

02.

La confluencia historia-cine en el filme *Morelos*, de Antonio Serrano

The confluence of history and cinema in the film *Morelos*
by Antonio Serrano

recepción: 9 de septiembre de 2019
aceptación: 12 de marzo de 2020

Jorge Alberto Ruiz Barriga
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo

Resumen

En este trabajo sobre el filme *Morelos*, de Antonio Serrano, observaremos, en la confluencia entre historia y cine, los rasgos discursivos que contrastan entre la historiografía sobre la Independencia de México y el relato ficcional cinematográfico, que busca humanizar al héroe José María Morelos y Pavón situando su vida amorosa como eje central de la trama. El drama fílmico refleja al héroe con sus preocupaciones, sus tristezas, sus deseos y sus ideales, emociones que solo pueden representarse en la construcción ficcional y que dejan ver cómo las intenciones del director del filme se distancian de los textos históricos “oficiales”, heredados del Estado revolucionario surgido después de 1910. La interpretación histórica que retoma la película es la misma que rigió la tradición historiográfica del siglo XIX.

Palabras clave:

Independencia de México, José María Morelos, cine, historia, ficción.

Abstract

In this work on the film *Morelos* by Antonio Serrano, we will observe, at the confluence of history and cinema, the discursive features that mark a contrast between the historiography on the Independence of Mexico and the fictional film narrative that seeks to humanize the hero José María Morelos y Pavón by choosing his love life as the central axis of the plot. The filmic drama depicts the hero with his worries, sorrows, desires and ideals; emotions that can only be represented in the fictional construction and that show the film director's intentions to distance themselves from the “official” historical texts inherited from the revolutionary state that emerged after 1910. The historical interpretation that underlies the film follows the tradition of nineteenth-century historiography.

Key words:

Mexican War of Independence, José María Morelos y Pavón, cinema, history, fiction

I. Introducción

En este trabajo partiremos de la idea de que el filme histórico es un producto cuya significación va más allá de lo “puramente cinematográfico”, por lo que nos guiaremos por un enfoque sociohistórico que nos permita integrar en el análisis la relación que guarda la obra cinematográfica con el contexto ideológico. En este sentido, plantearemos la capacidad que tiene el cine para modificar nuestra visión de la historia y los vínculos que unen el pasado y el presente a través de *continuidades y rupturas* (Ferro, 2000: 39 y 190).

Los filmes históricos pueden adoptar tramas o relatos utilizados por la historia escrita tradicional que, en su obsesión por el realismo, asumió los valores estéticos del siglo XIX. Pero sabemos que también pudiera presentarse en ellos un exceso de ficción, así como posibles transgresiones a la realidad histórica, y que existe una tendencia a comprimir el pasado y aislarlo mediante una única interpretación de los hechos históricos (Rosenstone, 1997: 20 y 29).

Lo anterior coincide con la propuesta de Hyden White, quien considera a la “obra histórica” como una estructura en forma de discurso en la cual se combinan datos, conceptos teóricos y una composición narrativa que representa a un conjunto de acontecimientos del pasado. Dicho contenido estructural sirve de modelo para lo que “debiera ser” una interpretación histórica. De ello se desprenden tres estrategias de explicación: la formal, la que se centra en la trama y la ideológica (White, 2014: 9). Para ubicar tales estrategias, White propone lo siguiente: “para la argumentación tenemos los modos de formismo, organicismo, mecanicismo y contextualismo; para la trama tenemos los arquetipos de la novela, la comedia, la tragedia y la sátira; y para la implicación ideológica tenemos las tácticas del anarquismo, el conservadurismo, el radicalismo y el liberalismo” (9).

White afirma que, a diferencia de las obras de ficción, las históricas están confectionadas de hechos que existen fuera de la conciencia del escritor; los sucesos

exhibidos en una obra de ficción pueden ser inventados de una manera como no pueden serlo en una histórica. En contraste con un escritor o un director de cine, el historiador se enfrenta con un caos de sucesos ya constituidos, del cual debe escoger los elementos de su relato. Maquila su narración incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, exaltando algunos y subordinando otros. Este proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de construir un relato “tramado” por el propio historiador (17).

Esto desencadena el propósito de ubicar la aparición de un relato histórico y sus posibles extensiones, es decir, las modelizaciones que se tejen en distintas narraciones a partir de la realidad histórica, como las provenientes de la literatura, la pintura, el teatro, la música y el cine (solo por citar algunas). Desde de la historiografía se han llegado a tomar escritos de ficción como fuentes de información histórica: Tucídides, por ejemplo, intentó reconstruir las dimensiones de las antiguas naves griegas valiéndose del catálogo de las naves de la *Ilíada* (Ginzburg, 2014: 12, 14, 17, 20-21).

La construcción histórica nos remite a una organización de significantes que sigue un orden cronológico y tiene una estructura de conclusión. Este conjunto represen-

ta ciertos elementos guiados por reglas y conceptos históricos que forman un sistema entre ellos, cuya coherencia depende de la unidad designada por el autor. Con esta disposición cronológica, la historiografía nos plantea un *tiempo para las cosas* como eje y la condición de un *tiempo discursivo*, que es distante del *tiempo real* (De Certeau, 1993: 57).

También debemos señalar, de acuerdo con Rosenstone, que el relato histórico está influenciado por un género narrativo y un lenguaje general impuesto por el historiador; lo que nos lleva a considerar lo siguiente: a) que las narraciones o tramas históricas tienen un inicio y un final; b) los relatos históricos son “de hecho” ficciones narrativas; c) la historia es una recreación del pasado, no el pasado en sí; d) la realidad histórica es un discurso narrativo establecido por las convenciones de género y el punto de vista que el historiador ha escogido; e) el relato histórico no refleja el pasado tal y como fue, al contrario, lo dota de un nuevo significado (Rosenstone, 1997: 36).

Cuando hablamos de cine histórico, entendemos que una película es fruto de una empresa colectiva en la que participan actores, equipo de rodaje, guionista, director, etc., de modo que los acontecimientos históricos que se presentan en ella llegan al espectador después de pasar un doble

filtro, literario y cinematográfico. Además, las películas introducen intertextos que muestran mensajes para ayudar al espectador o influir sobre él a la hora de interpretar las imágenes. Por lo regular a los directores les interesa no solo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga determinada estructura artística y atraiga al mayor número de posibles espectadores. De ahí que una película histórica se convierta en una interpretación de la historia (Burke, 2005: 101).

A lo anterior debemos agregar algunos rasgos del cine histórico tradicional como son: a) la historia al modo Hollywood se plantea como una narración con un inicio, un desarrollo y un final que se representan en una visión progresista de la historia; b) la historia es una trama que presenta individuos heroicos que ofrecen su vida por la humanidad; c) la historia se dramatiza, se personaliza y se dota de emociones que buscan influenciar las creencias (Rosentone, 204: 93).

Una vez explicado lo anterior podemos considerar que en el filme *Morelos*, de Antonio Serrano la historia y el cine forman parte de una estructura narrativa integrada por hechos del pasado y representaciones ficcionales, que se supeditan a un relato preconstruido por al menos dos niveles de *significación*: a) el drama his-

tórico, y b) la ideología liberal que resulta de la interpretación histórica del siglo XIX, modelizada por los historiadores y por el director del filme, quienes dotan de significado ambas estructuras narrativas.

Nuestro objetivo principal radica en identificar estos puntos de inflexión entre la historia y el cine mediante la ubicación del relato, confeccionado en el siglo XIX, que sirvió para empoderar en el imaginario colectivo nacional la fundación del Estado mexicano, a través de personajes históricos como José María Morelos y Pavón. Acto seguido, describiremos el texto fílmico *Morelos* para situar la visión histórica que maneja y la dotación dramática que se le impone al personaje principal. Para finalizar, observaremos en esa confluencia historia-cine los rasgos discursivos que contrastan entre la historiografía sobre la Independencia y el relato ficcional cinematográfico.

II. El relato histórico de la Independencia de México y de sus héroes como modelizador de la identidad y la cultura.

Se sabe que uno de los primeros objetivos del discurso emancipador de las guerras de independencia en la América Hispana fue el de sustituir en el imaginario colec-

tivo a las figuras de la conquista y la penetración colonialista mediante acciones, discursos e imágenes. No es casualidad que, en la primera mitad del siglo XIX, el joven proyecto nacional se enfrentara a la tarea de articular principios y modelos de organización social y política a través de fronteras étnicas, ideológicas, religiosas y lingüísticas (Moraña, 2014: 53). La fundación de las nuevas naciones latinoamericanas se comenzó a fraguar a partir de los eventos y de los personajes que marcaron su surgimiento histórico. Sin embargo, las tensiones y fracturas también fueron parte del proceso y se observaron con mayor notoriedad en la producción simbólica de las nuevas culturas nacionales.

Este surgimiento del nacionalismo y la consolidación de las culturas nacionales ha utilizado diversas estrategias de propaganda, como las imágenes o la escritura. La vía escrituraria, en particular, fue fundamental para la difusión de leyes y decretos, y como medio para la transmisión de las “ficciones fundacionales”. Empero, los productos de la escritura alcanzaron únicamente a los sectores alfabetizados, por lo que debió aplicarse un sistema mucho más amplio de significaciones para abarcar el mundo pluri-étnico hispanoamericano (Moraña, 2014: 57).

Más ampliamente, la mayoría de las veces

la cultura se asocia con la idea de nación o Estado, de ahí que Said afirme que “las naciones mismas son narraciones”. Ejemplos de este desdoblamiento son las fiestas nacionales, los padres fundadores, los textos básicos, etc. (Said, 1996: 51 y 82). En el proceso de ligar la cultura con la nación, aparece inmediatamente la identidad como un constructo articulado por un origen en común y unas tipologías compartidas con otra persona, grupo o ideal. Es muy difícil unificar las identidades, ya que están fragmentadas y construidas a través de discursos y prácticas diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall y Gay, 2003: 18).

A la par de la identidad, aparece lo que Hobsbawm llama “invención de la tradición”, es decir, el conjunto de prácticas controladas por reglas de naturaleza simbólica o ritual que buscan infundir determinados valores y normas de comportamiento a través de la repetición. Esto lleva implícita una continuidad con el pasado (Hobsbawm y Ranger, 2015: 9).

Por otro lado, Bauman señala que en la actualidad las necesidades de identidad han cambiado; ya no son necesidades definidas, sino deseo, que es más volátil y efímero. El deseo se convierte en algo insaciable y, con ello, los consumidores guiados por él deben ser producidos cons-

tantemente a expensas de los costos mismos de la producción (Bauman, 2013: 10, 80 y 81).

Aquí nos gustaría detenernos para explicar qué relación guardan las anteriores afirmaciones con la confluencia de la historia y el cine en el filme *Morelos*, de Antonio Serrano. Como pudimos observar, la cultura, y su paso por la identidad, la tradición y la modernidad, nos lleva a colocar el relato histórico como parte nodal de las “narraciones nacionales”. No podemos entender la configuración identitaria de un Estado si no analizamos sus diferentes estímulos de formación y reorientación nacional.

Cuando decimos que la historia es un reflejo de la realidad y el cine es una ficción, estamos proponiendo que cada uno tiene su propia especialización. Sin embargo, cuando agregamos al cine la palabra *histórico*, nos volcamos a tratar de identificar las bisagras que reúnen a estas dos partes. Es ahí cuando necesitamos reflexionar sobre la *realidad* y la *ficción*.

La importancia de los relatos visuales que se encargan de mostrarnos significantes históricos nos insta a tomar en cuenta el cine como un relato más fluido y cargado de un “efecto de realidad” o una “ilusión de realidad”. Es de todos sabido el poten-

cial del cine como fuente histórica; sin embargo, en esta investigación, más allá de utilizar la imagen como documento, nos interesa analizar la confluencia de campos simbólicos entre la historia y el cine.

No debemos olvidar que, si bien en el siglo XIX los Estados latinoamericanos buscaron inventar su continuidad histórica al establecer antiguos pasados mediante la semificción y la falsificación, crearon también himnos nacionales y promovieron la personificación de la nación en símbolos e imágenes. No es casualidad que para el caso mexicano se ligaran las figuras de Hidalgo y Morelos al momento fundacional de la patria.

Identificamos, en particular, a José María Morelos y Pavón como un icono de las narrativas dominantes que han pasado a formar parte de la vida pública del Estado mexicano y que han sido expresadas en el arte popular y elitista, en la socialización escolar, en las conmemoraciones anuales y en otras formas de inmortalización social que, debido a que integran la memoria cultural, quedan vinculadas en presente y futuro. A la par de ello, encontramos que con las celebraciones del bicentenario de la Independencia de México en 2010 se propiciaba el momento adecuado para que se elaboraran productos históricos acordes a las “nuevas necesidades” identitarias del

estado mexicano y del mercado cultural, que cambiaba a los *ciudadanos* por *consumidores*, como lo señala Bauman (2013).

III. Estructura general del texto fílmico Morelos

Como una extensión de la película *Hidalgo: la historia jamás contada* (2010), se estrenó el 15 de noviembre de 2012 el filme *Morelos* (2012), del director Antonio Serrano. Esta cinta llegó llena de controversias debido a la discreción con la que se obtuvieron los recursos para producirla. Oficialmente fue apoyada por Estudios Churubusco, Astillero Producciones, CONACULTA, los gobiernos de Oaxaca, Guerrero y Michoacán. Sin embargo, de acuerdo con Arturo Cruz Bárcenas, del periódico *La Jornada*, la mayor parte de los 65 millones que tuvo de presupuesto, fueron otorgados por CONACULTA sin licitación ni concurso, con lo que se alimentó la existencia de un tráfico de influencias.¹

Además de la dirección de Antonio Serrano, contó con la participación de Lourdes García y Luis Urquiza en la producción; el guion estuvo a cargo de Leo Mendoza y Antonio Serrano; Serguei Saldívar Tanaka manejó la fotografía; en la composición musical, participó Alejandro Giacomán, y el reparto estuvo protagonizado por Da-

goberto Gama (Morelos), Raúl Méndez (Mariano Matamoros), Gustavo Sánchez Parra (Matías Carranco), Stephanie Sigman (Francisca Ortiz) y José María Yazpik (Ignacio López Rayón).

Al igual que su predecesora, *Hidalgo*, esta entrega sobre Morelos busca desacralizar la imagen del héroe nacional y retratar más al hombre, humanizándolo. De la misma forma, busca alejarse de los textos de historia oficiales en aras de una supuesta crítica al ímpetu caudillista que ha permeado la representación de los héroes nacionales. Sin embargo, cae en la cursilería extrema y termina por degradar las hazañas del personaje histórico en una ficticia historia de amor sensual.² De acuerdo con la opinión de Serrano, la cinta pone énfasis en las hazañas militares de Morelos y su obsesión por tomar el puerto de Acapulco, así como su relación con sus lugartenientes, su participación en el Congreso de Anáhuac y la redacción de los *Sentimientos de*

¹ Cruz Bárcenas Arturo, “En medio de la polémica se estrenará hoy Morelos”, *La Jornada* (15 de noviembre de 2012), p. A12. Recuperado el 30 de enero de 2018.

² Sánchez Marín, Verónica. “Morelos”, *Chilango* (23 de noviembre de 2012). Recuperado el 30 de enero de 2018 de <http://www.chilango.com/cine/morelos/>

la Nación. Empero, el hilo conductor consiste en mostrar sus contradicciones y pasiones —como su supuesta relación ilícita con una mujer de nombre Francisca.³

El filme se divide en seis cortes escénicos: 1) *Crear un ejército de la nada*, 2) *La toma de Oaxaca*, 3) *El sitio de San Diego*, 4) *Los sentimientos de la Nación*, 5) *El desastre de Valladolid* y 6) *El principio del fin*. Para el análisis de esta película optaremos por iniciar describiendo cada uno de los cortes escénicos en los que se fracciona.

Desde el inicio, la narrativa del filme se supedita a la jerarquización histórica del tiempo y el espacio, y propone ser una extensión del relato iniciado en el filme *Hidalgo: la historia jamás contada* —situación que, desde luego, es impuesta por las condiciones propias de la trama histórica—. Un ejemplo de ello es el siguiente intertítulo:

En 1812, tras la muerte del cura Hidalgo, la lucha por la Independencia de México la encabezaban José María Morelos e Ignacio López Rayón. Morelos, un modesto cura rural, logró fulgurantes victorias y tras romper el sitio de Cuautla se prepara “nuevamente a la guerra”.

El itinerario narrativo puede dividirse en los puntos que a continuación se enuncian:

1. *Crear un ejército de la nada*. Efectivamente, tras el intertítulo, que simplifica la noción de guerra, las imágenes van proyectando a un grupo de soldados realistas merodeando y atacando un campamento insurgente integrado por mulatos costeños, dirigidos por Hermenegildo Galeana. Los realistas son repelidos.

Después del énfasis en las peripecias que los insurgentes pasan para adiestrar un ejército, construir armas y conseguir pólvora, aparecen en escena Juan Nepomuceno, hijo de Morelos, que en esta parte es presentado como su “sobrino”, y Francisca, esposa de un oficial llamado Matías Carranco, quien en algún momento de la trama se convertirá en amante del caudillo de Valladolid.

Este sería el primer encuentro entre Morelos y Francisca. Esta relación le proporcionará desde el principio un aire sensual

³ Cruz Bárcenas Arturo, “En medio de la polémica se estrenará hoy Morelos”, *La Jornada* (15 de noviembre de 2012), p. A12. Recuperado el 30 de enero de 2018. <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/15/espectaculos/a12n1esp>

al héroe. El capítulo concluye con la decisión de Morelos de nombrar como su lugarteniente a Mariano Matamoros, lo que causa la inconformidad silenciosa de los demás jefes insurgentes.

2. *La toma de Oaxaca.* Aparecen tropas insurgentes tomando Oaxaca. Morelos busca evitar el saqueo, mientras asesinan a los frailes del convento de Santo Domingo. Al obtener la victoria, el héroe es vitoreado por su ejército. Se presenta un altercado entre indios y mulatos, al que le sigue una escena marital entre Francisca y Matías Carranco, quien, al no poder consumir el acto, muestra frustración. Francisca le pide dejar la guerra, pero él declara que sería capaz de todo por el general Morelos. Después aparece el caudillo de Valladolid ordenando que los bienes de los habitantes de Oaxaca sean respetados y, en reunión con sus principales oficiales, analiza las tensiones suscitadas con López Rayón por su favoritismo de sumisión hacia el Rey de España.

La cinta muestra las controversias que se suscitan entre los principales oficiales de Morelos. Destaca, por ejemplo, la pugna de entre Rosáins y Galeana por ser los favoritos. Se destaca también la aparición del periódico *El Correo del Sur*, órgano de difusión del movimiento insurgente dirigido por Bustamante. El primer número

de este periódico se dedica a la toma de Oaxaca, lo que provoca una gran alegría. El caudillo propone establecer el primer gobierno insurgente en Oaxaca.

3. *El sitio de San Diego.* Esta parte inicia cuando Morelos se encuentra con Francisca, quien le pregunta por el paradero de su esposo. El caudillo no sabe qué contestar y se retira. Más tarde emboscan al capitán Carranco, quien es hecho prisionero por las tropas realistas. En el ínter, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo discuten sobre el siguiente paso y proponen tomar Puebla para seguir avanzando hacia la capital. Sin embargo, Morelos les informa que ha decidido tomar Acapulco, para sorpresa de todos. En ese momento el general recibe una carta que trae la noticia de la captura y supuesta muerte del capitán Carranco.

Por la noche, el caudillo aparece en la casa de Francisca para darle la triste noticia y la abraza mientras ella llora su pena. En el camino hacia Acapulco, la pareja pasa más tiempo junta y en un trato discreto comienza una relación amorosa que propicia un embarazo. Mientras los insurgentes asedian Acapulco por más de cinco meses, lanzándose a un suicidio estratégico, Calleja se hace fuerte en México: concentra sus tropas y recupera el centro, el bajío y el Occidente de la Nueva España.

La escena culmina cuando le anuncian a Morelos el nacimiento de su hija con Francisca. Con instinto paternal, el héroe la recibe, mientras otra mujer grita “¡nació la hija del capitán Carranco!”. Después se ve a Carranco escapando de su prisión. El último suspiro de este corte escénico muestra la llegada de Ignacio López Rayón a Chilpancingo y su encuentro con Morelos. Los dos dejan ver sus desavenencias respecto a la idea de la Independencia.

4. *Los sentimientos de la Nación*. Este corte inicia con una imagen nocturna de Morelos recostado con Francisca en su alcoba. En este espacio íntimo, le confiesa sus sentimientos hacia ella y desvela los secretos de su vida: su niñez en Valladolid, sus andanzas como arriero en la tierra caliente, su oficio de cura de pueblo y su responsabilidad como líder del movimiento insurgente. Morelos, extasiado por la intensa felicidad de tener a Francisca a su lado y de forjar una patria, le revela lo que tiene preparado para el “gran día” y comienza la lectura de los *Sentimientos de la Nación* a la luz tenue de las velas de la habitación compartida con su amante y su hija.

A la par, la lectura del importante documento es realizada en el *Congreso de Anáhuac*. Ante tal mensaje el diputado Verduzco exclama: “Señores diputados, los Sentimientos del señor Morelos han

sido la mejor forma de empezar este soberano Congreso de Anáhuac, donde ahora discutiremos el país, el gobierno que queremos” (Escena 4).

Ante esto, se genera una discusión entre Ignacio López Rayón y los diputados por la Independencia, ya que él proponía seguir respetando la autoridad del rey de España, pero la mayoría quería ser independiente y seguir el catolicismo. Más tarde, Francisca encuentra a Matías Carranco, su esposo que había sido dado por muerto, mientras en el Congreso se firma el Acta Solemne de Independencia y se propone que Morelos sea nombrado “Su Alteza Serenísima”. El caudillo, sin embargo, rechaza el título: “¡Señores diputados, agradezco su propuesta, pero humildemente no puedo aceptarla! ¡Yo solo soy un siervo de la nación!” (Escena 4).

Absorta por el encuentro con Carranco, Francisca aparece en su casa. Su antiguo esposo busca reclamar sus antiguos goces, cuando el llanto de la hija de Morelos revela lo sucedido entre su esposa y el caudillo. Carranco, iracundo y decepcionado por la traición del jefe insurgente, corre a encontrarlo para matarlo. Los guardias del Siervo de la Nación lo sujetan y se le perdona la vida. Carranco reclama la afrenta:

MORELOS: *¡Amigo Carranco!*

MATÍAS CARRANCO: *Confíaba en usted ¡Me traicionó!*

MORELOS: *Lo hacíamos muerto.*

MATÍAS CARRANCO: *¡Se robó a mi mujer!*

(Escena 4)

Cuando Morelos era nombrado Representante del Supremo Tribunal Ejecutivo, Matías Carranco destrozaba la casa de Francisca y se la llevaba junto con su hija. El caudillo es avisado de lo anterior y con una actitud de tristeza observa la casa destrozada y vacía. Su hijo, Juan Nepomuceno, llega y lo abraza.

Después de que se recrean estos momentos de la supuesta vida privada del caudillo michoacano, regresan las acciones bélicas, y Morelos se sitúa con sus tropas en las afueras de Valladolid. Las cuadrillas son obligadas a pintarse las caras y las manos para distinguirse, ya que, a decir de los mismos soldados insurgentes, había de todo, “dulce, chile y de manteca”, a lo que se unían las constantes riñas entre negros e indios por cuestiones raciales.

5. *El desastre de Valladolid.* Esta parte de la trama nos remite a una batalla sorpresiva dentro del ejército insurgente que asedia Valladolid, una batalla campal en la que prevalece la confusión y los insurgen-

tes luchan entre sí. Por su parte, Morelos y sus oficiales no entienden lo que pasa y deben defenderse de los ataques en su propio campamento, mientras indios y negros se matan, saldando viejas rencillas raciales. El asedio a Valladolid, cuna del héroe michoacano, se convierte en un verdadero desastre. Cerca del campamento insurgente, aparece Agustín de Iturbide dando instrucciones a los soldados realistas infiltrados en las cuadrillas de Morelos.

Al calor de la batalla, Mariano Matamoros es capturado. Por otro lado, el grupo dirigido por Galeana, con todos heridos y maltrechos, no flaquea en su lealtad al caudillo suriano y a pesar de la derrota decide continuar bajo sus órdenes. Consternados y tristes, Morelos y Galeana lamentan lo sucedido.

Ante la captura de Matamoros, Morelos decide nombrar como su lugarteniente al licenciado Rosáins, quien no ostenta la simpatía de Galeana. Morelos pide a Calleja en una carta intercambiar prisioneros realistas por Matamoros. Lamentablemente, este responde fusilando al prisionero insurgente, con lo que inicia una cruenta matanza de prisioneros por ambos bandos.

Mientras tanto, los miembros del Congreso de Anáhuac debaten sobre las acciones de Morelos: el desastre de Valladolid y el

nombramiento de Rosáins como su lugarteniente sin tener experiencia para la guerra. Algunos, como Verduzco, incluso lo tachan de incompetente y proponen nombrar un nuevo comandante para el ejército.

Morelos aparece en su guarida de la costa del Mar del Sur. Discute con Galeana las acciones del Congreso. El caudillo suriano le recrimina al cura michoacano que sus excesos de confianza con algunas gentes habían fallado, y lo invita a dejar su participación en la lucha y mudarse a su hacienda para sembrar algodón. Pero Morelos prefiere seguir en la guerra. En su lugar, manda a Galeana; ambos se despiden con un fraternal abrazo.

6. *El principio del fin.* Al final de la trama narrativa, el Supremo Congreso destituye a Morelos del mando militar y nombra a Ignacio López Rayón como el nuevo comandante de los ejércitos insurgentes. A su destitución como comandante se une la muerte de Hermenegildo Galeana a mano de los realistas y el indulto de Calleja a los que depongan las armas.

En toda esta desgracia, el momento de luz llegó cuando se promulgó la Constitución de Apatzingán en 1814. En ese ínter, Morelos envió al señor Rueda a pedir ayuda a los Estados Unidos, y con él llevó a Juan Nepomuceno Almonte, sobrino del gene-

ralísimo; a este le encargó cuidar el retrato que le había obsequiado “Tata Gildo”.

Calleja, reunido con las altas jerarquías eclesiásticas y del gobierno virreinal, destaca las acciones de Morelos y su Constitución, dejando claro que “Morelos es un grandísimo militar. Si hubiéramos tenido dos generales como él, hace tiempo que hubiésemos pacificado este país” (Escena 6).

En la reunión con Calleja participa el antiguo colaborador de Morelos, Juan Nepomuceno Rosáins, quien claramente acepta el indulto del jefe realista y traiciona al Generalísimo proporcionando información sobre su paradero. Con el Congreso rumbo a Tehuacán, el campamento insurgente es acechado por el ejército realista y Morelos pide a Nicolás Bravo que proteja a los miembros del cuerpo colegiado insurgente, mientras él repele el ataque de los enemigos de la Independencia.

El Generalísimo y sus tropas se enfrascan en una complicada batalla. Los insurgentes van cayendo poco a poco, mientras Morelos intenta salvarse; sin embargo, el asedio del enemigo logra su captura a través de su antiguo amigo y ahora adversario, Matías Carranco. En prisión el jefe insurgente recibe la visita de Francisca y su hija Guadalupe.

Antes de que el caudillo michoacano sea fusilado, su voz lee una carta dirigida a su hijo Juan Nepomuceno Almonte, a la par que se visualizan imágenes de las principales hazañas de Morelos presentadas por la trama narrativa: la lectura de los *Sentimientos de la Nación*, los discursos patrióticos, la Constitución de Apatzingán, etc. La carta a su hijo dirá lo siguiente:

Mi querido hijo Juan, tal vez en los momentos en que esta escribo, muy distante estarás de mi muerte próxima, morir es nada cuando por la patria se muere, y yo he cumplido como debo con mi conciencia y como americano (Escena 6).

En este filme aparecen personajes históricos como Calleja, Rosáins, Matías Carranco, Mariano Matamoros, Nicolás Bravo, Rayón, Liceaga, Verduzco, Quintana Roo, Bustamante, Guadalupe Victoria, Galeana y Morelos. De todos ellos se buscará modelizar las relaciones personales, intereses y emociones que los persiguieron en sus andanzas independentistas. A la par de describir algunos pasajes históricos, como lo vimos anteriormente, el filme va desmitificando al héroe divino y lo convierte en un héroe humano. Si bien la cinta no se apeg a la rigurosidad histórica, sí retrata de manera fehaciente los logros y las vicisitudes que pasó el ejército

de Morelos para materializar la idea de la nación americana y la “libertad” a través de la Independencia.

Por voz de Morelos se escucha decir: “Ni esclavos, ni indios, ni mestizos, ni criollos, somos todos americanos”. El mismo Morelos es presentado como un hombre preocupado por los saqueos, robos y la destrucción provocada por la guerra, a lo que responde con la creación de un gobierno insurgente; de ahí la necesidad de institucionalizar el movimiento, de proporcionarle un sustento jurídico, el cual se manifiesta en *Los Sentimientos de la Nación*, el Congreso de Chilpancingo y la Constitución de Apatzingán. Además de estadista, cura y general, también se presenta a Morelos como un hombre que es capaz de enamorarse, de sentir, de llorar y de equivocarse. Caracterizado por su humildad, no escapa a las rivalidades y diferencias de los demás jefes insurgentes, quienes se atreven a cuestionar al Siervo de la Nación y llegan a pedirle que reoriente su liderazgo.

A pesar de los lances ficticios contruados en el filme, entre los que sobresalen la amistad de Morelos y Galeana, las discusiones con Rayón, los convites con los jefes insurgentes, los escasos momentos con su hijo Juan Nepomuceno y su relación prohibida con Francisca, en varias escenas

se escucha decir a Morelos que es necesario crear un “país nuestro”, una constitución, leyes que se apliquen, defendiendo así la idea de la América independiente y la verdadera religión.

IV. La confluencia entre historia y cine en el filme

Para identificar los puntos de confluencia de realidad y ficción en el filme referido, es necesario que tomemos en cuenta que en la actualidad la historiografía sobre el tema de la Independencia y sus principales personajes ha planteado una crisis en la visión oficial del discurso histórico. Este enfoque se ha volcado a cuestionar las perspectivas románticas nacionalistas surgidas en el siglo XIX, que tuvieron como fin consolidar el “imaginario de nación e identidad” y se convirtieron en uno de los grandes inventos retóricos de ese siglo. Tales perspectivas fueron modelizadas en el espacio público y en las oraciones cívicas para legitimar al estado mexicano (Annino y Rojas, 2010: 11 y 12).

Las nuevas posturas historiográficas provienen de la proliferación de las perspectivas regionales, que servirían para mostrarnos un panorama más complejo y diverso que el que ofrecían las llamadas “historias oficiales”. En esa misma línea apare-

cieron nuevos estudios de historia social que buscaban explorar las bases sociales de la insurgencia. Otra vertiente provino del carácter moderno y revolucionario del proceso, apropiándose del legado y la simbología patriótica que culminaría con una propuesta de “revolución inconclusa” (Palti, 2010: 174, 176 y 178).

La pregunta sería: ¿cuál de estas dos propuestas tomó el director Antonio Serrano para la estructura narrativa de sus filmes históricos: la propuesta de la llamada “historia oficial” o la de la historiografía académica? Pues bien, como ya lo vimos en el análisis, el filme recurrió a algunos datos históricos, principalmente los emanados de la visión historiográfica del siglo XIX, construida por historiadores como Lucas Alamán, Carlos María de Bustamante, José María Luis Mora y Vicente Riva Palacio. Asimismo, nos pudimos percatar de que los ejes ficcionales de su relato son muy parecidos a las propuestas literarias que Francisco Martín Moreno (2010) y Pedro Ángel Palou (2007) ofrecen en sus respectivas novelas. La literatura, como punto de encuentro entre la historia y la ficción, exalta el sentimiento romántico como eje narrativo de los sucesos padecidos por los principales próceres de la Independencia. Según los objetivos de estos textos literarios, la difusión de los romances de los “padres de la patria” te-

nía como único fin “humanizarlos”.

Estas mismas historias de amor se plasman en el filme y tienen como guía un estilo sensual y trágico, que termina por caer en anacronismos históricos. Un ejemplo de ello es la relación que se le inventa a Morelos con una mujer de nombre Francisca, esposa de Matías Carranco, un capitán amigo suyo. En el filme se describe de la siguiente manera: El capitán Matías Carranco es un fiel admirador y seguidor de Morelos. Un día debe partir a dejar una carta importante dirigida a Ignacio López Rayón, es capturado y las tropas insurgentes lo dan por muerto. Morelos se siente con la responsabilidad de cuidar de la esposa de Carranco, de nombre Francisca; la hace su amante y tienen una hija. Posteriormente, el capitán es liberado, regresa a buscar a Morelos y se encuentra con la cruel noticia que lo lleva a odiar la prócer, llevarse a su esposa y a su hija y, más tarde, pasarse a la filas realistas y convertirse en el captor del cura de Carácuaro.

Francisco Martín Moreno le dedicó un episodio a José María Morelos en su libro *Arrebatos* carnales. En su trama narrativa y en primera persona, Morelos confiesa su amor por Francisca Ortiz, a quien conoció en Tepecoacuilco, en uno

de sus tantos viajes de arriero. Ella también se convirtió en la inspiración de su amigo Matías Carranco, con quien tuvo que competir, y quien finalmente la rapta. Según Francisco Martín Moreno, esta fue la causa que orilló a Morelos a ingresar al seminario para ejercer el sacerdocio en el Colegio de San Nicolás, lugar en el que conoció al padre Hidalgo, a quien comenzó a admirar con gran devoción.

Ante esta supuesta rivalidad entre Morelos y Carranco —que, como ya vimos, no solo ha sido replicada por la literatura, sino también por algunos historiadores—, Carlos Herrejón Peredo, especialista en temas de la Independencia, levanta la mano y asegura que son inventos de los familiares de Carranco para lavar su imagen del escarnio público por haber sido captor de Morelos. Carlos Herrejón afirma que “Matías Carranco sí tuvo un hijo, pero éste fue José Vicente Carranco y fue bautizado a los dos días de nacido en 1820, como hijo de Matías Carranco y de Abelina Marquina. No aparece ninguna Francisca Ortiz. Ésta se hallaba en Oaxaca al menos desde mediados de 1815”. Además, asegura que Francisca Ortiz nunca conoció a Carranco. “El hijo de Morelos fue José Ortiz, nacido muy probablemente en Oaxaca en la primera mi-

tad de 1814. No se sabe si llegó a edad adulta”.⁴

La relación amorosa o meramente carnal entre Morelos y Francisca Ortiz se dio solo en Acapulco, durante el largo sitio del fuerte, en la primera mitad de 1813. “Antes sólo la conoció en Oaxaca de donde era originaria y formaba parte del personal de servicio de Morelos”. De dicha relación nació José Ortiz, nacido a principios de 1814, quien desde entonces vivió en Oaxaca con su madre. Durante los juicios a Morelos tras ser aprehendido en Temalaca, hace más dos siglos, el Siervo de la Nación confesó haber procreado dos hijos: Juan Nepomuceno Almonte, con Brígida Almonte, nacido en 1803, y José Ortiz, con Francisca Ortiz.⁵

Como hemos visto, desde la misma historiografía se han construido diferentes versiones de la Independencia y de sus héroes. Las obras de ficción, como el cine, tampoco han estado exentas de modelizar a través de diferentes núcleos semánticos y ejes nocionales los hechos y las relaciones actanciales de los personajes. En los tiempos actuales, se han dejado atrás los preceptos de que un individuo perteneciente a un Estado nación debe sacrificar el bienestar individual, y hasta la vida individual, por la defensa del Estado. Hoy esto se escucharía cómico y grotesco, ya

que ahora permea el interés por el deseo, no por las necesidades. De ahí que la *humanización/desmitificación* que sufre la figura del héroe se visibilice en el filme mediante una modelización erótica y sensual que se aleja de los hechos históricos.

V. Conclusiones

En la confluencia entre cine e historia que se presenta en el filme de *Morelos* (2012) de Antonio Serrano, encontramos una recreación histórica lineal, con tintes ficcionales propios del relato cinematográfico, que busca transgredir la visión histórica “tradicional” a través de la *humanización* del héroe insurgente José María Morelos y Pavón: situando su vida amorosa como eje central de la trama.

Como historiadores, podemos reflexionar sobre la falta de rigor histórico que se presenta en el filme; sin embargo, una película histórica no puede ser concebida del mismo modo que una obra histórica

⁴ Rodríguez, Juan Carlos. “Destapan montaje al generalísimo; 200 años de la captura de Morelos”. *Excélsior* (5 de noviembre de 2015). Recuperado el 4 de marzo de 2018 de <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/11/05/1055392>

⁵ *Loc cit.*

escrita, ya que la primera se vale de recursos como imágenes y sonidos que buscan reflejar una vivencia del pasado y excluyen el discurso histórico textual a partir de una fórmula en que prepondera un mensaje moral.

El texto fílmico también articula la concepción histórica con una idea de progreso guiada por las acciones individuales del héroe. En este sentido, el filme solo resume, generaliza y simboliza las vicisitudes históricas, mientras que el relato historiográfico se sustenta en una concatenación de hechos conformados por un guion establecido por el propio historiador. El cine es pues un discurso artístico y como tal lo debemos juzgar.

El filme refleja al héroe con sus preocupaciones, sus tristezas, sus deseos y sus ideales, emociones que solo pueden representarse en la construcción ficcional y que dejan ver las intenciones del director de distanciarse de los textos históricos “oficiales”, heredados del Estado revolucionario surgido después de 1910. Sin embargo, la interpretación que retoma es en realidad la misma que ha regido a la tradición de la historiografía del siglo XIX.

Referencias

- Annino Antonio y Rafael Rojas, 2010. *La Independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt, 2013. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter, 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- De Certeau, Michel, 1993. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ferró, Marc, 2000. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Ginzburg, Carlo, 2014. *El Hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart y Paul du Gay, 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, 2015. *La invención de la tradición*. España, Editorial Crítica.
- Moraña, Mabel, 2014. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Martín Moreno, Francisco, 2010. *Arrebatos carnales*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Palou, Pedro Ángel, 2007. *Morelos: morir es nada*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Palti, Elías José, 2010. “¿De la tradición a la modernidad? Revisionismo e historia político-conceptual de las revoluciones de independencia”. En Gustavo Leyva *et al*, *Independencia y revolución, pasado, presente y futuro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica. 174-190.
- Rosenstone, Robert A., 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra imagen de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Said, Edward, 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Serrano, Antonio (dir.), 2012. *Morelos* [película]. Estudios Churubusco-Astillero Producciones-CONACULTA.
- White, Hayden, 2014. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.