) desarrollar lealtad de la audiencia al desarrollo de los capítulos; c) mostrar conductas identificatorias con los personajes buenos y reprobatorias con los malos; d) los personajes se desempeñan como modelos de conducta imitables; e) la lucha entre buenos y malos provoca emociones en la audiencia; f) dosificación y ritmo provocan suspenso; g) modificación o reforzamiento de valores a través del argumento, y h) producción de una experiencia vicaria con las situaciones presentadas en la telenovela.

Finalmente, habría que plantear que esta esquematización presentada de lo que narrativamente es la telenovela, es posible, en parte, gracias a que la mayoría de los autores que han abordado este formato como objeto de



estudio ven en él una recurrencia a las mismas historias. A pesar de que en México, como ya se mencionó, se han producido más de 800 telenovelas a lo largo de la historia de la televisión, navegan en la repetición de historias, de escenarios, de justificaciones.

Las tramas de la telenovela pueden ser reducidas a muy pocas; Mazzioti (2005) retoma seis: *plot* de amor, donde una pareja que se ama es separada por alguna razón, se vuelve a encontrar y todo acaba bien; el *plot* cenicienta, donde la metamorfosis de un personaje va de acuerdo a modelos sociales vigentes; el *plot* triángulo, caso del triángulo amoroso; el *plot* del regreso, donde el hijo pródigo vuelve a la casa paterna; el *plot* venganza, en el que se encuentra la reparación de una injusticia por la propia mano; y el *plot* sacrificio, donde el héroe o la heroína se sacrifica por alguien o por algo. En esta breve variedad se encuentran los elementos centrales que se han planteado aquí y que han perdurado reiterativamente y con pocas innovaciones en por lo menos unas cuatro décadas de telenovela. Guillermo Orozco (2007) plantea que las innovaciones en estas primeras etapas de la telenovela, más que en las historias, se encuentran en el *star system* generado por Televisa; lo novedoso está en los galanes y preciosas nuevos.

### *¿Y dónde quedó la telenovela histórica?*

Es curioso cómo en la mayoría de los recuentos, los análisis y las caracterizaciones de la telenovela mexicana, la histórica surge como una narrativa marginal si no es que inexistente. A pesar de su importancia en el mundo de las telenovelas mexicanas, las históricas no han sobrevivido como objetos de análisis, por lo menos no ha sido publicado prácticamente ningún trabajo al respecto.

Algunas pistas hay para explicar este hecho, pero no dejan de ser meras hipótesis. En primer lugar, se puede aducir que la telenovela histórica, tal como la hemos visto en televisión nacional, es un fenómeno exclusivamente mexicano. Algunas han surgido en lugares como Brasil; sin embargo, en México el formato ya tiene una larga trayectoria. Por tal razón, investigadores de la telenovela, la mayoría de ellos de otros países de América Latina, pudieron haber dejado de lado la singularidad de

este fenómeno. La telenovela histórica es casual y casi coyuntural, a la cual hay que diferenciar especialmente de lo que podríamos denominar telenovela de época.

Decimos que es casual y coyuntural por dos factores. Uno, que hay que tomar en cuenta que las primeras telenovelas históricas, hasta *Senda de Gloria* (1987), existieron gracias a la colaboración de un productor y un guionista que son, respectivamente, Ernesto Alonso y Miguel Sabido, quienes se habían preocupado por hacer otro tipo de telenovela, entre las que se encuentran las de «contenido social».

El segundo factor, y de mayor importancia, tiene que ver con el hecho de los costos de producción. Las telenovelas históricas tienen como característica, a diferencia de las telenovelas tradicionales, el filmar en exteriores, con una gran cantidad de extras y con ambientaciones de época. Este hecho representa para las televisoras un costo prácticamente inviable en vistas a su limitada comercialización, ya que cuentan historias nacionales, y por lo tanto son difícilmente exportables. Este costo tampoco puede ser cubierto, como en otras telenovelas, con publicidad inserta debido a las temporalidades que manejan.

Siendo así y a causa de un interés cultural y nacionalista, más allá de las advocaciones de los empresarios televisivos, las telenovelas históricas contaron siempre con el patrocinio del gobierno nacional gracias a algunas de sus instituciones (casi siempre las cajas chicas del gobierno, es decir la Lotería Nacional y el Instituto Mexicano del Seguro Social). Ambos factores se conjugaron para que surgiera en México este fenómeno, del que a continuación se darán algunos detalles.

Otra característica, que puede ser derivada de la anterior, está marcada por el hecho de que muchas telenovelas históricas fueron después vendidas en formato de video casero o DVD, con el fin de ser atesoradas como documentos historiográficos. El gran éxito que tuvieron algunas producciones y la poca exportabilidad de las mismas, pudieron llevar a otra estrategia de comercialización más parecida a lo que los norteamericanos ahora hacen con las series, su venta doméstica.

En fin, más allá de estas características industriales, la telenovela histórica, con todas las críticas que se le han hecho, tiene una trayectoria propia en el panorama de las telenovelas nacionales. Empezaremos por recorrer este

camino para después entrelazar uno de los pocos estudios serios que sobre este tipo de telenovelas existe.

Tratando de situar a la telenovela histórica se podría empezar por decir, en relación con la cronología que antes hemos establecido, que surgió definitivamente y tuvo su mayor auge en la etapa artesanal y de industrialización de la telenovela, aunque ha habido algunas posteriores. Como se ha mencionado, esta etapa se caracterizó por pasar de un primer monopolio televisivo a una etapa de competencia y de regreso al monopolio. En estas transiciones, los industriales de la televisión establecieron diferentes posturas frente a los sucesivos gobiernos. Sin embargo, siempre existió algún tipo de relación positiva, en términos de los industriales, que permitió al gobierno pasar del desentendimiento frente a la televisión, a una participación más activa en cuanto a control de contenidos y participación directa en el negocio.

En este contexto nació la telenovela histórica. Los principales sujetos que participaron en este fenómeno concuerdan en que, aunque sucesivamente existió intromisión gubernamental, e incluso patrocinio, en un principio no hubo una decisión de Estado por la cual surgieran este tipo de telenovelas. Lo que sí plantean los protagonistas es que este modelo de telenovela surgió gracias a la mancuerna entre uno de los mayores productores y directores de telenovela, Ernesto Alonso, y un grupo de escritores becarios del Centro Mexicano de Escritores que en esos días estaban al final de su beca y preocupados por no tener ingresos visibles. Entre esta generación (1961-1962) de escritores, participaron en las primeras telenovelas históricas Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Gabriel Parra, Jaime Augusto Shelley y Miguel Sabido (Castro, 1997), a los que después se sumaron Raúl Araiza y Eduardo Lizalde, provenientes del cine y las letras respectivamente.

Hay divergencias sobre la primera telenovela histórica, ya que algunos dan como inauguradora del formato a *Sor Juana Inés de la Cruz*, de 1962 (Dorcé, 2005: 149), de Ernesto Alonso (Cueva, 2005) y otros a *Maximiliano y Carlota*, de 1965, ya de la mancuerna entre Alonso y el grupo de escritores. Minimizando la disputa, lo cierto es que el modelo posterior, que se prolongaría hasta *Senda de Gloria* (1987), tuvo como protagonistas principales al productor y director Ernesto Alonso y al guionista Miguel Sabido.

La primera telenovela de este tipo dejó muy mal sabor de boca al gobierno mexicano, ya que presentaba a un Maximiliano bello y heroico, mientras que a Benito Juárez lo trataba como a un indígena en fuga. Así pues, surgió la primera solicitud del gobierno por resarcir esta situación. De esta petición surgieron *La Tormenta* (1967) y *El Carruaje* (1972), que tratan distintos aspectos de la vida de un Benito Juárez, por supuesto, «menos indio» y más telenovelesco (Castro, 1997).

Entre ambas telenovelas se produjeron otras dos bajo los títulos de *Los Caudillos* (1968) y *La Constitución* (1970). La primera se centraba en el periodo independentista y sus personajes, mientras que la segunda estaba ambientada en tiempos de la Revolución Mexicana, con María Félix como atractivo principal, su única incursión en televisión. Otra telenovela que abordaba la misma temporalidad fue *La Tierra* (1974), que, según Álvaro Cueva (2005), quedó como la telenovela histórica prohibida, ya que abordaba parte de la Guerra Cristera, asunto de dolorosa memoria tanto para el gobierno como para los católicos.

El final de este modelo de telenovela histórica y de la cooperación entre Ernesto Alonso, Miguel Sabido, Enrique Lizalde y Raúl Araiza, viene con *Senda de Gloria* (1987). Según el propio Sabido (Castro, 1997) esta telenovela representa el paso de la antorcha a una nueva generación, con historiadores más profesionales como Fausto Zerón Medina y Carlos Enrique Taboada y, en general, el grupo Clío de Enrique Krauze. En esta telenovela se aprovecharon los conocimientos generados en las anteriores, conjugados con el patrocinio del Instituto Mexicano del Seguro Social. Esta articulación permitió llevar a la televisión una ambiciosa producción que abrazó el periodo de 1917 a 1940, con una gran cantidad de recursos técnicos, filmaciones en exteriores, extras y locaciones reales.

Como vemos, *Senda de Gloria* representa el fin de una era, la más fructífera, de la telenovela histórica. La siguiente etapa se caracterizará por las producciones de *El Vuelo del Águila* (1994) y *La Antorcha Encendida* (1996), ya enteramente dirigidas por el grupo Clío de Krauze, el cual estableció un centro para asesorar este tipo de producciones, como el documental *México Siglo XX* y otros para Televisa.

María de los Ángeles Rodríguez Cadena (2004: 49) define a esta como un melodrama televisivo que representa un periodo específico de la histo-

ria colectiva y a sus héroes principales, y lo complementa con la historia de personajes no históricos que interconectan subtramas de pasión, amor, celos, traición e intriga, es decir, y como se ha visto, historias tradicionales de telenovela.

En este sentido, las telenovelas históricas mezclan personajes de la historia con gente común y hechos históricos con escenas cotidianas; este tipo de melodramas televisivos enfatizan la integración del ciudadano ordinario como un acompañante leal de las figuras históricas. De esta manera se asume la idea de igualdad de los héroes con la gente común, como protagonistas coexistentes en la construcción nacional.

Rodríguez Cadena plantea que las telenovelas históricas presentan la interacción del pasado en asuntos contemporáneos, e ilustran la diversidad de versiones de la historia colectiva, creada con una variedad de recursos que apelan a las audiencias masivas.

Para la autora, telenovelas como *Senda de Gloria* o *La Antorcha Encendida* usan un tono paternalista y sugiere la manera en que las telenovelas adaptan las versiones de la historia sin afectarla, al aplicar las características del melodrama televisivo. Encuentra que es posible reconstruir la historia colectiva sin modificarla sustancialmente y, a la vez, presentar cómo los grandes hechos afectan a los individuos, lo que se logra a través de la creación de dos historias paralelas: la gran historia y una historia familiar ficcional con las características del melodrama. Este recurso se utilizó por primera vez en *La Tormenta* y fue reutilizado en *Senda de Gloria*; es el modelo que representa a la primera etapa de la telenovela histórica que ya se ha señalado.

En este sentido, las primeras telenovelas históricas generaron una acumulación de experiencia en su producción, de la cual *Senda de Gloria* y *El Vuelo del Águila* son las creaciones máximas. Las dos reflejan distintas maneras de aproximarse al recuento del pasado aunque manejan características distintas. La primera maneja el recurso de historias paralelas (historia nacional-historia familiar), que vincula al espectador con la trama nacional. Para Rodríguez Cadena el hecho de entrelazar historias familiares con la historia nacional tiene el efecto de acercar al espectador con la historia al recrear el drama humano propio de los acontecimientos.

Por otro lado, la segunda se basa en la representación melodramática del personaje histórico (Porfirio Díaz), representado así el lado íntimo de las

figuras de bronce. Esta perspectiva de dos modelos de hacer telenovela histórica concuerda con lo que Miguel Sabido plantea (Castro, 1997), en cuanto a que se experimentó primero con la adaptación de personajes históricos a situaciones melodramáticas (caso de *Maximiliano y Carlota*) y, en otros casos, se recurrió al uso de historias paralelas para entrelazar historia nacional con vida cotidiana, sin faltar al realismo histórico en esta última.

Finalmente, María de los Ángeles Rodríguez Cadena lanza dos hipótesis: una que plantea que a través de su estructura narrativa las telenovelas históricas reflejan las particularidades íntimas de la condición humana y de eventos colectivos. Recrean situaciones cotidianas y celebran los hechos de los héroes incorporándolos a las rutinas diarias de las audiencias. De esta manera llevan a las audiencias, como intérpretes del pasado, moldeando su imaginación a través del caos de los eventos históricos, funcionando así como herramientas de control social. Tal afirmación, cercana a un enfoque de efectos en audiencias, aunque contiene elementos válidos de consideración no puede ser probada en la estructura de su propio estudio.

Por otro lado, la autora argumenta que las telenovelas históricas toman el rol metafórico de narrador primitivo que cuenta historias épicas sobre los orígenes, los valores, los héroes y dioses, los ideales de romance, las batallas del bien contra el mal, la creación y obediencia de las leyes.

Estos elementos hacen posible descubrir estructuras primarias que la telenovela histórica comparte con el común de las telenovelas. Vemos que las características narrativas del formato, antes planteadas, se respetan en el melodrama histórico televisado, añadiendo particularidades de un discurso histórico y produciendo así un sentido narrativo histórico.

Cabe pues decir que la telenovela histórica no sólo han sido casos particulares de la historia industrial de la telenovela. Como se ha podido observar, la histórica, dentro del universo de telenovelas, ha generado estructuraciones particulares que tienen que ver no sólo con modificaciones de un formato sino con el movimiento que va de la narrativa a los actores que la articulan.

Dentro de la historia de la televisión mexicana se han visto grupos que toman el control de la creatividad. En el caso de la telenovela histórica, este fenómeno tuvo dos movimientos, uno inicial y su continuación por

parte del grupo Clío, generando así cambios en el formato. Si hemos de hacer caso a la propuesta de Humberto Musacchio (1989), esta toma de poder de un nuevo grupo de intelectuales identificados con la revista *Vuelta* de Octavio Paz, llevó a cambios no sólo en las estructuras del formato, sino en los temas y la forma de abordarlos. Aunque por el momento, y viendo la trayectoria de la telenovela histórica, es una propuesta bastante arriesgada de sostener.

A través de este breve recorrido se ha intentado entrelazar la historia de la telenovela mexicana con aspectos específicos de la historia de la industria televisiva nacional. Con él se pretendió dar cuenta de los aspectos industriales y los narrativos de un formato, que se articulan para hacer de éste una particularidad desde la cual se crea un producto cultural. Más allá de la creatividad inherente a este tipo de producciones, se ha podido ver qué aspectos coyunturales logran reformar y luego estandarizar el entrecruzamiento inicial de distintas matrices narrativas.

La elección de dos momentos en la historia de la telenovela, de los cinco que plantean Nora Mazziotti y Guillermo Orozco, se debió a la búsqueda de los elementos de innovación y estandarización de la telenovela mexicana como un formato particular de la ficción televisiva nacional. A través de estos momentos se vio no sólo la alimentación inicial de las matrices narrativas de la radio, el cine, las lecturas seriadas o el teatro, en el momento de creación de la televisión, sino que momentos políticos e innovaciones tecnológicas permitieron que el formato fuera estabilizándose, creando patrones similares en los diversos productos.

A partir del reconocimiento de estos patrones se pudo identificar la particularidad que la telenovela histórica tiene en la historia de la televisión nacional. Como parte de las distintas telenovelas, la histórica generó sus propios modos de estructurar el melodrama tradicional, con narrativas históricas particulares. La misma telenovela histórica tuvo a su vez un periodo de innovación y otro de estabilidad, lo que permite descubrir modelos distintos de narrar historia en ficción televisada.

Este recorrido permite, a su vez, observar que la particularidad de la telenovela histórica la hace un objeto de investigación interesante, del cual pueden extraerse diversas preguntas de investigación. Sin embargo, este interés no ha sido llevado con suficiencia al campo de la práctica investiga-

tiva. De esta manera se ha generado un hueco en la historia de la telenovela mexicana y en la descripción de sus particularidades, que puede ser llenado desde distintos enfoques teóricos.

Por ahora, el recuento llegará hasta aquí para poder analizar en perspectiva lo que la telenovela histórica representa.



## TRES FORMAS DE ARTICULACIÓN ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN TELEVISIVA

Como se comentó, hay autores para los cuales el modelo de telenovela histórica representado por *Senda de Gloria* parte exclusivamente de una presentación de dos narrativas paralelas: una ficcional y otra histórica. Sin embargo, aquí se ha planteado teóricamente que es en la articulación de ambos niveles donde se puede ubicar la forma de estructuración del discurso histórico y, por ende, su tramado.

El abordaje teórico, en el que se intentan articular los conceptos de formato televisivo, proveniente de la tradición de estudios latinoamericanos de la telenovela, y de tramado, entendido desde la teoría narrativista de la historiografía de Hayden White, exigen trabajar la materialidad de estudio desde un análisis particular de la conformación del texto mediático. La telenovela histórica es pues un pretexto donde es posible analizar y describir la construcción historiográfica en soportes mediáticos ajenos al tradicional texto escrito.

A partir de este planteamiento este trabajo se ha enfocado en conocer los puntos de encuentro entre los niveles narrativos planteados, con el fin de observar la manera en que el formato de la telenovela mexicana condiciona las formas en que la historia puede ser tramada. No se trata, pues, de calificar la historia narrada, ni de describirla en su plano secuencial sino, a partir de ciertos indicios de la propia telenovela, conocer cómo la ficción televisiva industrializada permite la articulación de personajes y acontecimientos históricos de un cierto periodo.

Para poder conocer las formas de interacción entre ambos niveles de las historias de *Senda de Gloria*, se realizó un análisis de composición textual (Martín-Barbero y Muñoz, 1992) de distintas escenas seleccionadas de la telenovela. Este tipo de análisis, a través de sus distintas etapas de obser-

vación (materia de la representación, estructura del imaginario, forma del relato y lenguaje del medio) ha permitido registrar las diferentes formas y grados de involucramiento entre las narrativas de ficción y las históricas, dinámica a través de la cual se construye el discurso histórico de *Senda de Gloria*. Esta herramienta de observación permite trabajar sobre el movimiento que va de lo que identifica al formato a lo que en la telenovela hace referencia al mundo de la gente. En este sentido, es a través de la composición textual que se accede al sentido de los textos mediáticos. Este análisis

permite indagar el movimiento de transformación de una narrativa: la fidelidad a una memoria y el apego a un formato a la vez que el movimiento de innovación y adaptación (*ibidem*: 34).

Bajo esta herramienta de observación es posible detectar los actores sociales en función, las clases sociales, los roles establecidos, los conflictos representados, los lugares de acción, los tiempos de la misma, la forma de narrar y las características narrativas en la acción, a la vez que la composición visual en la que se articula la trama.

Sin embargo, para el trabajo aquí planteado, el centro de observación se encuentra en dos aspectos fundamentados teóricamente: los acontecimientos y los actores. Aquellos son los hechos reconstruidos en el proceso de la trama de manera que hagan sentido en la misma. En el segundo aspecto se considera que es primordial centrarse en la forma en que los actores de la historia son o no representados, articulándose con la historia ficcional de acuerdo a las condiciones del formato. Es decir, lo central está en averiguar las formas en que pueden engranarse acontecimientos y personajes en un formato comercial melodramático de televisión.

Entre estos elementos se pueden plantear las maneras básicas en que la historia ficcional y la historia real se relacionan y condicionan mutuamente. A lo largo del presente capítulo trataremos de describir tres formas esenciales de involucramiento: la ausencia de éste, la presencia y la historia como contexto, las cuales se caracterizarán de acuerdo a los elementos analizados en distintas escenas de la telenovela. Antes de pasar a este análisis debe, sin embargo, considerarse la importancia de *Senda de Gloria* como caso de estudio, así como los niveles narrativos de esta telenovela.

### *Senda de Gloria: un caso de estudio*

Como se vio en capítulos anteriores, la telenovela histórica surge en la segunda mitad del siglo xx. Como parte de la historia del melodrama televisivo mexicano, nace en un contexto de dominación política de un solo partido, el Partido Revolucionario Institucional, que se establece como único a partir de la consolidación de diversas fuerzas presentes a lo largo de la Revolución Mexicana. De ahí que el PRI considere fundamental su historia como gesta originaria. En este sentido, el discurso de difusión masiva de la historia de la Revolución Mexicana estuvo, por estos años, dominado por la ideología del partido único.

Como parte de la estructura monopólica, existía en el país una sola empresa televisora que producía telenovelas y, por lo tanto, esta estuvo ligada íntimamente a la historia de este formato en México. En el seno de esta industria se produjeron distintas telenovelas históricas, entre las que destaca *Senda de Gloria* (1987), por la inversión que se hizo en su producción, así como por la difusión de la misma.

Se considera paradigmático este caso en tanto representa, como se mencionó, la culminación de una serie de melodramas históricos producidos por Ernesto Alonso, con guión de Miguel Sabido, en los que se utilizó el recurso de historias paralelas (historia nacional-trama melodramática). Este es uno de los dos modelos de telenovela histórica en el que la cuestión nacional se toma como modelo de lo histórico por una decisión más bien política.

De esta manera, este trabajo reconoce en *Senda de Gloria* un modelo particular que tiene historia propia en sus formas de articular historiografía y telenovela. Miguel Sabido fue el pilar fundamental de esta forma de hacer telenovela histórica y quien, desde los inicios de esta, continuó trabajando con Ernesto Alonso en la creación de guiones de este tipo.

Destaca también este caso porque la historia que en él se narra resultó un tema de primordial importancia para el partido en el poder (PRI). El gobierno, como lo había venido haciendo con las anteriores telenovelas históricas, copatrocinó esta producción millonaria a través de una institución gubernamental (el Instituto Mexicano del Seguro Social), mientras que en el momento de su difusión pasaba por una crisis de legitimidad (1987-1988).

Finalmente, es importante señalar que *Senda de Gloria* fue el primer caso de telenovela histórica que complementó su difusión televisiva con la venta en video de los episodios, lo cual hace ver una estrategia de difusión de la historia más allá de la mera transmisión en la televisión nacional. Esta difusión masiva se dividió en cinco DVD con 360 minutos de telenovela en total. Estos se dividen en dos episodios cada uno, que van, temporalmente, de 1917 a 1938. Los episodios se nombran a través de los acontecimientos históricos relevantes que suceden en estos («Emboscada y muerte de Zapata. 1917-1919» o «El asesinato de Carranza», por ejemplo). Esto da pie para intuir que existe una mayor relevancia en las partes que específicamente se refieren a los sucesos, ya que el nombre hace alusión a un tramado específico de los hechos.

Los episodios se dividen a la vez en capítulos, normalmente en número de doce. Cada uno está articulado con el episodio a través del tema del mismo, sin embargo, no es únicamente el tema el que determina el capitulaje sino la trama ficcional en la que se articula la telenovela.

### *Los niveles narrativos en Senda de Gloria*

La telenovela histórica sobre la cual se basa este análisis está construida a partir de dos hilos narrativos: uno ficcional y uno histórico. Antes de analizar la telenovela es clara la necesidad de precisar, en líneas generales, cuáles son estas historias.

#### *Historias en ficción*

La historia ficcional tratada en *Senda de Gloria* tiene que ver más con los elementos narrativos tradicionales de la telenovela mexicana que con una trama articulada exclusivamente por personajes históricos. Los personajes de *Senda de Gloria* llevan a cabo acciones clásicas de la telenovela mexicana, conformando así una trama de pasiones, amores, odios, encuentros y desencuentros.

La historia de los Álvarez, familia central de la trama, comienza en 1917, justo después de concretarse la Constitución Mexicana en Querétaro. La narración comienza con la familia, de viaje en tren, cuando son interceptados por una gavilla de revolucionarios contrarios al gobierno. Los asaltantes

raptan al prometido de Julieta, hija del general Eduardo Álvarez, Gerardo Ruiz Medina, quien será fusilado por esta gavilla más adelante.

En este desafortunado encuentro, la vida de esta familia se entrelaza con la de Manuel Fortuna, un empleado del ferrocarril que intenta salvar la honra de las mujeres Álvarez. En este evento cae enamorado de la menor de las hijas, Andrea, aunque la distancia de clases y la relación existente entre Manuel y una mujer, vidente, mayor que él, hace inmenso el abismo entre ambos personajes.

Manuel comparte con el general Álvarez las simpatías por el gobierno de Venustiano Carranza, por lo cual acompaña a su comitiva, junto con el general Eduardo Álvarez, hasta la emboscada en Tlaxcalantongo, donde muere el presidente.

A partir de ahí la vida de todos cambia. Mientras la comitiva de Carranza sigue su paso, Andrea intenta alcanzar a Manuel antes de la emboscada y se le entrega físicamente. Tras este furtivo encuentro, Andrea resulta embarazada y, creyendo que Manuel ha muerto en el ataque, se casa con James Van Halen, inglés que representa los intereses de las compañías petroleras extranjeras. Hacia el final de la telenovela el esposo de Andrea se opone a las pretensiones nacionalistas del general Álvarez, lo cual lo lleva a distanciarse de su esposa, quien decide reencontrarse con Manuel, quien no había muerto, y vivir su amor de una manera libre.

Por otro lado, la vida de la familia Álvarez vive una pena interna. El general Álvarez y su primo Archibaldo, quien a la vez está casado con Carmen, una hermana de Eduardo Álvarez, reciben en herencia una casa en la ciudad de México. En la mitad de la casa vive el general y su familia; la otra mitad está cerrada por pleitos con el hermano, hasta que se muda ahí Nora Álvarez hija de Archibaldo y Carmen. El hecho de que Nora sea partidaria de Álvaro Obregón, al igual que el general tras la muerte de Carranza, reúne a ambas familias.

Manuel Fortuna es también un obregonista, amigo y futuro esposo de Nora; esto permite el reencuentro con la familia del general y, en especial, con Andrea. Pero esta relación se hace más fuerte mientras Manuel cambia de ser un empleado ferrocarrilero a un periodista importante bajo la tutela y recomendación del general Eduardo Álvarez. Este camino lo lleva a recorrer distintos momentos de la Revolución Mexicana, a la vez que a intentar

regresar con Andrea, quien casada con James Van Halen no reconoce a Manuel la paternidad de su hijo.

Por otro lado, otros integrantes de la familia viven sus propios dramas. Antonio, hijo del general y de Fernanda su esposa, decide seguir la carrera sacerdotal. Esta decisión lo lleva a apoyar la revuelta cristera, de la mano y bajo el apoyo de su propia madre. Antonio encuentra la muerte en una batalla contra el gobierno. Esto lleva a una crisis familiar de la cual resurgen las relaciones fortalecidas.

Por otro lado Julieta, quien tras la muerte de su prometido incrementa su rebeldía contra su padre, se relaciona con diferentes personajes importantes de la vida cultural y social de la época. Entre sus relaciones se encuentran José Vasconcelos, con quien lleva un romance, Diego Rivera y anarquistas del movimiento sindicalista mexicano. Estas relaciones, y su perpetua rebeldía ante las instituciones, la lleva, tanto como su hermano sacerdote, a enfrentamientos constantes con la postura de su padre, el general Álvarez. Entre los anarquistas con los que se relaciona está Héctor, con quien finalmente une su destino, que los lleva a a vivir a España y luchar contra el ejército de Franco, donde ella es herida de muerte.

La esposa del general, Fernanda, es una señora anticuada que intenta ser leal a los mandatos de su esposo, pero, por otro lado, se opone a las políticas anticlericales del gobierno. Esta última postura la lleva a apoyar fielmente a su hijo Antonio, proporcionando armas al movimiento cristero, lo cual la confronta con su marido y sus ideales apegados a los mandatos constitucionales, y la lleva a estar en la cárcel un tiempo. Ante Julieta se muestra intolerante. Las constantes provocaciones de su hija rebelde la molestan por la falta de respeto que muestra a su esposo. Mientras que Andrea, su hija más fiel, la llena de orgullo tras su matrimonio con James Van Halen, un hombre digno de una familia como la Álvarez.

Como se puede ver, la trama de ficción que funciona como elemento central del melodrama es la historia típica de una telenovela mexicana. Amores y desamores, odios, pasiones, encuentros y moral tradicionalista empapan la historia de los dramas comunes que en capítulos anteriores se han planteado. Estas tramas individuales, así como el gran hilo familiar que las une permiten entrelazar el melodrama con los acontecimientos y personajes históricos coetáneos.

Los Álvarez son una familia que representa la clase alta de la capital en tiempos de la Revolución, sin embargo, las características planas y esquemáticas de cada uno de los personajes los llevan a introducirse en distintos aspectos y a relacionarse con diferentes personajes de la vida política, social, económica y cultural que se hicieron presentes en los acontecimientos de la Revolución Mexicana. El anexo 2 representa esquemáticamente las relaciones existentes entre la familia Álvarez, descritas más arriba.

### *Ficciones de la historia*

El tramado histórico de *Senda de Gloria* nos lleva por distintos aspectos de un episodio central de la historia contemporánea de México: la Revolución Mexicana. Nombrar este episodio en singular es un aspecto importante, ya que aunque en la telenovela son patentes distintas luchas revolucionarias, la trama central nos plantea el evento como un solo suceso de trayectoria lineal y unívoca.

Sin embargo, aunque con esta característica podría pensarse que la historia de la Revolución Mexicana tramada en *Senda de Gloria* es una historia de corte tradicional, no sería justo hacer aquí esta afirmación. Por un lado, aunque tiende a ser una historia de héroes y acontecimientos, involucra muchos aspectos de historia social. Por el otro, los cortes temporales no son los que tradicionalmente delimitan al gran evento de la Revolución.

La historia comienza con un breve prólogo que, en el primer capítulo y de la voz del personaje central, nos deja ver de manera breve y concisa los acontecimientos político-militares anteriores a la fecha en que inicia la trama: 1917. Esta voz permite enterarse de lo que fue la revolución maderista frente a la dictadura de Porfirio Díaz, la lucha por la no-reelección, la traición de Victoriano Huerta y su periodo en la presidencia, la lucha antihuertista liderada por Venustiano Carranza y las múltiples facciones, que con el triunfo ante Huerta pelearon entre sí, cada una con objetivos diferentes.

A partir de la creación de la Constitución de 1917 en Querétaro, la historia, según *Senda de Gloria*, comienza, misma que termina justo en el momento de la Expropiación Petrolera (1938) por parte del presidente Lázaro Cárdenas. Pero la mejor manera de dar cuenta de la historia tramada y narrada en la telenovela está en la forma en que la propia producción nomina sus

episodios. Los cuales están en relación directa con los periodos presidenciales, más que con hechos diversos de la Revolución.

Los nombres de los episodios son, de hecho, los acontecimientos y personajes que conforman lo que Hayden White denomina el tramado histórico. De esta manera, la telenovela comienza en el momento inmediato posterior a la firma de la Constitución de 1917. A partir de esta consideración, el primer episodio se centra en la presidencia de Venustiano Carranza y el final de las revueltas zapatistas. De esta última parte toma la nominación el primer episodio: «1917-1919. Emboscada y muerte de Zapata». El título no sólo ubica la temporalidad de la trama del episodio particular, sino que de entrada informa cuál va a ser el capítulo central, y por ende el clímax de los siete que componen esta primera de diez partes de la telenovela.

El segundo episodio extiende la temporalidad hasta 1920. Este episodio centra la trama en la presidencia de Carranza, su opción por el ingeniero Ignacio Bonillas como su sucesor en la presidencia y la reacción de los sonorenses reunidos alrededor del Plan de Agua Prieta. El momento central del episodio gira alrededor del asesinato de Carranza por parte de los aguaprietistas en Tlaxcalantongo, Puebla.

La historia, según *Senda de Gloria*, continúa y, bajo la mano de la trama ficcional, la realidad se hace presente en episodios como la presidencia provisional de Adolfo de la Huerta y la rendición del general Francisco Villa. Se podría decir que la historia narrada en la telenovela oscila entre los hechos y los periodos. Así, estos episodios nos permiten pasar momentos que van más allá del suceso. La presidencia de Álvaro Obregón es uno de estos momentos. Contrario a los episodios que giran en torno a un solo hecho (como el de Zapata o la muerte de Carranza), las presidencias de Obregón y Plutarco Elías Calles permiten abandonar la exclusividad de los planos político-militares para adentrarse en la vida social y cultural que, en muchos sentidos, es el fermento de hechos que darán pie a otros episodios.

De esta manera, en el episodio de la presidencia de Obregón (IV) se gestan los planes para la muerte de Villa y para la sublevación delahuertista que se tratan como hechos centrales en el episodio siguiente (V). Por otro lado, en el episodio dedicado a la presidencia de Calles (VI) se comienzan a formar los elementos que desencadenarán la rebelión de los cristeros del



episodio siguiente y la reelección y muerte de Álvaro Obregón en el VIII. Es por esto que podemos concluir que no toda la historia narrada en *Senda de Gloria* es una sucesión de acontecimientos únicos, sino que por medio de la articulación entre ficción e historia, como se verá más adelante, podemos pasar de un suceso a otro a través de algunos aspectos de los planos social, cultural y económico. Ejemplo de esto es la aparición del movimiento muralista mexicano, con Diego Rivera como personaje principal, o la injerencia de empresas y gobiernos extranjeros, de la mano del personaje de ficción James Van Halen, que llevará a la expropiación petrolera en el episodio final.

Finalmente, otra dualidad parecida se da en los dos últimos episodios. Tras la muerte de Obregón, precedida por los asesinatos de Arnulfo R. Gómez y Francisco S. Serrano, sobreviene el Maximato, el cual en un único episodio (IX) abarca las sucesivas presidencias de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Este episodio, como ya se mencionó, conlleva el relato no sólo de las sucesiones presidenciales, sino que se genera el ambiente social, cultural, económico y político para la llegada de Lázaro Cárdenas y la Expropiación Petrolera, etapa que cierra el ciclo de *Senda de Gloria*.

Este último suceso permitirá, a través de la visión de un personaje ficticio (el general Álvarez), recapitular todo lo sucedido en los 17 años de historia que abarca la telenovela, por medio de la interacción entre imágenes de los famosos murales de Diego Rivera en Palacio Nacional e imágenes extraídas de la propia telenovela.

Así pues, la trama histórica de la telenovela abarca estos años de la Revolución Mexicana no sólo a través de las vidas de personajes ficticios, sino de la caracterización de los hechos y personajes antes brevemente descritos. Interesante resulta que la nominación de episodios nada tenga que ver con la historia ficticia sino con la historia documental que es posible ver en cualquier libro de historia sobre la Revolución Mexicana. Lo anterior lleva a pensar en la prioridad que se le otorga a lo fáctico como prueba de veracidad en la telenovela, sin olvidar los aspectos más cotidianos de la sociedad, la cultura o la economía que nos permiten trasladar, a través de lo ficcionado, de un suceso a otro sin cortar la trama articulada por la producción.

De la misma manera, es interesante resaltar que lo fáctico, en la producción de la telenovela, no tiene que ver forzosamente con hechos

precisos, sino con periodos presidenciales. Esta situación conlleva de antemano una decisión sobre lo que es importante retomar como elementos de la historia de la Revolución Mexicana, sobre otros eventos que se dejan de lado en la nominación o quedan marginales en la propia historia de la telenovela.

El anterior tramado histórico bien puede verse en la breve cronología de hechos de la Revolución Mexicana, a la vez que la periodización que de ellos se hace en los episodios en que se divide *Senda de Gloria* (anexos 3 y 4).

### *Donde las narrativas se articulan*

El engranaje existente entre ficción y realidad en la telenovela histórica podría ser caracterizado de distintas maneras. Aquí se ha optado por seguir la imagen propuesta por María de los Ángeles Rodríguez Cadena (2004), quien plantea la existencia de narrativas paralelas en la construcción de la telenovela, narrativas que la autora distingue corresponden a lo que breve y esquemáticamente se describió más arriba.

La impresión que Rodríguez Cadena deja ver, seguida al pie de la letra, partiría de una presunción lógica, pero en este caso errónea, que es el que dos líneas paralelas nunca entran en contacto. Si prosiguiéramos con este supuesto no llegaríamos más que a concluir que en realidad la telenovela histórica no es sino la superposición de dos historias contemporáneas pero ajenas. Pero como se ha venido planteando en otras partes, y se ha confirmado a través del análisis de distintas escenas de *Senda de Gloria*, este no es el fenómeno que predomina, aunque hay momentos en que se hace presente.

Podríamos continuar con la imagen planteada por la autora citada, pero habría que matizarla con una línea de contacto que permanentemente toca a una u otra de las líneas narrativas, lo cual permite entrelazar en distintos niveles una historia clásica del formato de la telenovela mexicana (la historia de la familia Álvarez) con una articulación particular de acontecimientos y personajes de la historia nacional (la Revolución Mexicana). La imagen entonces se parecería más a la de una línea en zigzag que va de la ficción a la historia, pasando por distintos niveles de involucramiento entre ambas narrativas.

De esta manera se ha podido llegar a definir las tres formas dominantes de juego entre ambas historias, en las cuales se permite la fluidez narrativa de un discurso histórico particular en perpetua relación con una historia ficcional televisiva. El carácter de estas formas de articulación tendría que ver primordialmente con el modo y el nivel de contacto que existe entre ambas líneas narrativas de la telenovela, cada una con las características particulares que permiten engranar la continuidad de ambas historias en su conjunto.

A partir de la reflexión surgida de la observación directa de escenas, se describirán a continuación los aspectos más importantes de las tres formas de articulación entre historia y ficción, las cuales, como se verá más tarde, permiten concluir en la forma en que se trama historia en el formato del melodrama televisivo mexicano.

### *Narrativas paralelas*

La primera, y más evidente, forma de articulación entre ficción e historia nacional es precisamente la ausencia de contacto entre ambas narrativas. Decir esto, en cierta manera, parecería erróneo: el que la ausencia de contacto es en sí una forma de articulación y, por lo tanto, una forma de tramar historia. Sin embargo, es un modo existente, en *Senda de Gloria*, de poder hacer presentes no sólo hechos históricos sino también ficcionales, en un hilo narrativo constante.

Así, podemos asumir que estos momentos permiten tanto a la historia nacional como a la ficcional tener su continuidad propia y, por lo tanto, otorgar una coherencia interna a sus elementos constructivos.

Pero la ausencia de contacto puede estar presente de dos maneras: en una narrativa exclusivamente histórica o en una enteramente ficcional. Y esto es lógico mencionarlo, ya que la telenovela histórica, como cualquier telenovela, no es una historia unívoca y lineal sino que, como lo ha mencionado Nora Mazziotti (1996) y se ha retomado en el capítulo anterior, tiene múltiples niveles narrativos que conllevan historias particulares, las cuales tenderán a unirse en un final total, por lo general feliz.

Por ello, el análisis de esta forma de articulación se dividió en dos partes. Por un lado, se analizaron escenas en las cuales lo que se representa es un acontecimiento histórico en el que no interactúan personajes ficticios de la

telenovela y que, por lo tanto, no afecta directamente al desarrollo de la vida de la familia Álvarez o cualquiera de los personajes que no pertenecen a la historia nacional. En un segundo momento se analizaron escenas contrarias a las primeras, es decir, en las cuales la trama se centra en los personajes y elementos ficticios de *Senda de Gloria*, y que nos permiten adentrarnos en la vida de los Álvarez en su contexto privado.

*Escenas históricas.* Cuando se habla de escenas puramente históricas se está tratando de caracterizar aquellas tramas en las que la historia ficcional no tiene presencia alguna. Podríamos decir que son escenas que pueden sacarse de la telenovela y no afectarían la trama principal. Sin embargo, permiten acercarnos a la representación del acontecimiento que, de alguna manera, dará sentido a la consecución de la narrativa general de la telenovela, a la vez que quedan como hechos comprobables que posibilitan darle un cierto anclaje en la historia nacional.

Cabe destacar que este tipo de escenas son centrales en los episodios en los que está dividida la telenovela. En ciertos casos, como los que se describirán aquí, las escenas representan los acontecimientos con los que se denomina el episodio mismo, por ejemplo: «Emboscada y muerte de Zapata» y «Reelección y muerte de Álvaro Obregón».

Las escenas históricas tienen como característica principal involucrar, en un papel central, sólo a los personajes históricos en cuestión. Por lo general, la ambientación se da en las locaciones reales donde ocurrió el acontecimiento, lo cual nos muestra la importancia dada a dichas escenas por parte de la producción, ya que se salen del esquema de una telenovela tradicional, caracterizado por la ambientación barata en escenarios cerrados. No queda más que observar de cerca la escena de la emboscada tendida por el coronel Guajardo a Emiliano Zapata, donde la propia hacienda de Chinameca es el escenario de la acción, intentando dar así la mayor realidad documental al suceso narrado. De la misma manera, se intenta representar el asesinato de Álvaro Obregón por parte de José de León Toral, durante el festejo que le rinde la diputación de Guanajuato por su reelección, en el lugar mismo de la acción: el restaurante «La Bombilla». Aunque en este segundo caso es difícil saber si el lugar es exactamente el mismo, ya que por ser un lugar improvisado al aire libre, se representa con una palapa.

En el mismo sentido, de otorgar cierto valor documental a la escena, existe un recurso persistente en este tipo de escenas, aunque no exclusivo del mismo: la ubicación espacio-temporal. Esta permite al televidente saber en dónde y en qué momento preciso de la historia se encuentra la trama. Esto se logra a través de la nominación por subtítulos del lugar, fecha e incluso hora del suceso. Por ejemplo en el caso de Emiliano Zapata y la traición a este podemos leer en un inicio de la escena: «San Juan Chinameca, Abril 10 de 1919, 2 de la tarde». Otros, como en el caso de Obregón, nos pueden remitir a sucesos previos en la trama de la telenovela: «Una hora después, Restaurante ‘La Bombilla’, San Ángel D.F.», que hace referencia a una escena histórica anterior, en la cual le informan su triunfo electoral y en la que es posible leer: «Ciudad de México. Martes 17 de Julio, 1928. 13:00 hrs.»

De este modo se da al televidente un anclaje espacio-temporal que permita ubicar el hecho histórico, a la vez que da una secuencia cronológica a la ficción. Incluso, como en el caso del asesinato de Obregón, los subtítulos se complementan con algún elemento interno de la escena que permite ubicar y dar nombre al suceso. En este caso, una pancarta en la palapa de la celebración ubica que el festejo que se ve en la escena es un «Homenaje al General Obregón».

Sin embargo, a pesar de ser escenas que buscan el mayor apego a los acontecimientos históricos, no todo en ellas es documental, no todo es una copia de lo que los sucesos fueron, sino que se recurre a elementos de la ficción y, en específico del formato melodramático televisado, para dotar de sentido a los sucesos, los cuales, de otra manera, quedarían como meras estampas de eventos sin coherencia narrativa interna.

El primer indicio de que la ficción se hace presente en las escenas es la forma y el contenido de lo que los personajes históricos hablan con otros personajes, históricos o no. Como en toda novela histórica en el momento en que se le ponen palabras y pensamientos a un personaje se está recurriendo a la ficción. La telenovela histórica no es la excepción, de no ser así sería más un documental que una telenovela. Así, los diálogos entre Zapata y sus hombres de confianza nos permiten adentrarnos en el drama del acontecimiento por venir. Zapata nos deja ver que a pesar de percibir indicios de una traición, no le queda otra salida, a su revuelta, más que aliarse con el coronel Guajardo para obtener armas y hombres para la

lucha. Sin estos breves diálogos, como se dijo arriba, la secuencia interna de elementos en la escena quedaría inconexa y sin sentido. Es aquí donde el trabajo del historiador tiene que encontrarse con el del guionista para generar elementos narrativos que, por un lado, no salgan del contexto y, por el otro, permitan la existencia de elementos melodramáticos propios de la telenovela.

No sólo a través del discurso se hace presente el drama, diversos recursos audiovisuales tales como el acercamiento de cámaras a miradas perdidas, el descenso de la voz del personaje y la ambientación con música dramática, nos permiten temer lo peor para el personaje en cuestión. En el momento climático de la escena, una sucesión de tomas que intercalan velocidades de cámara a los hombres de Zapata cayendo muertos, seguidas por sonidos de metralla y un incremento de la música dramática de fondo, le asignan un valor a la escena: la traición. La escena termina entonces con un acercamiento al cuerpo de Zapata mientras el propio coronel Guajardo le da el tiro de gracia. La toma se enfoca en la mano del caudillo mientras cierra el puño ensangrentado.

De manera similar, transcurre la escena del asesinato de Álvaro Obregón. Aunque en este caso el acontecimiento se presenta como un suceso más bien neutro, sin visos de traición, no deja de existir cierto dramatismo acentuado por el manejo de cámaras y música en la escena. En el caso de esta, los personajes mantienen la centralidad narrativa, sin embargo, dado que los involucrados son dos (José de León Toral y Álvaro Obregón), los acercamientos de cámara van de un personaje a otro resaltando el dramatismo, por un lado, del dilema moral de Toral y, por el otro, del terrible futuro próximo de Obregón.

Como en el caso de la escena de Zapata, anteriormente descrita, se utiliza el tema musical principal de la telenovela para acentuar el dramatismo de la acción de Toral. En un momento, el personaje va al baño a revisar su arma y aprovecha para verse en el espejo. En ese instante el espectador puede darse cuenta del dilema que se le presenta a Toral entre el asesinato y la defensa de sus creencias. Por otro lado, Obregón aprovecha el instante para, como personaje de una historia de bronce, hacer un discurso para la posteridad, donde se presenta como un hombre dedicado en cuerpo y alma a hacer cumplir los ideales de la Revolución. Este hecho permite ver, con

un acercamiento de cámaras, el coraje que estas declaraciones causan en el interior de José de León Toral.

La escena, por otro lado, aprovecha el festejo para asignar un valor más al acontecimiento. En cierto momento permite, con planos generales, ver la actuación de los diputados de Guanajuato, quienes aprovechan (es visible en los actos de glotonería) la situación que representa la reelección de Álvaro Obregón. Esta sucesión de escenas personales y colectivas, dramatizadas por música, llevan a un final caótico en el cual, similar a lo que ocurre con Zapata, una sucesión de velocidades de cámara nos permiten ver el caos que genera el asesinato de Obregón cuando Toral se acerca a mostrarle un dibujo de su persona. Tras darle cinco tiros en la cabeza al futuro presidente, las tomas adquieren una velocidad menor, que muestra, por un lado, la cabeza del general inerte y, por el otro, la golpiza que propinan a Toral hasta que uno de los diputados impide que lo maten.

Finalmente, hay un elemento trascendente que caracteriza a ambas escenas y que se puede ver en el resto de escenas históricas que contiene *Senda de Gloria*. Este elemento nos lleva de nuevo al realismo de la escena y al recurso de «documentalizar» el momento histórico en el intento de hacerlo más creíble. Al finalizar ambas escenas la cámara se detiene en los personajes centrales; un sonido de cámara fotográfica permite que la toma detenida comience a tornarse en blanco y negro o sepia, tal como una fotografía de la época. Con este recurso audiovisual se resalta la trascendencia histórica del acontecimiento y el realismo de su representación. Esto no es único de las escenas puramente históricas, pero a lo largo de la telenovela plantea los hitos que dan rumbo a la historia tramada en la misma, como si fuera la historia misma.

Como se ha podido observar, las escenas históricas son trascendentales en *Senda de Gloria*, no sólo porque remiten a los sucesos de la historia nacional. Sus elementos melodramáticos, así como el esfuerzo por la ubicación espacio-temporal, permiten darle el tono de una crónica, a la telenovela, en su distintos planos: tanto ficcionales como históricos. Aunque los elementos que caracterizan este tipo de escenas tratan de ser lo más fieles al acontecimiento histórico, tal como lo podría ser un libro de texto, los mismos utilizan recursos melodramáticos propios de la ficción, permiten darle un sentido y asignarle algún valor a los hechos, no sólo

en la trama de la historia nacional sino en la suma de tramas ficcionales e históricas de la telenovela.

Las escenas históricas son las que, dadas las características antes descritas, más separan a la telenovela histórica del formato de la telenovela mexicana. Aunque elementos de esta se dejan traslucir en la dramatización, otros, como el caso específico de la subtitulación para la ubicación espacio-temporal, se distancian mucho con la atemporalidad típica en la telenovela mexicana. Esta distancia entre las escenas puramente históricas y las características del formato hace que las mismas tengan menos presencia a lo largo de la telenovela.

*Escenas ficcionales.* Este tipo de escenas son aquellas en las que la trama ficcional, es decir la de la familia Álvarez, es la única protagonista. Es en este tipo de escenas en las que las características del formato de la telenovela mexicana se hacen presentes mayormente. No podríamos hablar, como en el caso de las escenas históricas, de que lo ficticio es lo exclusivo ya que, por la temporalidad y la espacialidad en las que se sitúan, presentan ciertos elementos históricos que por lo general funcionan como un contexto decorativo. Así, lo histórico queda relegado a un segundo plano más funcional que central. Lo histórico, en este sentido, representa el tiempo en que ocurre el drama, más que el motor del mismo.

Aquí se analizan dos escenas representativas de distintos episodios. La primera escena proviene del primer episodio («1917-1919. Emboscada y muerte de Zapata») y en ella se articula el drama que siente la familia Álvarez por la captura del general Gerardo Ruiz Medina, prometido de Julieta Álvarez, en el tren en que todos viajaban. La segunda escena seleccionada proviene del cuarto episodio («1920-1922. Periodo presidencial del General Álvaro Obregón»). En esta se plasma el reencuentro entre Fortuna y Andrea Álvarez con el fin de que aquel conozca a su pretendido hijo.

Como se mencionaba, este tipo de escenas caen en el prototipo de la telenovela «a la Televisa», según las características que en el capítulo anterior se plantearon. En primer lugar hay que recalcar que las escenas ficcionales son mayormente intimistas, donde el caos de la Revolución permite que el drama familiar ocurra. Los personajes principales, dada la característica de la escena, son exclusivamente ficticios; sin embargo, lo «histórico» no deja



de estar presente en la ambientación de época y en la mención discursiva de ciertos personajes históricos.

Más allá de lo intimista, las escenas ficcionales se separan de una clásica historia de telenovela, y en esto tiene que ver la gran cantidad de recursos invertidos en *Senda de Gloria*, en la utilización no sólo de espacios interiores, sino también exteriores. Así sucede en la escena en que se da el encuentro entre Manuel Fortuna y Andrea Álvarez en una plaza pública totalmente ambientada con personajes vestidos de época, automóviles de principios de siglo y personajes dignos de un mural de Diego Rivera.

Pero en los espacios interiores el acceso a recursos decorativos no es menor. En el caso de la primera escena analizada, la familia Álvarez lamenta la pérdida de Ruiz Medina en una típica casona de principios de siglo de la ciudad de México. Es notorio que la escena no es filmada en un *set* y que fue posible decorar con muchos elementos de época, como libros, adornos e incluso mobiliario como radios y teléfonos de principios de siglo. Así, esta telenovela se separa de lo que tanto Guillermo Orozco como Nora Mazzio-tti reconocen como una característica de la telenovela mexicana, el pobre nivel decorativo de las ambientaciones.

En el nivel discursivo y representativo, las características propias de la telenovela Televisa es más notoria. En el caso de la escena en que la familia Álvarez se preocupa por el general Ruiz Medina, es evidente la manera de mostrar las personalidades esquemáticas, tradicionalistas y moralistas, típicas de una telenovela mexicana. Bien valdría describir la escena para hacer patente la presencia de estos elementos. Julieta Álvarez se encuentra angustiada porque mientras viajaban en el tren, fue detenido por fuerzas de Pablo González, y el general Ruiz Medina, quien viajaba con la familia Álvarez, es secuestrado y posiblemente sea fusilado por su fidelidad al gobierno de Carranza (como ocurrirá efectivamente).

La escena comienza con un acercamiento a Julieta, quien llora en silencio rodeada de su madre, su hermana y su futura suegra. Las criadas, en silencio, les sirven el té. En este momento ya se comienza a notar el tradicionalismo de los valores, según los cuales las mujeres son las que sufren y lloran por las desgracias familiares. Hay un momento en que, con música triste, hay un acercamiento a la cara compungida de la madre, la futura suegra, la hermana Andrea y las criadas que, prudentemente dirigidas por Nacha,

se retiran mientras esta se queda en la habitación. Hay que hacer notar que Nacha funciona como la matrona de la casa, la criada con más poder.

El general Álvarez irrumpe meditando en la escena y se exaspera por el silencio mortuario que priva en la habitación. Como la figura de autoridad que representa exige que las mujeres platiquen, asegurándoles que, gracias a su intervención, el general Álvaro Obregón mandó que detuvieran el asesinato y a los agresores. Eduardo Álvarez se comporta como autoridad de la casa. Un hombre que confía en las instituciones y en su contacto cercano con ellas. Es el jefe de familia, el patriarca, la representación del gobierno en casa.

Julieta, sin embargo, no confía tanto en las palabras de su padre y reta su autoridad. Ella es la hija rebelde, la que por sus relaciones conoce el mundo intelectual, anarquista y sindicalista de la Revolución Mexicana. La madre, como cualquier madre tradicional, con valores tradicionales femeninos y burgueses, la conmina a no retar a su padre. Julieta da un discurso sobre el sufrimiento de las mujeres en la Revolución, que afrenta a su padre. Está harta de las masacres y muertes que todos, incluso los ricos como ellos, han sufrido. Andrea, su hermana, la apoya tímidamente, ya que es más apegada a su madre, aunque su acercamiento con Manuel Fortuna, un pobre ferrocarrilero, denota cierto enfrentamiento a la autoridad de su madre. Julieta, al borde del colapso, sube la voz retando a su padre con este tipo de cuestionamientos respecto a la guerra. La madre no puede más y la confronta por hablar con gritos. Julieta le responde, pero su padre, como autoridad, exige que no le hable así a su madre, y sale de la habitación.

Enseguida, el enfrentamiento entre la madre y la hija continúa. Aquella asegura que el padre, como militar, merece respeto. Para Fernanda Álvarez (la madre) las mujeres no tienen por qué opinar respecto a los sucesos nacionales. Julieta, molesta, pregunta si las mujeres no piensan y tienen derecho a expresarse, si sólo tienen que sentarse angustiadas a esperar por el aviso de la muerte de un ser querido. La madre, ante lo evidente de la respuesta, se exaspera y conmina a su hija a callarse, mientras que Nacha, la criada cómplice y un poco picarescamente rebelde, pide discretamente a Julieta (a espaldas de la madre) que no siga.

Julieta, entonces, pasa a lo personal y reclama a su madre que ha sido la hija que siempre ha irritado a su madre, con la que no le gusta hablar, pero

pide la compadecza y comprenda por su dolor, por lo que sucede con Gerardo Ruiz Medina. La madre cede ante los argumentos de la hija, pero enojada le reclama que las mujeres de su nivel no se expresan como ella lo hace: «Somos decentes Julieta. Sabemos guardar compostura en todo momento. Solamente los pelados [con ademán despectivo] gritan sus emociones como si fueran animales de la selva.» La madre lamenta que la educación que dieron a Julieta no le haya enseñado su lugar. La escena termina con una Julieta en actitud retadora, preguntando si su lugar es quedarse callada.

Se hace evidente, pues, que las telenovelas, aunque sean históricas, mantienen el tipo de discurso arcaico, tradicionalista y moralista de la telenovela clásica mexicana, que en ciertos momentos, por el tipo de familia de que se trata, raya en el racismo y clasismo pleno. En el plano audiovisual, este tipo de esquematización melodramática del personaje se acompaña con música triste, proveniente de partes del mismo tema de la telenovela, además de tomas cerradas que permiten enfocarse en la furia, la tristeza, el coraje e incluso la ingenua complicidad de los distintos personajes. A diferencia de las escenas de corte histórico, el manejo de tensiones y desenlaces no se da con diferentes velocidades, sino con el manejo de tomas cerradas.

Por otro lado, la escena en que Manuel Fortuna se reencuentra con Andrea Álvarez, después de que esta lo consideraba muerto tras haberle entregado su virginidad, mantiene muchas de las características antes mencionadas, sobre todo en lo intimista de la escena y el recurso de tomas cerradas a los personajes con el fin de enfatizar las tensiones y desenlaces. Sin embargo, como se mencionaba, el uso de una ambientación en exteriores cambia la forma en que se hace telenovela en México.

En esta escena, Manuel Fortuna, quien se enamora de Andrea Álvarez desde el primer capítulo, se encuentra con ella en una plaza con el objetivo de conocer al bebé que Andrea tiene con su esposo y hablar con ella. Aquí se muestran otras de las características mencionadas en el capítulo anterior. Por un lado, el propio objeto del encuentro contiene lo que Mazziotti (2006) llama «el drama del reconocimiento», por el otro, la típica historia de superación personal que lleva a un pobre al reconocimiento social es patente.

Manuel Fortuna, quien de ferrocarrilero pasó a ser periodista, le muestra a Andrea el primer artículo que le publicaron en un periódico, el cual le ha dado gran notoriedad en el medio. Le dice que el motivo de la reunión

es demostrarle que el ferrocarrilero que ella conoció ha cambiado y algún día le va a demostrar que «vale más que ella». Con esto demuestra que su amor prohibido ya no tiene sentido, su nueva posición le permitiría ser su esposo, pero ella ya está casada con James Van Halen. Andrea confiesa que lo amaba, pero que la ex amante de Manuel le dijo que él había muerto: «De no ser así las cosas habrían sido diferentes.»

Sin embargo, Andrea descubre la verdadera intención de la reunión: Manuel sólo quería verla con el fin de saber si el niño se parece a él, si es suyo. Ella niega la paternidad de Manuel, diciendo que es hijo de su esposo James Van Halen. Manuel lo duda, porque el bebé nació sólo siete meses después de su boda con James; exige su derecho a saber si es su hijo.

Con estas breves selecciones es posible ver que la telenovela histórica no sólo se enfoca en el discurso histórico. Ficciones típicas de telenovela, ambientadas en una época que remite más al «aquellos días» que a un momento concreto, permiten la existencia de una típica trama de intrigas, pasiones, muertes, reencuentros y enredos amorosos que articulan un melodrama tradicional de televisión.

Al igual que en el caso de las escenas exclusivamente históricas, las ficcionales no son las preponderantes en la telenovela histórica, pero estos breves espacios narrativos permiten que los distintos niveles se hagan evidentes, dotando a la vez de elementos para que la articulación entre historia y ficción sea posible.

La forma de articulación que hasta aquí se ha presentado muestra claramente por qué es fácil llegar a concluir que la telenovela histórica se caracteriza por la presentación de historias paralelas. Sin embargo, como se mencionó más arriba y como se verá adelante, hay momentos, que de hecho son preponderantes, que ligan ambas narrativas en un solo nivel.

Estos primeros análisis, además, nos aproximan a los elementos más concretos de los niveles históricos (prácticamente documental) y ficcionales, mostrando así las características que tiene la historia en televisión, a la vez que los elementos más tradicionales del melodrama televisado mexicano.

### *Las narrativas entran en contacto*

Esta segunda forma de articulación es la más evidente en *Senda de Gloria* por ser la más frecuente. Como se ha mencionado, la telenovela histórica

está compuesta básicamente por dos narrativas (histórica y ficcional). Pero suponer que son paralelas exclusivamente llevaría a pensar que tan sólo existe la suma de una especie de documental ficcionalizado (como se podría ver en otros formatos) y una suerte de trama de telenovela de época que va a la par temporalmente, del estilo de muchas de estas que en México se han producido. Sin embargo, esto no se da así. Lo que hace a la telenovela histórica diferente, tanto de la telenovela de época como del documental ficcionalizado, es precisamente la interacción que existe entre los personajes y acontecimientos de ambas tramas. Por ello, es evidente que las escenas en que existe este tipo de relación son las dominantes a lo largo de la telenovela histórica; en *Senda de Gloria* este es el caso.

Debido a lo anterior, la selección de escenas, de las que se sacan las observaciones que a continuación se analizan, es mayor que en otras formas debido a que existe una variedad más amplia de los casos de contacto. Esta muestra intenta dar una idea de esa variedad.

La primera y más evidente forma de contacto bien podría llamarse del «narrador de textos», literalmente el primer tipo de escena con la que *Senda de Gloria* abre, pero al mismo tiempo es una forma primigenia de narrar una historia. Está caracterizada por la voz en *off* del general Álvarez, narrando sucesos de la historia por venir. En este caso introduce a la historia total de la telenovela, sin embargo, hay distintos momentos en que este recurso audiovisual sirve para introducir al televidente a momentos particulares de la historia de la Revolución Mexicana (la lucha cristera, por ejemplo).

En esta primera escena la voz del general Álvarez suena en el fondo con tomas de batallas sangrientas en color sepia. La voz nos narra los sucesos que van desde el llamado de Francisco I. Madero contra el gobierno de Porfirio Díaz, hasta que se redacta la Constitución de 1917, pasando por las pugnas, tras la muerte de Madero y el derrocamiento de Victoriano Huerta, entre Villa y Zapata, por un lado, y Carranza y Obregón por el otro. La escena resulta interesante porque se utiliza la voz del personaje central de la telenovela (el general Álvarez) a modo de narrador textual de la historia de México.

La voz de Álvarez funciona aquí (y en otras escenas parecidas a lo largo de la telenovela) como la de aquel que lee un libro de texto para contar

breve y neutralmente los sucesos de la historia. Articulada con imágenes de batallas en color sepia, nos remite a la centralidad del documento en el quehacer histórico, dándole así credibilidad y relevancia a los sucesos narrados, los cuales, como se mencionó, dan pie al inicio del entrelazamiento de la historia con la ficción. La historia no sólo sirve como contexto de la ficción, sino de la historia misma que se va a narrar.

La historia narrada nos remite a lo que Hayden White (1973) reconoce como el primer paso de la labor historiográfica: la crónica. Sin embargo, el acompañamiento audiovisual de batallas sangrientas, con cañones y metral-las, avisa del dramatismo que está por presenciarse en la telenovela, no sólo en el plano ficcional sino en el histórico. Esta apreciación se acentúa con un elemento final de la escena: un niño tomando la mano de un cadáver, que se vuelve la toma central. Así, el carácter documental de lo que se escucha se entrelaza con lo melodramático de la telenovela a través de la imagen. Este tipo de interacción no será lo predominante a lo largo de *Senda de Gloria*. Sin embargo, como se mencionó, permite en distintos momentos hacer un breve recuento introductorio a acontecimientos por venir.

Otros tipos de escena son más importantes, por lo frecuente de su aparición, en la telenovela. Dos son los casos en que se basa gran parte de la relación entre ficción e historia. Por un lado, el contacto entre el general Álvarez y los distintos presidentes, como un consejero particular y, por el otro, la participación del mismo Eduardo Álvarez en hechos concretos de la historia, por lo general en compañía de los mismos presidentes. Este tipo de escenas, que se ejemplificarán a continuación, dan una idea de la cercanía que la familia Álvarez, y en específico el padre, mantiene con el poder.

En el primer caso se ha elegido una escena del episodio «1926-1927. Presidente Calles y Rebelión de los Cristeros». Esta escena representa un encuentro entre el general Álvarez y Plutarco Elías Calles, en la que se tratan los temas de la reelección de Obregón y las candidaturas opositoras de Arnulfo R. Gómez y Francisco R. Serrano. En este caso, como en muchos otros a lo largo de la telenovela, Álvarez funge como consejero del presidente. Este recurso narrativo permite que el personaje de ficción funcione como una especie de «conciencia revolucionaria».

El encuentro, como en el caso de otras escenas, se da en la oficina del presidente en el Palacio Nacional real. Este espacio, que vuelve a denotar la

cantidad de recursos de que dispone de la producción, es nominado como en el caso de las escenas históricas, por subtítulos, permitiendo la ubicación espacio-temporal del televidente. Sin embargo, a pesar de la magnanimidad del *set*, la escena es intimista, como en el caso de las ficcionales. De esta manera, se observa que en estas escenas no sólo se muestran personajes históricos con ficticios, y los recursos de ambos tipos de escena permiten articularlos en una sola narrativa.

Estas escenas, en las cuales existe una relación entre el general Álvarez y un personaje histórico, resultan interesantes en tanto permiten ver que la imagen institucional de Álvarez va más allá del rol que juega en su familia. Como en este caso, en que juega el papel de una conciencia histórica, lo cual le permite confrontar a las circunstancias y a los personajes desde la inobjetable posición de quien se presenta como fiel a los principios e ideales históricos, en este caso, los revolucionarios.

El presidente Calles reta al general a presentar sus puntos de vista, bajo la amenaza velada de estar unido con los opositores Serrano y Gómez. Así, permite a Álvarez expresar sus creencias: «Me he declarado públicamente como antirreleccionista». Lo cual lo opone al presidente, quien apoya exclusivamente a Obregón. Acepta que se somete a los principios de la no reelección, pero ante la disyuntiva del presidente sólo se enfoca a recalcar sus convicciones. Se niega a aceptar que Gómez y Serrano puedan dar un cuartelazo: «Para mí lo único que importa es la legalidad en todo acto gubernamental, y la protección de las instituciones.»

Finalmente, el diálogo permite regresar a la historia real. Calles pregunta a Álvarez si no teme un cuartelazo de los opositores y, ante la negativa de este, Calles termina la escena con la frase «Ya veremos a quién le da el tiempo la razón.» Regresa así a los sucesos reales, permitiendo que el televidente vea el futuro, ya que el cuartelazo fue el argumento utilizado para detener y fusilar a los opositores.

Audiovisualmente hablando, la escena es intimista. Sin embargo, podríamos decir que, a nivel de dramatización, la escena es plana. No hay ambientación musical, y los cambios de cámara, con acercamientos a los personajes, permiten acentuar las posturas discursivas de los personajes. Por un lado, los diálogos de Calles se exageran con una actuación suspicaz y amenazante, mientras que las palabras del general Álvarez se

acentúan con una posición seria que hace parecer que el discurso sale de un monumento.

En menor proporción, pero de igual importancia, están las escenas en que un personaje de ficción actúa en un hecho histórico. En este sentido, una escena importante resulta la que representa el asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo. Aquí el general Álvarez, partidario fiel y consejero del presidente Carranza, lo acompaña en sus últimos momentos hasta la choza en Tlaxcalantongo, donde es asesinado en una emboscada por quienes le habían ofrecido ayuda.

Manuel Fortuna, quien trabajaba en el ferrocarril del presidente, acompaña a la comitiva presidencial por la sierra poblana, mientras huyen de sus perseguidores tras ser emboscados en el tren. Fortuna los sigue hasta Tlaxcalantongo, donde es baleado en la emboscada a la comitiva presidencial mientras intenta socorrer al general Álvarez, quien a su vez es herido y arrestado. Gracias a esta ayuda, la vida de Manuel Fortuna quedará irremediablemente unida a la de la familia Álvarez.

Este tipo de representación conserva gran parte de las características de las escenas puramente históricas, pero la diferencia radica en su entrelazamiento con una historia de ficción. Aunque este tipo de escenas son recursos regulares en la telenovela para mostrar los hechos históricos en los que están presentes los personajes de ficción, esta en particular resulta importante porque, como se dijo, es en ella en la que se consolida la relación entre los Álvarez y Manuel Fortuna, lo cual llevará a que este suceso sea recordado a lo largo de la telenovela varias veces.

En este momento vuelve a repetirse el patrón de representar los acontecimientos con subtítulos, los cuales permiten conocer el tiempo y el lugar de la acción. La escena comienza cuando llega un correo, a caballo, a la choza donde descansa Venustiano Carranza y su comitiva. Aquí se destaca con subtítulos que es «20 de mayo 1920, una de la mañana». El correo anuncia que el general Mariel se mantiene leal al presidente y se unirá con su ejército a la columna expedicionaria de este. Esta buena noticia permite que la comitiva descanse. Hasta ese momento el presidente es presentado como una figura autoritaria e institucional; así, exige a sus secretarios y consejeros que descansen.

En ese momento, en la oscuridad, comienzan a apostarse hombres armados rodeando el caserío. Se intercalan imágenes de los hombres descansan-



do y de los asesinos tomando posiciones. En el exterior llueve. La balacera mata a los guardias y hay imágenes de balas traspasando las paredes de las chozas, donde descansa el presidente y su comitiva.

Los hombres en las chozas comienzan a tomar conciencia de lo que sucede y se movilizan para defenderse. En una toma se ve cómo Carranza es traspasado por una bala mientras tomaba su pistola, todavía en el lecho de descanso. La toma disminuye la velocidad de cámara, aumentando el dramatismo de la escena. Álvarez, fiel al presidente, intenta socorrerlo y pide autoritariamente a los acompañantes que se hagan cargo de él mientras organiza a la tropa.

Al salir de la choza es herido por los atacantes, y Manuel Fortuna intenta socorrerlo arrastrándolo. A esto siguen tomas en cámara lenta de caballos desbarrancándose con los militares defensores, muertes en el lodo, balazos en la noche, etcétera. Fortuna jala en el caos a Álvarez, hasta que él mismo es herido y se desbarranca, todo ello en cámara lenta. El general Álvarez voltea a verlo mientras cae, y grita su nombre. El general es arrestado por los atacantes. La escena cambia de ritmo con tomas a Manuel inconsciente. En ese instante, la música tema de la telenovela se hace presente dramatizando el acontecimiento.

Finaliza la escena con una toma del momento en que socorren al presidente Carranza y da su último suspiro (muy mal actuado). Un acercamiento, mientras le cierran los ojos, música dramática y un sonido de cámara fotográfica, comienza a tornar la imagen estática a blanco y negro con el subtítulo «4:30 de la mañana. 21 de Mayo 1920».

Como se ve, se repiten los patrones audiovisuales de la escena histórica, aunque hay elementos de la trama de ficción que dan otro giro dramático a la escena, más allá del asesinato en sí mismo. La escena intercala lo histórico y lo ficcional en una sucesión de tomas que permiten ver las dos tramas paralelas: el asesinato con el entrelazamiento entre Manuel Fortuna y la familia Álvarez. Este momento es un hito en ambas historias. Por un lado, la muerte de Carranza permite, en cierta manera, el comienzo de la trama histórica por la cual la telenovela narra la Revolución. En el mismo momento, la colaboración con este presidente y la participación en los sucesos de su muerte representan para el general Álvarez el inicio del periplo que lo llevará a ser consejero de los distintos presidentes y, por lo

tanto, partícipe de las diversas articulaciones históricas. Las convicciones carrancistas de Álvarez quedarán de manifiesto a lo largo de la telenovela, lo cual le permitirá fungir como la memoria y conciencia institucional que representa a lo largo de la trama de *Senda de Gloria*, como se vio en la escena anterior.

En un segundo lugar, y como ya se ha mencionado, la ayuda proporcionada por Manuel Fortuna y su aparente muerte en el suceso, permitirán el desarrollo de las tramas ficticias paralelas. Entre estas están, por poner un ejemplo, el reencuentro con Andrea Álvarez y la relación de padrinazgo del general Álvarez en su futura carrera periodística.

Sin embargo, esta no es la única forma en que los personajes de ficción, y sus propias historias, se articulan con la historia nacional. Otra forma clara de involucramiento está presente en la participación activa de Antonio Álvarez, hijo-sacerdote del general, en la lucha cristera, lo cual lo llevará, finalmente, a su propia muerte. En la escena seleccionada, una parte del ejército cristero se encuentra acorralada por el ejército federal en una población rural (anónima). Sus opciones son rendirse, atacar a los federales o esperar hasta que estos los ataquen.

Antonio Álvarez, en una junta con los altos mandos de ese grupo cristero, pide que la opción que se decida tome en cuenta la seguridad de mujeres y niños. En la reunión, los mandos deciden que lo mejor es luchar; sin embargo, el padre Antonio pide que la opción sea negociar la rendición, a lo cual él mismo se ofrece, respeto a la vida a cambio de las armas. Antonio consigue, con el respeto de su investidura, convencer a los coroneles de negociar con los federales. Los cristeros le reconocen su valentía: «Usted es el padre más bragado que conozco.» Así, la escena termina con la marcha del padre Álvarez para conferenciar con los mandos del ejército federal que los mantienen acorralados.

No se representa ningún personaje histórico en específico, como en el caso anterior. Sin embargo, los cristeros, en su generalidad, son representados por coroneles y soldados ficticios que permiten la articulación entre ficción e historia. Es interesante observar cómo, en este tipo de escena, los personajes de ficción entran en relación con personajes históricos «de ficción». Los cristeros, en este sentido, no están representados por una figura histórica real, sino por personajes ficticios que funcionan como represen-

tantes de un movimiento. La ficción, entonces, se articula con una historia «ficticia», no comprobable, que permite esconder elementos de la historia real sin dejar de representar los sucesos que en ella ocurrieron.

De esta manera, sin presentar un hecho en específico, como se hace en el caso de la muerte de Carranza, la ficción permite llevar al televidente a través de acontecimientos generales, mucho más amplios que el hecho único. Este tipo de relación se puede dar, por ejemplo, en la historia de Julieta Álvarez y su relación con los movimientos anarco-sindicalistas o culturales de principios de siglo. En este caso, es la vida de Antonio Álvarez, junto con la de su madre que lo apoya, la que permite adentrarse en la Guerra Cristera. Así pues, se podría entender en este tipo de ejemplos la poca voluntad de la producción de comprometerse con los elementos puntuales de un evento histórico, sin hacer totalmente a un lado al mismo al eliminarlo de la historia narrada.

La escena permite, a través de la ficción, ver otro tipo de autoridad: la religiosa. Antonio, quien en su casa está sometido a la autoridad institucional del general Álvarez, aquí es autoridad de un grupo militar. Desde este punto de vista, la telenovela entonces posibilita observar la existencia de distintos niveles de autoridad en la Revolución representada: la política, la eclesiástica, la familiar, e incluso la económica y social, con otro tipo de personajes ficticios.

En el plano audiovisual, y al igual que otras escenas de relación entre historia y ficción, aquí se dan una serie de cambios de cámara que permiten enfatizar el diálogo de cada personaje, incrementando con sus rasgos el drama de la situación en que se encuentran.

De la misma manera, elementos visuales, como una bandera cristera y una Virgen de Guadalupe, permiten al espectador situarse en un contexto histórico general. Junto con el escenario (la choza), los elementos visuales da una idea de las características que la lucha cristera tuvo en la realidad: una lucha regional entre campesinos (el padre Álvarez «sabe hablar mejor que nosotros», para convencer a los militares) en conjunto con religiosos, en contra del gobierno institucional (siempre representado en la ciudad de México).

La escena, aunque está filmada en interiores, dado su carácter intimista, permite ver que la ambientación es un pueblo real. Otra vez, como en la

mayor parte de la telenovela, existe una notoria inversión de recursos. Tras la ventana de la choza es posible ver caballos, soldados, soldaderas y toda suerte de elementos presentes en un campamento militar revolucionario.

La escena termina con una musicalización que enfatiza el dramatismo de los sucesos que están ocurriendo. El tema principal de la telenovela permite añadir dramatismo a las actuaciones.

Finalmente, habría que incluir otro tipo de contacto existente entre la historia y la ficción del que hay algunas muestras a lo largo de *Senda de Gloria*. Esta forma parecería más bien marginal a lo largo de la telenovela, y podría incluirse en el siguiente apartado, ya que la historia aparecería como un contexto; sin embargo, por la forma en que la ficción permite articular elementos de la historia se incluyó aquí. Podría bien categorizarse como «ficción testigo de la historia», ya que los personajes ficticios participan marginalmente en los acontecimientos.

Para describir este tipo de escena se seleccionó la penúltima escena de la telenovela, en la cual el general Álvarez y su esposa Fernanda son testigos, como cualquier otro mexicano contemporáneo, de la expropiación petrolera por parte de Lázaro Cárdenas.

El general y su esposa se encuentran en la sala de su casa en actitud de descanso. A través de la radio se escucha el discurso del presidente, con el cual anuncia la expropiación petrolera, sus razones y sus implicaciones. Los Álvarez son testigos de dicho discurso a través de la radio, pero al apagarlo la esposa da por terminado el trabajo de la Revolución y, por lo tanto, el trabajo de su esposo. Fernanda Álvarez le recuerda al general su promesa de unas vacaciones. Esta reflexión permite al general Álvarez plantear que lo más penoso («la etapa más difícil») no ha terminado, sino que está por venir.

Esta escena cierra un ciclo con el discurso del general Álvarez, el cual plantea que «la expropiación petrolera era uno de los ideales de don Venustiano Carranza», con quien empieza el periplo revolucionario, según *Senda de Gloria*, como se vio con anterioridad, y de quien sigue siendo leal seguidor el general Álvarez.

La escena otorga audiovisualmente una gran importancia al discurso de Cárdenas. Este se representa no sólo a través de su difusión radial (escuchada en el radio de la casa de los Álvarez), sino a través de tomas cercanas al

momento mismo del discurso. Esta situación permite observar la seriedad de los propósitos de Cárdenas, quien rodeado de sus secretarios refleja una gran autoridad.

Al igual que otras escenas con acontecimientos históricos de importancia, esta comienza con subtítulos que permiten ubicar el tiempo de la acción («Viernes, 18 de Marzo 1938, 10 de la noche»), así como con una toma en la cual el automóvil presidencial entra a Palacio de Gobierno, lo cual sitúa al espectador en el espacio. Visualmente, las tomas se intercalan entre la sala de los Álvarez y el Palacio Nacional.

La escena también permite darse cuenta de la importancia que la empresa precursora de Televisa (XEW), la cual produce *Senda de Gloria*, tiene en la historia de México, ya que es la que transmite radialmente el mensaje del presidente. Esto se hace evidente por un micrófono que se encuentra a un lado de aquel en el momento del discurso.

Como ya se vio en la descripción, el acontecimiento tiene una gran trascendencia en la escena. Pero al apagar el radio, la familia Álvarez, el acontecimiento histórico, se convierte en un excelente pretexto para redondear la trama ficticia e histórica de la telenovela. Los personajes de ficción, felices, sienten que su trabajo ha sido realizado, cierran el círculo ficcional con unas previstas vacaciones, pero también el histórico con la realización de los ideales iniciales de Carranza. La Expropiación es la piedra fundamental de una etapa difícil que requerirá el sacrificio de todos los mexicanos (ya no sólo de ellos), que ahora son dueños de sus propios recursos y podrán industrializar y modernizar a México.

Con el tema musical de la telenovela de fondo, Fernanda le dice a su marido que su trabajo ya ha acabado y que es hora de que se tome un descanso. Con estas palabras, la pareja se va a descansar a su cuarto y termina la escena.

El resto del capítulo es una recapitulación, que el general Álvarez hace de la historia reciente y de su propia historia, a través del intercalado entre imágenes del mural de Diego Rivera en Palacio Nacional, con sus propias experiencias de vida a lo largo de la Revolución.

En este apartado se ha intentado dar, a través de distintas escenas, un acercamiento a lo que representa la articulación entre la trama de ficción y la historia nacional, caracterizada por acontecimientos, lugares y personajes.

La variedad de tipos de escena dan una visión amplia de las diversas formas en se da que el contacto entre historia y ficción. Esto se logra no de una manera forzada y fortuita, sino de modo en que la dinámica narrativa de ambas historias no sólo existan en paralelo, sino que una funcione como motor de la otra. De esta manera, la aparición de personajes ficticios en acontecimientos históricos posibilita, como en el caso del asesinato de Carranza, que la historia ficticia se desarrolle con las características de formato de telenovela tradicional.

Sin embargo, no sólo la historia afecta a la ficción; en otros sentidos, la ficción nos permite el acceso al acontecimiento, a la trama de la historia. El hecho de caracterizar al general Eduardo Álvarez como consejero de los distintos presidentes permite que la audiencia entre en contacto con el personaje y con el acontecimiento histórico en el que este tiene un lugar preponderante, de la misma manera que esta situación permite un acceso a esa especie de «conciencia ideológica» que representa el general Álvarez, el cual mantiene siempre presentes los ideales de la no-reelección y los principios emanados de la Constitución de 1917.

Dentro de la misma dinámica, personajes ficticios posibilitan el contacto con acontecimientos históricos distintos, a veces incluso alternos a lo que la historia oficial hasta el momento de la producción admitía como reales. Tal es el caso de la situación de Antonio Álvarez y la Guerra Cristera, que se apartan de la historia de corte presidencialista y anclada en el personaje como motor de cambio histórico.

Finalmente, en un papel marginal pero importante en la construcción de la trama de la historia, son el tipo de escenas, como la primera y última descritas aquí, en que la ficción nos permite el testimonio: en el primer caso a través de la voz narradora del general Álvarez que articula una suerte de crónica neutra de acontecimientos, que introduce a la historia por tramar. En el último, el testimonio de la pareja Álvarez no sólo permite adentrar al televidente en un acontecimiento, sino con una conclusión discursiva, cerrar un círculo narrativo tanto en lo ficcional como en el tramado histórico.

### *La historia como contexto*

La última de las tres formas de interacción entre trama histórica y ficción sucede cuando la historia tiene una función contextual en algunas escenas

de *Senda de Gloria*. Aunque, como ya se mencionó, algunas de las escenas descritas más arriba podrían acercar este tercer grupo al anterior, se prefirió separar en una forma diferente de articulación, ya que el contacto de la ficción con la historia es menos evidente y puntual.

Este es el nivel contextual, es decir, el nivel en el cual la historia funciona como contexto y a veces como pretexto del desarrollo de la narración. Esto generalmente ocurre en la ficción, que al desenvolverse demuestra la existencia de un marco mayor que afecta sus propios acontecimientos. Ya se verá más adelante que el contexto no es simplemente escenario, sino elemento de coherencia.

No sólo los hechos puntuales conforman un contexto, sino que este puede abarcar aspectos de la historia económica, cultural o ideológica, por decir algunas. En este sentido, se tomaron dos escenas que intentan plasmar esta variedad, saliéndonos del esquema ficción contra hecho histórico y ampliando así el panorama a aspectos contextuales que permiten situar la historia tramada en la telenovela en un marco más amplio que la simple política.

La primera escena proviene del primer episodio («1917-1919. Emboscada y muerte de Zapata»), del cual se han retomado distintas escenas en este análisis, ya que es en este donde se plantean muchas de las características de las que se han hablado. Aquí la familia Álvarez se encuentra en un tren que parte de la ciudad de México (no se menciona el destino). En un vagón privado la familia en pleno, incluido Gerardo Ruiz Medina, está discutiendo el tema de la Constitución de 1917, recientemente aprobada. Cada uno de los personajes expone sus opiniones respecto a la Carta Magna.

Para la escena se recurrió a un tren de época, ambientado como un vagón de lujo. Es evidente que la filmación se dio con el tren en movimiento, lo que, como se ha visto a lo largo de las distintas escenas analizadas, denota una gran inversión de recursos en la telenovela.

El interés en esta escena radica en que es posible ver la dinámica de la familia a través de la discusión de un acontecimiento histórico, la Constitución de 1917. Del debate en torno a este se desprenden las personalidades esquemáticas de cada uno de los integrantes de la familia, las cuales los caracterizarán a lo largo de la telenovela. Estos rasgos de personalidad esquemática caracterizan al formato de la telenovela mexicana, por lo cual la escena presenta en todo su esplendor los elementos del nivel narrativo melodramático.

Ya que esta, una de las primeras escenas de la telenovela, tiene sentido en tanto permite, desde el primer momento en que se tiene contacto con la familia Álvarez, conocer las posturas y personalidades de cada uno. En este caso se reflejan en torno a la Constitución de 1917, utilizado como contexto sociopolítico de la discusión, lo cual da una idea de cómo serán representados los personajes a lo largo de la telenovela.

La escena comienza con la provocadora, revoltosa e impulsiva Julieta, quien cuestiona a su padre sobre la Constitución la cual, a pesar de sus «frases a las que nadie les entiende», no ha hecho nada por mejorar la vida de los mexicanos, «las cosas siguen igual». El general Álvarez, quien representa los valores institucionales en la casa, se niega a que eso sea verdad: «Los resultados no son inmediatos».

Julieta sigue cuestionándole que es la misma Constitución de siempre pero reformada. El general niega esto, lo cual da pie a que explique el proceso por el cual se llegó a esta nueva Carta Magna: «Por eso nos encerramos en Querétaro más de doscientas personas por dos meses para hacer una nueva Constitución.»

Felipe Álvarez, provocador y reflexivo, revira cuestionando que «Hay cantidad de gente que no acepta la Constitución», porque «beneficia a unos y perjudica a otros». El general, conciliador, responde que es en beneficio de las mayorías.

Mientras tanto, Andrea, quien es fiel hija de su madre, utiliza los pensamientos de esta para cuestionar que «La Iglesia está y estará siempre en contra de ciertos artículos que...¡ay!, ya ni me acuerdo cuáles son». El general le da la razón y explica cuáles son los artículos a los que la Iglesia se opone (3° y 130°). Explica en qué consisten estos artículos (educación laica y no reconocimiento político de sacerdotes). La madre, enfadada e incomprendida, no entiende por qué le niegan el voto a los sacerdotes. A lo cual su marido responde que la Iglesia no tiene nada que ver con la política. Andrea cuestiona sobre la fe del pueblo. Su padre la trata como una estúpida: «Pero m'hijita, la Constitución permite la libertad de creencias!, y ¿qué tiene que ver la fe del pueblo con el poder político?»

Fernanda su esposa, agobiada y retadora dice: «Pues sí, tiene que ver porque... (silencio de confusión)... porque con todas esas leyes nuevas que hicieron, todo se ha hecho más enredado.» En seguida muestra su respeto



y sumisión a su marido: «Toda la bola de Generales, que ellos mismos se nombraron... (cara incrédula del general ante las palabras de su esposa)... bueno tú no, porque tú sí estudiaste; pero ellos quieren tener el poder para gobernar a su entender, sin ninguna preparación.»

Julieta aprovecha este argumento para mostrar que existen diferencias entre caudillos «Sí, porque entonces Villa está contra Obregón y Carranza contra Zapata.» El general no tolera esta falta de respeto y la reprime con un: «Psst, psst! Para ti El Señor Carranza, ¿eh?, más respeto.» Ella concede, pero remata diciendo que son una «bola de bandidos» que aprovechan la Revolución para hacerse dueños de territorios.

El general, exacerbado, se levanta diciendo que «Con ustedes no voy a discutir cuestiones políticas porque jamás nos vamos a poner de acuerdo.» Aprovecha ese momento para llamar a Gerardo (su subordinado y prometido de Julieta) para hablar en privado, porque ya su familia lo puso de mal humor. Julieta aprovecha la partida para decir «Ese es el problema con papá: siempre termina uno discutiendo». La madre la reprime «Niña, no critiques a tu padre, más respeto.»

Como es posible observar, la discusión de un tema político contextual permite acceder a las personalidades de cada uno de los personajes que, si bien no coinciden con las personalidades de una telenovela tradicional (el héroe, el malo, la buena, el pobre, el tonto, etcétera), son tan acartonados y obvios que posibilitan al televidente saber cómo, a partir de este momento, se comportarán ante los distintos acontecimientos que sucederán a lo largo de la telenovela. De esta manera, el contexto histórico sirve como un detonador para condensar uno de los elementos más importantes en el formato de la telenovela, el establecimiento plano de personalidades.

Sin embargo, el diálogo entre el contexto histórico y la ficción es dinámico, es decir que la discusión en torno a la Constitución posibilita saber el momento histórico en que se ubica la escena, además de las distintas posturas que caracterizaron a los diferentes bandos que lucharon en la Revolución.

Así Julieta, con sus cuestionamientos, nos presenta argumentos anarquistas, sindicalistas y, en general de grupos marginados, tales como los zapatistas y los grupos que surgirán de la lucha obrera o del floresmagonismo.

La madre y Andrea plantean el dilema entre la Iglesia y la aplicación de la nueva Constitución, que se dará más adelante con Plutarco Elías Calles, mientras que el general Álvarez mantiene el carácter institucional de su perpetua defensa al Estado y sus instituciones. Estos rasgos de personalidad se pondrán en juego a lo largo de la telenovela.

La siguiente escena plantea, y surge de, un contexto histórico menos fáctico y más ideológico. En cierta manera, en esta trama la historia es menos evidente, más sutil, pero igual de importante para comprender distintas posturas ideológicas presentes en el momento de la Revolución Mexicana. Aquí se representa una plática entre Manuel Fortuna y el general Álvarez, donde este recrimina a Manuel haberse dejado llevar por la fama de un artículo periodístico que escribió, donde relata la muerte de Carranza (que, como se vio, ambos vivieron juntos), y no seguir preparándose intelectualmente para ser un buen periodista. El general Álvarez le reclama a Manuel que esta actitud le ha generado quejas por parte de los dueños del periódico en el cual lo recomendó. Por lo anterior, lo conmina a seguir estudiando con él.

Esta escena deja ver el contexto histórico-ideológico de la época en que está situada la telenovela. El general Álvarez cita a diversos autores que podrían servir a Manuel Fortuna como posibles mentores ideológicos para su carrera periodística. Álvarez cita a John Reed, Turner, los hermanos Flores Magón, Vitto Alessio Robles, Justo Sierra y Luis Cabrera. La carrera periodística de Manuel Fortuna es una buena excusa para que el general Álvarez sitúe al espectador en el tiempo-espacio ideológico y social al proponer a una serie de autores como ejemplos de la labor periodística «en beneficio de las mayorías». De esta manera se puede sondear parte del ambiente intelectual que rodea a la Revolución Mexicana. La historia, así, trasciende los acontecimientos político-militares para profundizar en aspectos sociales e intelectuales.

De la misma forma, el hecho de mencionar a estos autores permite saber qué sucede en la época. Por ejemplo, el general Álvarez pone a Manuel en la disyuntiva de la labor de periodista: o ser servil al poder y corrupto, o ser honesto, culto e informado sobre los problemas sociales, con una visión futura y propositiva, como la de Flores Magón, «que está preso en Estados Unidos.»

La trama de ficción sirve como un buen pretexto para autorreferenciar la misma telenovela, como en el caso de la muerte de Carranza, de la cual trata el artículo periodístico (general Álvarez: «La tragedia que tú y yo vivimos juntos»).

Las tomas se turnan entre las caras de los personajes, lo cual da mayor énfasis a las palabras. Así, la mayor parte de la escena está dedicada a la cara de Álvarez quien, molesto, da una reprimenda a Manuel sobre su forma de comportarse ante las personas a las cuales recomendó, lo cual funciona de pretexto para toda una lección de historia intelectual del periodismo, a la vez que una lección de moral sobre la labor del periodista. Así, una escena corta y contextual, que no tiene especial injerencia en el curso de la trama histórica, nos permite contextualizar los acontecimientos históricos y las acciones de ficción.

Estas dos escenas permiten ver las características de esta forma de articulación entre historia y ficción en el marco del formato de la telenovela. Algunos de los elementos de este se hacen presentes de manera evidente. El contexto histórico permite, no sólo en estas dos escenas, resaltar las posturas, características de personalidad e, incluso, valores de los personajes. A través de esto se van estableciendo los elementos narrativos que regirán, durante la trama de la telenovela, el actuar de los personajes en distintos momentos.

Por otro lado, una de las características importantes de la historia como contexto es que precisamente no se tiene que escenificar el momento histórico, los movimientos sociales, los personajes o los acontecimientos, para que el televidente pueda acceder al conocimiento de su existencia y de su presencia espacio-temporal. Casos como la alusión a la relación Iglesia-Estado en la discusión de la familia Álvarez, o la mención de Flores Magón en su papel de teórico del periodismo en la segunda escena, permiten establecer su presencia histórica sin tener que hacer más explícita su existencia.

Así, a través de los recursos audiovisuales y discursivos característicos del formato melodramático, es posible trascender la ficción para establecer una conexión con el contexto histórico en el que los personajes están inmersos. Es decir, no se necesitan únicamente escenas de acontecimientos y personajes para saber que han sucedido o suceden en el momento mismo en el que se desarrolla la trama de ficción.

*Ficción e historia: una articulación continua  
en la construcción de sentido*

A lo largo del presente capítulo se ha tratado de realizar un análisis a partir de la descripción y observación de distintas escenas que fueron seleccionadas desde el planteamiento teórico-metodológico de este trabajo. De esta manera, fue posible dividir la selección de escenas en tres tipos de articulación existente en *Senda de Gloria*: la ausencia de contacto entre historia y ficción, la existencia de ese contacto y la historia como contexto de la ficción.

Esta triple tipología ha permitido no sólo una catalogación de escenas, sino comprobar que la imagen de historias paralelas funciona hasta un cierto punto. Es verdad, como se ha visto aquí, que dos narraciones corren en un mismo momento, pero la idea de dos historias superpuestas no funciona para explicar la forma de tramar la historia en una telenovela.

Sería no sólo inútil sino improductivo hablar de historias paralelas. Lo más adecuado, extrayendo las formas de articulación, sería hablar de una imbricación de historias en la cual, sin una de ella, la otra pierde gran parte de su poder para generar sentido. Es decir, como se ha planteado, de acuerdo a la apreciación de Jesús Martín-Barbero (1992 y 1999), la ficción melodramática del formato de la telenovela, en este caso, funciona como un anclaje de sentido para las audiencias. Sin que existiera algún nivel de involucramiento de ambas historias, sería difícil pasar de un evento o personaje a otro (por lo menos si no se es historiador), construyendo así algún tipo de sentido en los televidentes. Es de esta manera en que, como se mencionó en el capítulo teórico, los dos argumentos de Hayden White, respecto a la construcción del discurso histórico, adquieren sentido. Por un lado, el historiador en *Senda de Gloria* trama su historia desde el contexto institucional de una industria televisiva y, por el otro, recurre a un formato de la misma para armar su discurso.

Ambos niveles narrativos funcionan como pretexto y actúan como detonador, para que el otro tenga algún sentido. Así, sin la historia de Antonio Álvarez, por ejemplo, la rebelión de los cristeros perdería centralidad. Por lo tanto, su inclusión, si no fuera discursiva, por lo menos se vería muy forzada e incluso carente de lógica de acuerdo a otros elementos ficticios, tales como la postura siempre institucional del general Álvarez. De la misma

manera, Julieta Álvarez y su perpetua rebeldía permiten traer a la historia acontecimientos y personajes de la vida social y cultural que, de otra forma, resultarían marginales.

Así, los tres niveles de involucramiento planteados en este capítulo tiene, cada uno, su particular utilidad en el propósito de imbricar el nivel ficcional y el histórico, permitiendo a las audiencias acceder a ambos. Sin embargo, sólo tras comprender lo anterior se entiende la preponderancia de la existencia de escenas que articulan lo histórico y lo ficticio a lo largo de *Senda de Gloria*. Sin ellas, la existencia de un tercer nivel narrativo que distinga la trama histórica de la telenovela no tendría sentido. A pesar de eso, los otros dos niveles permiten no sólo dar contexto a este tercer nivel, sino establecer en líneas generales la esencia de las historias que se están contando.

Las escenas puramente ficticias, a la vez que sus pares históricas, plantean los esquemas básicos de la historia de ficción (los patrones de personalidad, las historias alternas, el drama familiar, etcétera), a la vez que los hitos en torno a los cuales el tramado histórico se compone.

Por otro lado, las escenas contextuales dan un sentido cronológico a la historia de ficción en tanto la historia sirve como secuencia de hechos. En un segundo nivel, esta como contexto hace resaltar, de manera más clara, los esquemas de personalidad de cada personaje ficticio, así como intensificar el drama de la familia.

Así pues, queda claro que en la telenovela histórica una narrativa no funciona sin la otra. La construcción de sentido histórico, de la cual se habló tiene que ver más con las formas de articulación que con los acontecimientos y personajes por sí mismos. Es en estas tres formas de imbricación de la historia con la ficción donde podemos ubicar la manera en que se trama aquella en el formato de telenovela, debido a que el discurso, como lo menciona White, se construye no sólo con los hechos y personas, sino con los conectivos que las unen y la forma de estos.



## CONCLUSIONES

Desde el principio de este trabajo se ha venido afirmando que la telenovela, como producto estrella de la televisión mexicana, ha permitido la incorporación de diversas narrativas. Desde las producciones teatrales y la adaptación de literatura de folletín y guiones radiales, hasta los melodramas de sentido social y los de corte histórico, la telenovela se ha ido alimentando de matrices de construcción narrativa. En este sentido, siempre se han incorporado aquellas que permiten desarrollar un sentido de apropiación y reconocimiento por parte de las audiencias. Este modelo de retroalimentación entre la producción, el discurso y los televidentes es el que ha permitido sobrevivir al formato a lo largo de medio siglo.

Partiendo de ahí, la telenovela histórica ha logrado con cierto éxito generar un modelo narrativo basado no sólo en la producción de un discurso histórico, sino en la imbricación de este con una típica historia melodramática, con el fin de dotar de sentido la trama histórica para la audiencia televisiva. Siendo así, la telenovela se convierte, en el mismo nivel que podría tener un libro de texto, en una productora de discurso histórico, del cual, la característica más inmediata es su restricción a las condicionantes del formato ficcional televisivo, con el fin de hacer de él un producto no sólo educativo, sino a la vez rentable.

Desde un inicio se intentó responder a la pregunta general respecto a si el tramado histórico depende del formato en que este es articulado, planteando que las características de la telenovela determinan la manera en que los acontecimientos y los personajes son presentados. En el caso particular de la telenovela histórica, el tramado está elaborado de forma que la secuencia de acontecimientos y presentación de personajes hagan sentido en tanto estén acordes al formato de la telenovela mexicana.

A lo largo del primer capítulo se intentó articular los conceptos de formato, utilizado largamente en la literatura respecto a la telenovela, con el de tramado, surgido de la reflexión respecto al carácter narratológico del discurso histórico y entendido como la forma de articular personajes y acontecimientos históricos en un discurso. Esta discusión teórica intentó hacer un puente conceptual entre la disciplina histórica y la investigación en medios, en específico el televisivo, a través de un contexto mayor a ambas: el debate en torno a la producción de sentido científico, por medio de la cual se decidió recurrir a la telenovela, a *Senda de Gloria* como caso particular, en la que el formato funciona como un espacio donde la articulación del tramado permite dotar de sentido un discurso histórico para las audiencias televisivas, en el ánimo de encontrar los goznes empíricos para responder y confirmar a los establecidos de arranque.

Esta telenovela se presentó como un caso interesante no sólo por la accesibilidad misma, sino por lo que representa dentro de la historia de la telenovela en México.

En el segundo capítulo se intentó articular una propia historia de la telenovela mexicana, partiendo desde las condicionantes industriales del formato y pasando por las características de construcción narrativa del mismo. En esta historia se hizo énfasis en las distintas etapas en las que se conforma la telenovela para, de esta manera, resaltar la particularidad del nacimiento y desarrollo de la telenovela histórica, con su propio espacio dentro del universo de producciones.

De esta manera, *Senda de Gloria*, aparte de su accesibilidad (tal como pudo haber sido el caso de *El Vuelo del Águila* o *La Antorcha Encendida*), funcionó para este trabajo un modelo acabado de telenovela histórica. Esta representa el fin de una forma de hacer telenovelas, a la vez que el principio de la conformación de un nuevo equipo, conformado por historiadores, y no sólo por escritores, para la producción de este tipo de melodramas. *Senda de Gloria* representa, pues, un punto de cambio donde ciertas características de realización llegan a su punto máximo con una acumulación de experiencias previas, a la vez que deja paso a una profundización no sólo temática, sino en la discusión en cuanto a la forma de articular un discurso histórico en la telenovela.

Por cuestiones de tiempo y tras una observación general previa, de esta telenovela se rescataron distintas escenas que permitieron caracterizar dife-



rentes tipos de articulación de melodrama televisivo con discurso histórico. En ese sentido, la forma en que la telenovela condiciona tal discurso pasa por las maneras en que la articulación se da entre este y la historia ficticia. De ahí que se rescataron y describieron las tres formas principales de articulación: las narrativas paralelas, la presencia de conexiones y la historia como contexto.

La primera forma hace referencia a la imagen de dos historias paralelas que corren en una misma temporalidad: ficción e historia nacional. Estos son los momentos en que ambas narrativas tienen su propia continuidad sin afectarse directamente una a la otra. Este tipo de escenas plasman claramente las características audiovisuales y de narración con que se presentan los acontecimientos y personajes históricos. A la vez, permite establecer las bases narrativas de la historia de ficción, haciendo referencia a las características del formato tradicional.

Es aquí que vemos las características básicas de presentación de la historia, más semejantes a lo que sería un documental ficcionalizado (subtitulados, fotografía en blanco y negro, locaciones reales, el tono de crónica, etcétera), mientras que la telenovela clásica se representa por sus esquemas preestablecidos (esquemización de personajes, valores tradicionales, escenas intimistas, historias de dignidad, valores absolutos, dramas de amor y de reconocimiento, etcétera), mencionados en el tercer capítulo.

La segunda forma de conectar historia y ficción se da en el contacto existente entre hechos y personajes históricos y los personajes de ficción. Esta segunda forma, como se mencionó, resultó la predominante en *Senda de Gloria*, por lo cual fue importante detenerse en distintos ejemplos. A través de la selección de muestras se pudo ver que existe una relación dinámica entre ambas historias, donde una se convierte en motor de la otra. De esta manera, fue posible ver que las distintas facetas de la familia Álvarez permiten navegar a través de acontecimientos y personajes, dotándolos de sentido para las audiencias, al acercarlos a las características más conocidas de la telenovela tradicional. Por un lado, el papel del general Álvarez funciona como un conector con los personajes importantes de la Revolución, mientras que los roles esquemáticos, asignados a los distintos elementos de la familia, permiten navegar a través de acontecimientos que van más allá del plano político-militar.

El tercer nivel encontrado tiene que ver con la función contextual que juega la historia en algunas escenas ficcionales de *Senda de Gloria*. Aquí la historia funciona como contexto y a veces como pretexto del desarrollo de la narración ficcional. Lo cual generalmente ocurre en la ficción, que al desarrollarse demuestra la existencia de un contexto mayor que afecta sus propios acontecimientos.

Estas escenas permiten ir más allá del hecho. A través de la contextualización, la historia ficticia permite al televidente sumergirse en aspectos de carácter más ideológico, cultural y social, lo cual abona a que la historia político-militar, a la vez, tome mayor raigambre en elementos contextuales.

Con estas tres descripciones se cubrió la totalidad de las escenas que componen la telenovela *Senda de Gloria*. Es por medio de estas formas de contacto que la trama histórica se ve condicionada por las condiciones del formato. De esta manera, historia y ficción entran en una relación dinámica que permite, a la vez que se narra una historia ficticia, generar un discurso histórico particular.

Al partir de un marco teórico más amplio que establece conexiones entre historiografía y estudio de medios, la idea de narrativas paralelas pierde gran parte de su poder explicativo. La relación entre ambos campos permite retroalimentar la teoría propuesta por White, debido a que, por lo menos este caso, nos permite recordar que la forma del discurso (el formato) es, en cierto sentido, condición del contenido.

Esto, por lo menos, genera una implicación de trabajo cuando se intentan generar producciones de carácter historiográfico, y es que la forma del discurso tiene que adecuarse a las plataformas de tramado debido a que al final se articulan con las propias características de estas. Desde esta perspectiva, la labor previa al tramado, es decir la investigación, tiene que tomar en cuenta desde dónde y para quién se articula el texto historiográfico.

A través de la comprensión de los anteriores principios nos podemos dar cuenta de que la telenovela histórica, al abreviar de dos matrices narrativas (melodrama televisado mexicano e historiografía), se convierte en productora de sentido histórico y, por lo tanto, de discurso historiográfico. Los conectivos existentes entre tramado y formato se convierten en puntos de accesibilidad a los contenidos, permitiendo desde ahí su análisis. Como se puede ver, en los tres niveles de conexión hay una relación de ida y vuelta

entre ficción e historia que permite a ambas evolucionar a la vez que lleva el hilo narrativo de los sucesos y personajes que construyen el discurso histórico de la telenovela.

Podrían, en cualquier caso, plantearse muchas interrogantes al presente trabajo. Algunas preguntas que pudieron haber surgido quedarán en el tintero para futuras investigaciones. Sin embargo, la puesta en escena de una articulación conceptual entre historia y estudios de medios facilitaría la búsqueda de posibles respuestas a posibles preguntas tales como: ¿cuál es la historia tramada?, incluso se podría cuestionar la teoría de Hyden White para saber la metáfora que predomina en la construcción de discursos históricos en formatos mediáticos. Por otro lado, la propuesta teórica permitiría, articulándola con otros enfoques, abordar los contextos sociopolíticos (contextos de producción de sentido) del surgimiento de esta «historiografía mediática» (Martínez, s/f), y de qué manera afectan su producción.

Sin embargo, para motivos del presente trabajo, responder a las formas de articulación entre historia y ficción televisiva, y cómo las condiciones narrativo-industriales de la telenovela condicionan el tramado de la historia, parece un avance primario pero suficiente para comenzar a explicar la extraña, pero presente, relación entre historia y medios audiovisuales, en especial en el caso de la televisión y el género de ficción mexicano por excelencia.

A pesar de que en el camino se han debido hacer cortes teórico-metodológicos, dejando interesantes temas de lado, este trabajo permite llegar a conclusiones primarias que posibilitan ir avanzando en un futuro, mientras se aporta a la discusión respecto a la relación entre ciencias sociales y medios masivos de comunicación.

Esta primera incursión permitiría ir adoquinando el camino para el diálogo posible entre los estudios de comunicación y la teoría historiográfica. En ese sentido, aboga por la existencia de un mayor conocimiento mutuo que abone a una lectura crítica de los productos audiovisuales historiográficos, a la vez que a una perspectiva historicista de los productos mediáticos, entendidos no sólo como sistemas de comunicación, sino como entidades dinámicas de producción de sentido.



## ANEXOS

### 1. FICHA TÉCNICA DE *SENDA DE GLORIA*

*Año de producción y difusión:* 1987

*Productor ejecutivo:* Ernesto Alonso

*Escritores:* Miguel Sabido, Eduardo Lizalde, Fausto Zerón Medina (asesor histórico)

*Dirección:* Raúl Araiza, Gustavo Hernández, Federico Farfán

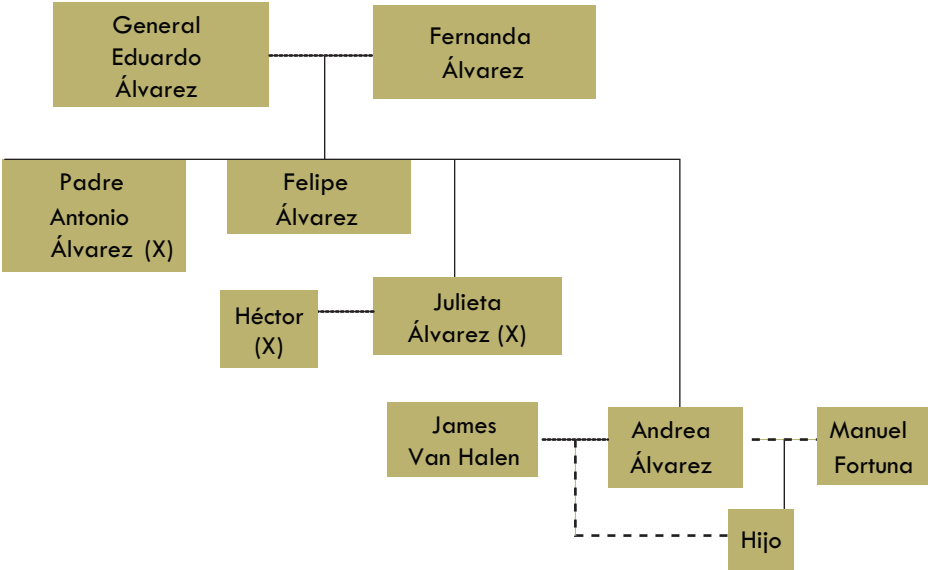
*Actuaciones:*

Eduardo Yáñez	<i>Manuel Fortuna</i>
Julieta Rosen	<i>Andrea Álvarez</i>
Ignacio López Tarso	<i>General Eduardo Álvarez</i>
Blanca Sánchez	<i>Fernanda Álvarez</i>
Roxana Chávez	<i>Julieta Álvarez</i>
Anabel Ferreira	<i>Nora Álvarez</i>
Roberto Vander	<i>James Van Halen</i>
Abel Salazar	<i>Gen. Rosario Talamantes</i>
Rosita Arenas	<i>Mercedes</i>
Raúl Araiza Jr.	<i>Padre Antonio Álvarez</i>
Delia Magaña	<i>Nana (Nacha)</i>
José Alonso	<i>Héctor</i>
Arturo Benavides	<i>Abundio</i>
Mario Casillas	<i>Tony</i>
Guillermo Aguilar	<i>Archibaldo Álvarez</i>
Javier Herranz	<i>Felipe Álvarez</i>

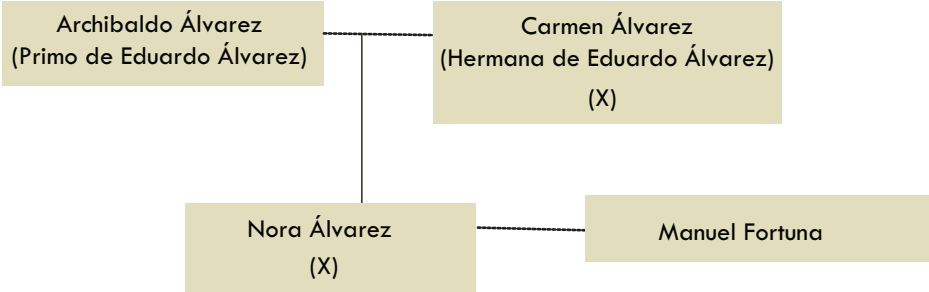
Ramón Menéndez  
Manuel Ojeda  
Guillermo Gil  
Salvador Sánchez  
Manuel López Ochoa  
Bruno Rey  
Rodrigo de la Mora  
Julio Monterde  
Héctor Sáez  
Arturo Beristáin  
Antonio Medellín  
Miguel Palmer  
Alejandro Ruiz

*Venustiano Carranza*  
*Emiliano Zapata*  
*Francisco «Pancho» Villa*  
*Adolfo de la Huerta,*  
*Plutarco Elías Calles*  
*Álvaro Obregón*  
*Emilio Portes Gil*  
*Abelardo Rodríguez*  
*José Vasconcelos*  
*Lázaro Cárdenas*  
*Luis Morones*  
*Tomas Garrido Canabal*  
*José León Toral*

2. GENEALOGÍA DE LA FAMILIA ÁLVAREZ



Familia de Archibaldo Álvarez



### 3. CRONOLOGÍA MÍNIMA DE HECHOS (1917-1934)

Fecha	Hecho
1917	Promulgación de la Constitución en Querétaro.
Inicio de <i>Senda de Gloria</i>	
10 de abril de 1919	Asesinato de Emiliano Zapata en la hacienda de Chinameca, Morelos, a manos del coronel Jesús Guajardo bajo las órdenes del Ejército Federal.
20 de mayo de 1920	Asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo, Puebla, a manos de los aguaprietistas representados por Rodolfo Herrero.
24 de mayo de 1920	Elección como presidente provisional, por el Congreso de la Unión, de Adolfo de la Huerta.
26 de junio de 1920	Bajo la presidencia de Adolfo de la Huerta se logra la rendición de Francisco Villa.
5 de septiembre de 1920	Elección de Álvaro Obregón. Durante su periodo comienza la efervescencia de sindicatos y católicos.
20 de julio de 1923	Asesinato de Francisco Villa
diciembre de 1923-febrero de 1924	Rebelión delahuertista
30 de noviembre de 1924	Elección de Plutarco Elías Calles como presidente de la República.
1925	Creación de la Iglesia Católica Nacional Mexicana, en apoyo a la postura anticlerical del presidente Calles.
1926-1929	Guerra Cristera
mayo de 1927	Reforma a la Constitución para permitir la reelección de Álvaro Obregón.
3 de octubre y 4 de noviembre de 1927	Asesinatos de los candidatos opositores a Obregón, Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez, respectivamente.



Fecha	Hecho
17 de julio de 1928	Tras ser reelecto y proclamado presidente de la República, Álvaro Obregón es asesinado por José de León Toral, perteneciente a la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos (ACJM), en una comida ofrecida al presidente por la diputación de Guanajuato en el restaurante «La Bombilla».
1 de diciembre de 1928	Emilio Portes Gil asume la presidencia provisional tras la muerte de Obregón. Durante su gobierno da fin a la Guerra Cristera y funda el PNR en marzo de 1929. Con la presidencia de Portes Gil comienza la etapa denominada «El Maximato».
1928-1934	«El Maximato»: presidencias de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Todos estos presidentes gobernaron bajo la sombra del dominio político de Plutarco Elías Calles.
30 de diciembre de 1934	Con la anuencia de Calles asume la presidencia el general Lázaro Cárdenas, quien tras algunos enfrentamientos se distancia del poder de Plutarco Elías Calles, a quien obliga a salir del país y cambia el PNR en PRM.
18 de marzo de 1938	Tras una serie de negaciones de las empresas petroleras extranjeras a la ley mexicana, Lázaro Cárdenas promulga la «Expropiación Petrolera».

*Fin de Senda de Gloria*

#### 4. EPISODIOS DE *SENDA DE GLORIA*

DVD	Episodio	Temporalidad	Tema central
1	I	1917-1919	Emboscada y muerte de Zapata
1	II	1919-1920	Asesinato en Tlaxcalantongo de Venustiano Carranza
2	III	1920-1921	Adolfo de la Huerta y rendición del general Francisco Villa
2	IV	1920-1922	Periodo presidencial del general Álvaro Obregón
3	V	1923-1925	Muerte de Villa y guerra delahuertista
3	VI	1923-1926	Periodo presidencial del general Plutarco Elías Calles
4	VII	1926-1927	Presidente Calles y rebelión de los cristeros
4	VIII	1928-1930	Reelección y muerte de Álvaro Obregón
5	IX	1931-1934	El Maximato: presidencias de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez
5	X	1934-1938	Cárdenas y la Expropiación Petrolera

## BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, M. (1976). El Estado y la televisión. *Nueva Política*, 3.
- Bajtin, M. M. (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: CONACULTA.
- Castellot Ballin, L. (1993). *Historia de la televisión en México narrada por sus protagonistas*. México: ALPE.
- Castro, J. A. (1997). Zerón-Medina: Ha permitido el acceso a la historia en forma amena; Luis González: Su compromiso debe ser con la verdad. *Proceso*, 1062.
- Corcuera de Mancera, S. (1997) *Voces y silencios en la historia, siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Creswell, J. W. (1994). *Research design. Qualitative and quantitative approaches*. USA: SAGE Publications.
- Dorcé Ramos, A. (2005). *The politics of melodrama: The historical development of the Mexican Telenovela, and the representation of politics in the telenovela Nada Personal, in the context of transition to democracy in Mexico*. Tesis de doctorado. Londres: Department of Media Communications, Goldsmith College, University of London.
- Eco, U. (1973). La vida social como un sistema de signos. *Introducción al estructuralismo*. (Pp.89-110). Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, C. y Paxman A. (2000). *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo, Hoja Casa Editorial.
- Giddens, A. (1984). Structuration theory, empirical research and social critique. *The constitution of society. Outline of the theory of structuration* (pp.281-354). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- González, J. A. (Comp.) (1998). *La cofradía de las emociones (in)terminables. Miradas sobre telenovelas en México*. México: Universidad de Guadalajara.

- Goulart Ribeiro, A. P. (2000). A mídia e o lugar de história. *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia*, 11, 25-44, mayo-agosto.
- Gutiérrez Espíndola, J. L. (1988). La industrialización del melodrama (historia y estructura de la telenovela mexicana). En R. Trejo Delarbre (Coord.), *Las redes de Televisa*, (pp. 75-125). México: Claves Latinoamericanas.
- Hall, S. (1997). The work of representation. *Representation. Cultural representations and signifying practices* (pp.15-64). London: Sage/The Open University.
- Hernández Lomelí, F. (2004). *Innovaciones en la industria mexicana de la televisión*. Tesis de doctorado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- y Orozco Gómez, G. (2007). *Televisión en México. Un recuento histórico*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Hernández López, C. (2004). Presentación. De la historia y la novela histórica a las perspectivas de análisis. En C. Hernández López (Coord.), *Historia y novela histórica*, (pp.13-22). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Hernández Sampieri, R. et al. (1991). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Marín, C. (1988). Los autores de «Senda de Gloria» repudian la mutilación de su obra. Cardenismo hoy, ni en telenovela. 6 de agosto, 614. México: *Proceso*.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (Coords.) (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- (1995). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Musacchio, H. (1989). Octavio Paz en Televisa/El laberinto de la impunidad. En R. Trejo Delarbre, (Coord.), *Televisa, el quinto poder*. México: Claves Latinoamericanas.
- Orozco Gómez, G. (1996). *La investigación en comunicación desde la perspectiva*

- cualitativa*. La Plata, Argentina: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- (2000). *Televidencias, una perspectiva epistemológica para el análisis de las interacciones con la televisión*. En G. Orozco, (Coord.), *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (2001). *Televisión, audiencias y educación*. México: Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- (Comp.) (2002). *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa, Colección Estudios de Televisión, vol. 15.
- (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad*, 6 (p. 11-35) julio-diciembre.
- Padilla de la Torre, R. (2004). *Relatos de telenovelas: vida, conflicto e identidades*. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Pappe, S. (2005). Perspectivas multidisciplinares de la narrativa. Una hipótesis. *Historia y Grafía*, 24, 55-95.
- Pérez Martínez, H. (2003). La semiótica de la cultura, un edificio en construcción, en Córdoba et al. (Eds.), *El laberinto de la cultura. Estudios de semiótica*, (pp.255-275). Guadalajara: CUAAD, Universidad de Guadalajara.
- Ricoeur, P. (1976). *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/ Universidad Iberoamericana.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa, Colección Estudios de Televisión, Vol. 23.
- Rodríguez Cadena, M. de los Á. (2004). Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* (34.1). pp. 49-55.
- Ruiz-Domènec, J. E. (2000). *Rostros de la Historia, veintiún historiadores para el siglo XXI*. Barcelona: Atalaya.
- Sánchez Armas, M. Á. (1998). *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. México: Revista Mexicana de Comunicación.
- y Ramírez, M. del P. (Coords.) (1999). *Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana II*. México: Revista Mexicana de Comunicación.
- Terán, L. (2000). *Crónica de la telenovela. Lágrimas de exportación. Una aproximación al fenómeno de la telenovela*. México: Clío.

- Thompson, J. B. (1990). La metodología de la interpretación. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, (pp. 395-473). México: UAM Xochimilco.
- Torres Aguilera, F. J. (1991). *Análisis histórico de la exposición a las telenovelas en México (estudio descriptivo)*. Tesis de maestría. México: Universidad Iberoamericana.
- Van Dijk, T. A. (1980). Discurso, cognición y comunicación. *Estructuras y funciones del discurso*, (pp.77-114). México: Siglo XXI.
- Vasallo de Lopes, M. I., Simões Borelli, S. H. y Rocha Resende, V. (2002). *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial.
- Vergara Anderson, L. (2005). Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso histórico. *Historia y Grafía*, 24. México: UIA.
- Verón, E. y Escudero Chauvel, L. (Comps.) (1997). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, Colección El Mamífero Parlante.
- (1987): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- White, H. (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, Pensamiento Contemporáneo, 71.

#### *Referencias electrónicas*

- Cué Sierra, M. (2005). Hoy como ayer: la telenovela mexicana. *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica]. Disponible en [http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=439&Itemid=48&lang=es](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48&lang=es)
- Cueva, Á. (2005). Telenovelas históricas. *Telemundo*, 6/01/2005. Disponible en: [www.alvarocueva.com](http://www.alvarocueva.com)
- Martínez Gallego, F.-A. (s/f). Memoria social e «historiografía mediática» de la Transición. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico-Recinto Río Piedras. *Umbral Revista Electrónica*. Disponible en: [http://umbral.uprrp.edu/files/Memoria%20social\\_0.pdf](http://umbral.uprrp.edu/files/Memoria%20social_0.pdf)

- Mazziotti, N. (2005). La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias. *Miradas, Revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión* [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.miradas.eictv.co.cu>
- Paxman, A. (2002). Híbridos, glocalizados y hecho en México: influencias extranjeras en la programación televisiva mexicana desde los cincuentas. En *Global Media Journal* [Revista electrónica], 2 (2). Disponible en: <http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/index.htm>
- White, M. y Schwoch, J. History and Television. *The Museum of Broadcast Communications*. Disponible en: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/historyandt/historyandt.htm>

*Ficciones de la historia e historias en ficción.*  
*La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*  
No. 5

Tiro: 1 ejemplar