

Historia

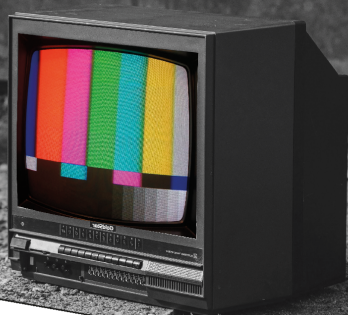
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA · CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS

Historias híbridas de la televisión mexicana

Francisco Hernández Lomelí
(coordinador)

AV. COLOSIO

E ESTACIONAMIENTO
PÚBLICO TENDIDO
\$15



EL INVENTOR
Guillermo González Ca-
marena

Historias híbridas de la televisión mexicana

Historias híbridas de la televisión mexicana

Francisco Hernández Lomelí (coordinador)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectora General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo
Secretario General

Dra. Gloria Angélica Hernández Obledo
Rectora del Centro Universitario de los Lagos

Dr. Luis Javier López Reyes
Secretario Académico

Dra. Irma Estela Guerra Márquez
Jefa del Laboratorio Editorial

Primera edición, 2025

© Francisco Hernández Lomelí (coordinador)

ISBN 978-607-581-905-1

D. R. © Universidad de Guadalajara
CENTRO UNIVERSITARIO DE LOS LAGOS
Av. Enrique Díaz de León 1144, Col. Paseos de la Montaña, C.P. 47460
Lagos de Moreno, Jalisco, México
Teléfono: +52 (474) 742 4314, 742 3678 Fax Ext. 66527
<http://www.lagos.udg.mx/>



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Editado en México / Edited in Mexico

La presente publicación pasó por un proceso de dos dictámenes (doble ciego) de pares académicos avalados por el Comité Editorial del Centro Universitario de los Lagos de la Universidad de Guadalajara.

Introducción

Don Luis González y González, fundador de El Colegio de Michoacán, en 1988 sugirió a los historiadores poner atención a la televisión. Esta invitación resulta pertinente, considerando que las historias publicadas sobre la prensa, el periodismo y la cinematografía eran abundantes y gozaban de un prestigio académico bien ganado, mientras las reflexiones sobre la pantalla chica resultaban muy escasas. Con su peculiar estilo se preguntó: “¿Por qué no se le hinca el diente a la radiodifusión?” En concreto, sobre la televisión dijo que “tan influyente a pesar de su juventud, no es aún un tema de moda entre historiadores” (González, 1988, p. 67).

Diez años después apareció *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. En la presentación, Emilio Azcárraga Jean, presidente de Televisa, precisó que “está dirigido principal, aunque no exclusivamente, a los estudiantes de más de 120 escuelas de comunicación que funcionan en México”. Además, reconoció que “No hay nada definitivo en sus páginas, salvo quizá la evidencia de que para el estudio y conocimiento de la televisión [...] hacen falta más, muchas más aportaciones” (Azcárraga Jean, 1998, pp. 7-9).

La obra fue coeditada por Televisa y la Fundación Manuel Buendía, con la intención de convertirla, de acuerdo con su coordinador, Sánchez de Armas (1998), en “un texto que aporte datos, llene huecos, responda a interrogantes, describa escenarios, y por ello, se erija como una referencia para estudiantes, profesores e investigadores y analistas de los medios masivos de comunicación en México” (p. 12). Además, albergaba una “modesta iniciativa”: que “este libro sea la semilla de una futura enciclopedia mexicana de los medios electrónicos” (p.10). Se trató de una historia de la televisión mexicana escrita por no historiadores y pensada más bien para el consumo del creciente mercado de estudiantes de los medios de comunicación y profesionales relacionados con la televisión; bajo una lógica enciclopedista.

Pasaron 37 años desde el diagnóstico de Luis González, cuando las historiadoras Susana Sosenski y María Rosa Gudiño Cejudo (2025) volvieron a señalar el escaso interés que despiertan las reflexiones sobre la televisión entre el gremio: “Como historiadoras reconocemos que gran parte de las historias sobre la televisión en México son escritas por comunicólogos y periodistas y que, desde nuestra disciplina, si bien hay notables participaciones son todavía escasas” (p. 22). Sin que hayan sido producto de un análisis exhaustivo, las siguientes cifras ilustran y refuerzan este diagnóstico. La revista *Historia Mexicana*, fundada en 1951, editada por el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México y dirigida en su momento por don Luis González, ha publicado tan sólo cuatro escritos sobre la televisión: un artículo y tres reseñas de libro. La revista *Historia y Grafía*, fundada por el Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, sólo publicó un artículo sobre televisión durante el periodo de 2010 a 2025. El caso de *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, publicación semestral del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México que se edita desde 1965, no ha publicado ningún artículo sobre televisión.

No es clara la razón por la cual suscita poco interés convertir la televisión en objeto de investigación legítimo y con reconocimiento. Jesús Martín-Barbero (1991) argumenta que en América Latina los intelectuales sienten un desprecio por la televisión porque la consideran inculta y frívola, asociada a las prácticas de la cultura popular; por tanto, su estudio no goza de legitimidad académica. En contraposición, las historias sobre la prensa, el periodismo y la cinematografía están coligadas a las bellas artes y a la alta cultura, por lo que su estudio es motivo de orgullo. Para Martín-Barbero la televisión se convirtió “en el mal de ojo de los intelectuales”.

Otra hipótesis es la “dificultad y tener acceso a los archivos privados de las cadenas de televisión hegemónicas” (Sosenski y Gudiño, 2025, p. 22). En efecto, es conocido entre las personas interesadas en la investigación que tanto Televisa como TV Azteca carecen de una política de acceso abierto para la consulta de sus acervos. El problema es más grave cuando las instituciones públicas, que en principio deben ser abiertas, transparentes y sujetas a rendir cuentas, no cumplen de manera cabal con sus obligaciones. Es el caso documentado por Acosta y Dávalos (2023), cuando se dieron a la tarea de reconstruir la trayectoria de la televisión en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde 1950 hasta 1984. Encontraron una “terrible amnesia que en materia de televisión padecía la Unam”. Agregan que “en la Universidad Nacional, institución encargada

de velar por la preservación y la difusión de la cultura, hay una inexplicable laguna de 15 años en sus archivos” (pp. 10-11). Esto a pesar de la existencia de dos dependencias especializadas en guardar la memoria material y simbólica de la institución: el Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad, antes Centro de Estudios sobre la Universidad y el Archivo Histórico de la UNAM.

Las agencias de publicidad, nacionales y extranjeras, que acompañaron y arroparon el nacimiento y consolidación de la televisión en México, han sido una fuente de información indispensable para la industria. Sus estudios de mercado, la medición y estratificación de audiencias y la producción de programas de entretenimiento y noticieros permanecen en sus archivos con pocas posibilidades para su consulta. Es el caso de la compañía J. Walter Thompson, una de las agencias de publicidad más antiguas de Estados Unidos y que arribó a México en 1943. Desde entonces se dedicó al estudio de las prácticas de consumo de radioyentes y posteriormente de los televidentes. Toda esa rica y abundante información recabada en más de 80 años de actividades en México está depositada en la Biblioteca Rubenstein de la Universidad de Duke, en Durham, Estados Unidos.

Ante este panorama de investigación académica, Sosenski y Gudiño (2025) lanzan una invitación que resulta difícil de ignorar a todos aquellos interesados en el desarrollo de la televisión: “En este libro buscamos promover un trabajo que haga dialogar a la historia con la comunicación porque consideramos que el enlace entre estos dos campos epistemológicos es de fundamental importancia” (p. 22). La invitación es pertinente y oportuna, ya que seguimos sin conocer eventos importantes de la trayectoria de la televisión mexicana. Paxman (2025) enumera algunos de ellos; por ejemplo, sabemos poco acerca de “los noticieros entre 1970 y 1988; la relación empresarial con los secretarios, gobernadores y presidenciables. La historia laboral y sindical; la participación e injerencia de Telesistema Mexicano/Televisa en los deportes, la privatización de TV Azteca” (p. 17). Por su parte, Hernández y Orozco (2007) señalan que “falta una historia de la televisión mexicana desde una perspectiva económica, que tome en cuenta la formación del mercado interno del audiovisual y, sobre todo un estudio pormenorizado de participación de la industria televisiva en la inversión publicitaria. Los estudios empresariales, bien cultivados en la historiografía mexicana, no han hecho énfasis en los hombres de negocios de la televisión” (p. 20).

Este renovado interés por la historia de la televisión ha convocado a los autores de este libro a responder al llamado de Sosenski y Gudiño, no sin antes fijar nuestra posición. Somos cuatro autores provenientes de distintas disciplinas: so-

ciología, periodismo, ciencias de la comunicación e historia. Nuestra trayectoria formativa ha sido híbrida y, por tanto, las aproximaciones teóricas y metodológicas para el estudio del devenir de la televisión son diversas. Creemos que esta condición es una ventaja y nos sentimos cómodos con ubicarnos precisamente en la intersección entre la historia y los estudios de comunicación, sin que sea un impedimento para desplazarnos y explorar otros campos académicos que, dicho sea de paso, tienen mucho que contar. Compartimos también la idea de utilizar historias (en plural), en contraposición con enfoques generalistas o lineales.

Elegimos centrar la mirada en un conjunto de acontecimientos concretos que nos permite hilvanar múltiples dimensiones de análisis y pensarlos como acontecimientos que se articulan en la *larga duración* de la historia de la televisión mexicana. Desde esta perspectiva, ciertos eventos puntuales, como los que aquí se estudian, pueden adquirir una relevancia que trasciende a su coyuntura inmediata, al llegar a incidir en procesos más amplios de índole tecnológica, institucional, política o cultural que configuran el devenir de un medio.

Este punto de partida va en sentido contrario de la historia oficial contada por los empresarios de la televisión, quienes insisten en hacernos creer que en México este medio de comunicación surgió en 1950, gracias a un pequeño grupo de empresarios visionarios que diseñaron un modelo de negocio armonioso entre el ánimo de lucro y el interés de las audiencias y el bien común. El problema de esta perspectiva es que borra todos los conflictos que han surgido entre los empresarios y los gobiernos a lo largo de casi 80 años. Asimismo, desconoce también las tensiones permanentes entre los contenidos propuestos por las empresas privadas, mayoritariamente de entretenimiento, y la vocación de servicio público a la que está obligada la televisión por utilizar el espacio aéreo propiedad de la nación. Otras omisiones importantes de la versión oficial es que ignora la rica historia de experimentación técnica y científica que se dio en los ámbitos universitario y privado en nuestro país desde 1935. Además del poco interés mostrado en retomar la controversia que se dio entre un círculo de intelectuales que se pronunciaron a favor de una televisión de servicio público con vocación cultural y educativa, y los empresarios que naturalmente proponían un sistema comercial y privado financiado por la venta de publicidad.

Los autores decidimos titular esta obra *Historias híbridas de la televisión mexicana*. En este intento de contribuir a la historia de la televisión en México optamos por una aproximación centrada en el abordaje de un conjunto de eventos o sucesos particulares que tuvieron amplia resonancia en el devenir del medio

televisivo en el país: la invención, por parte de Guillermo González Camarena, del adaptador cromoscópico de secuencia de campos, patentado en México en 1940 y dos años después en Estados Unidos; el desarrollo del Primer Encuentro Mundial de la Comunicación, celebrado en Acapulco en 1974; y la reconstrucción ficcional del asesinato en 1994 de Luis Donaldo Colosio, candidato del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia de la república.

La contribución de Francisco Hernández, “Guillermo González Camarena y la televisión a color. Mitos, plagios y conspiraciones” es la confrontación de hipótesis planteadas anteriormente (Hernández, 2020) a la luz de nuevas fuentes de información documentales y materiales. Este es un claro guiño al enfoque teórico de la llamada arqueología de medios, misma que se basa en “hurgar en los archivos de audio, textos e imágenes, así como en colecciones de artefactos”, colocando el foco del análisis “tanto en las manifestaciones discursivas como en la materialidad cultural” (Huhtamo y Parikka, 2011, p. 3).

El desarrollo del adaptador cromoscópico de Guillermo González Camarena no sólo representa un avance tecnológico pionero, sino que abre un modo de relación con la innovación tecnológica, cuyos ecos aún persisten en discursos en torno a la soberanía mediática, al ingenio nacional y al desarrollo de capacidades científicas propias. La persistencia de este artefacto tecnológico en la memoria colectiva, como núcleo generador de mitos heroicos y narrativas conspirativas, evidencia cómo las tecnologías no emergen de manera autónoma ni neutra, sino que se insertan en tramas discursivas que buscan dar sentido a su evolución, sus alcances, limitaciones, éxitos y fracasos. En términos de la lógica archivo-documento, este suceso particular revela cómo la documentación (o la falta de ella) forma las narrativas sobre los pasados nacionales. Su patente de 1940 es un documento fundacional, pero la historia de la figura de González Camarena se ha enriquecido con elementos de mito y “narrativas de vocación o predestinación”, que abonan al discurso nacionalista desde el campo de la tecnología y los medios. En este caso, el documento original coexiste con relatos y reconocimientos públicos que construyen la imagen del inventor. Así, los archivos son un registro de hechos, un repositorio de datos, así como la base para construir una identidad nacional a partir de un personaje histórico.

Por otra parte, la celebración del Primer Encuentro Mundial de la Comunicación, del 20 al 26 de octubre de 1974 en el Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco, el cual ha sido escasamente documentado en las revisiones históricas sobre la televisión en México. El poder específico de la televisión —favori-

ta entre amplios públicos por combinar imagen y sonido en la comodidad de la casa— reveló para el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) la necesidad de contenerlo, especialmente después de la cobertura de los hechos sangrientos en Tlatelolco en octubre de 1968. Como resultado, el ejecutivo federal propuso la creación del área de noticieros de Telesistema Mexicano —para controlar de manera absoluta la línea editorial— y la posterior fundación del monopolio Televisa en 1973, bajo la autorización de Luis Echeverría, quien ascendió de Secretario de Gobernación a presidente de la república. Durante el sexenio de Echeverría, la televisora se vio forzada a dar una utilización más social al medio debido a las políticas implementadas y a un presunto —al menos a nivel discursivo— deseo de nacionalizarlo. En respuesta, los empresarios, comandados por Miguel Alemán Velasco, presidente ejecutivo de la empresa Televisa, propusieron la “fórmula mexicana”, que no fue sino la defensa emprendida por su padre dos décadas antes para justificar la existencia de canales permisionados y concesionados en la televisión mexicana.

Claudia Ferrer, autora de este capítulo, recupera el diálogo que sostuvo en el marco del Primer Encuentro el presidente Echeverría con Wilbur Schramm, Abraham Moles, Marshall McLuhan y Umberto Eco. Un intercambio de ideas sin precedente en el país y donde se expuso la política pública respecto a la televisión: una división del trabajo audiovisual bajo una armoniosa convivencia —a manera de tipo ideal— de canales privados orientados a entretener y un sistema público obligado a educar.

Por último, el asesinato de Luis Donaldo Colosio en 1994 marcó un partearguas en la historia de la televisión como dispositivo de visibilidad política. Inició un nuevo régimen de representación del poder, la violencia y el duelo colectivo, cuyas resonancias narrativas y mediáticas continúan presentes en la cultura audiovisual mexicana. Para Janny Amaya Trujillo y Adrien José Charlois Allende, autores de este capítulo, más allá de su coyuntura inmediata, el caso Colosio ha funcionado como un relato estructurante que condensa una serie de tensiones no resueltas en torno al poder, la violencia política y la legitimidad institucional. En este sentido, el caso Colosio representa un evento excepcional y un punto nodal en la memoria televisiva mexicana, cuya resonancia se mantiene activa y opera en la actualización y en la elaboración simbólica de los traumas políticos nacionales.

Esto muestra cómo el “archivo”, en la historia de la televisión, no se limita a documentos escritos o institucionales. En este caso, las grabaciones del evento

(por parte del mismo sistema de representación visual) se convirtieron en un documento histórico crucial, un “espectáculo martirial” que se repitió incansablemente y que ha servido como base para producciones de ficción posteriores, remediando sentidos en distintos horizontes temporales de enunciación. A su vez, estas ficciones se convierten en documentos que no buscan una “verdad histórica”, sino que construyen un “relato de memoria” que contribuye a la interpretación colectiva del pasado. Esto demuestra que la historia de la televisión se encuentra en sus registros técnicos o políticos, así como en las producciones culturales que genera y en cómo estas reinterpretan los hechos a lo largo del tiempo.

La condición híbrida de estas historias también se manifiesta en la selección de los actores estudiados: un inventor y los mitos que surgieron por su empeño en promocionar su realización tecnológica, un presidente en diálogo con intelectuales invitados por un empresario, y por último un candidato a la presidencia de México asesinado en plena campaña. Son híbridos también los enfoques teóricos y metodológicos utilizados para su estudio: arqueología de medios, política de la comunicación y estudios de memoria aplicados a la producción ficcional. Esta pluralidad de aproximaciones se explica en gran medida por las distintas tradiciones disciplinares en la formación de los autores. Esta es nuestra respuesta a la invitación a dialogar en torno a la historia de la televisión mexicana.

REFERENCIAS

- Acosta, M. y Dávalos, F. (2023). *Televisión Universitaria. La Unam y la Tv: 1950-1984*. Tomo I. UNAM.
- Azcárraga Jean, E. (1998). Presentación. En M. A. Sánchez de Armas (Coord.). *Apuntes para una historia de la televisión mexicana II* (pp. 7-8). Televisa; Revista Mexicana de Comunicación.
- González, L. (1988). *El oficio de historiar*. El Colegio de Michoacán.
- Hernández, F. y Orozco, G. (2027) *Televisión en México. Un recuento histórico*. Universidad de Guadalajara.
- Hernández, F. (2020). *Guillermo González Camarena y la televisión mexicana. La innovación interrumpida*. Universidad de Guadalajara.
- Huhtamo, E. y Parikka, J. (Eds.). (2011). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. University of California Press.
- Paxman, A. (2025). Prefacio. Para rescatar y matizar los recuerdos televisivos mexicanos. En S. Sosenski y M. R. Gudiño (Coords.), *Televisión a la carta. Historias de la Pantalla chica en México* (pp. 9-19). UNAM.

Sánchez de Armas, M. A. (Coord.). (1998). *Apuntes para una historia de la televisión mexicana II*. Televisa; Revista mexicana de comunicación.

Sosenski, S. y Gudiño, M. R. (Coords). (2025). *Televisión a la carta. Historias de la Pantalla chica en México*. UNAM.

Guillermo González Camarena y la televisión a color: mitos, plagios y conspiraciones

Francisco Hernández Lomelí

En septiembre de 1940 Guillermo González Camarena se presentó en las oficinas de la Secretaría de Economía Nacional, del gobierno mexicano, para registrar un invento de su autoría. El joven técnico, de apenas 23 años, bautizó su propuesta tecnológica como “adaptador cromoscópico para aparatos de televisión”. Lo definió como “un sistema de adaptador sencillo y totalmente novedoso, que sirve para la transmisión y recepción por radio o línea, de imágenes en colores, con sólo adaptarlo a cualquiera de los actuales equipos de televisión a rayos catódicos” (González Camarena, 1940, p. 1).

El técnico también aprovechó para proponer una adaptación de los principios del sistema de discos mecánicos de Nipkow y John Logie Baird, esto para teñir de colores las imágenes de la televisión, que eran en blanco y negro. Para ello utilizó unos discos provistos de filtros de colores rojo, verde y azul que, girando a gran velocidad, barrían la imagen y, gracias al fenómeno de persistencia de visión, lograba la sensación de “ver en colores”. Con este método “obtendría una rápida secuencia de imágenes de los tres colores, que el ojo integraría, el cerebro los superpondría y tendríamos así una imagen de televisión a color” (De la Herrán, 1997).

Para González Camarena (1940, p. 1), el sistema resolvería “en forma sencilla, la transmisión y recepción de imágenes a colores pudiendo adaptarse fácilmente a los aparatos de televisión de imágenes en blanco y negro”.

La importancia de este adaptador cromoscópico radica en el contexto mundial del desarrollo de la televisión a colores. En 1940 la televisión electrónica en blanco y negro se había establecido como canon. El iconoscopio (cámara) y el kinescopio (pantalla), desarrollados por la Radio Corporation of America (RCA), así como sus variantes alemana y británica, se convirtieron en la pauta industrial.

Después de lograr este consenso, la industria electrónica se planteó el reto de construir un sistema de televisión a colores que fuese técnicamente confiable, estable y, sobre todo, viable en términos económicos. Para entonces, diferentes laboratorios ya habían fabricado prototipos capaces de generar y producir imágenes en colores; sin embargo, estos sistemas sólo obedecían a retos científicos y tecnológicos, sin pensar en aplicaciones comerciales inmediatas. Además, estos prototipos eran incompatibles con las televisiones en blanco y negro que había en el mercado, por lo que requerían un aparato receptor para reproducir el color. Por el contrario, una ventaja de la propuesta mexicana fue que aprovechaba el parque de televisiones ya existente. Además, el adaptador de González Camarena era potencialmente compatible con cualquier otro sistema, con independencia tanto del número de líneas de definición, como de los campos necesarios para la transmisión.

Si usamos como metáfora la dinámica de las revoluciones científicas, tal y como lo plantea Kuhn (1971), podemos decir que para 1940 existían en el mundo varias soluciones para obtener imágenes a colores. Cada propuesta ofrecía ventajas y desventajas. Todas competían entre sí y sus promotores movilizaban recursos para imponerlas como paradigma; es decir, como modelo ejemplar que serviría de guía para fabricar televisiones a color.

El adaptador cromoscópico de González Camarena fue una propuesta más —no la única, ni la primera— de todas las que se formularon alrededor del orbe. Con su invento, el técnico oriundo de Guadalajara se sumó meritoriamente al desafío tecnológico mundial que supuso encontrar un método para teñir de colores las imágenes de la televisión.

Su trayectoria es bien conocida por diversos sectores de la sociedad mexicana. Los homenajes y reconocimientos que se han hecho para celebrar la inventiva del ingeniero mexicano son diversos. Por ejemplo, numerosas escuelas, calles y avenidas llevan el nombre de este acreditado inventor. Las autoridades del estado de Jalisco han expresado su orgullo por ser oriundo de esta entidad y, a la vez, han rendido homenaje a la estatura científica del ingeniero. A finales de la década de los cincuenta el Gobierno del Estado de Jalisco reconoció la trayectoria científica

de Guillermo González Camarena y le otorgó la insignia Mariano Bárcena por sus meritorios “trabajos de física e inventos de televisión a colores” (*El Estado de Jalisco*, 1957, p. 106). El 13 de mayo de 2008, el Congreso del Estado de Jalisco lo declaró Benemérito en Grado Ilustre “por su destacada labor en el campo de la investigación científica para el beneficio de la humanidad en el área de las telecomunicaciones” (Gobierno de Jalisco, p. 001). Además, el decreto estipulaba el “traslado de sus restos mortales, a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres” (p. 006).

Como parte de los reconocimientos nacionales, en 1995 la Asociación de Inventores Mexicanos Siglo XXI, preocupada “por la falta de apoyos a los inventores e investigadores”, constituyó legalmente la Fundación Guillermo González Camarena A. C. Una década más tarde, en agosto de 2005, el Instituto Politécnico Nacional (IPN), en asociación con el Instituto Mexicano de la Propiedad Intelectual (IMPI), crearon el Centro de Patentamiento Ing. Guillermo González Camarena, dedicado a promover y difundir el sistema de protección a la propiedad intelectual entre la comunidad del IPN (alumnos, profesores, investigadores y público en general). En 2016 se inauguró el Museo de la Radio y la Televisión en Zapopan, Jalisco. El recinto le dedicó una sala exclusiva a la memoria de González Camarena y se exhiben ahí algunos aparatos fabricados por él, además de fotografías y algunos documentos. Asimismo, el Congreso de la Ciudad de México ha instituido la Medalla al Mérito en Ciencias Ing. Guillermo González Camarena, como reconocimiento a las ciudadanas y ciudadanos que de manera individual o colectiva se hayan distinguido en la investigación científica, descubrimiento, proyectos o trabajos creativos que modifiquen o desarrollen el campo tecnológico.

MITOS

Tomamos la definición de *mito* según la Real Academia Española. Su primera acepción se refiere a una “narración maravillosa, protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”. La tercera acepción señala una “persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima”. La cuarta como una “persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene”. Se entiende por mito un relato basado, en principio, en hechos reales que tiempo después se magnífica y sobreinterpreta en grado superlativo.

Andreas Fickers y Frank Kessler (2005) piensan que cada invención e innovación se acompaña de ciertos patrones narrativos. Existe una naturaleza

performativa de los artefactos tecnológicos, una puesta en escena que permite que el acto de inventar pueda explicarse por tres tipos ideales: **descripción metafórica** (se inventa por iluminación, vocación o predestinación); una **travesía** que lleva al triunfo o fracaso del individuo o la corporación en el arduo proceso de innovación; o bien, como un **régimen tecnopolítico**, en el cual el éxito o implantación del invento o innovación está fuertemente ligado al orgullo nacional, y por tanto se convierte en asunto de Estado.

Diversos autores apoyan la idea y señalan que el estudio de los discursos y narrativas que envuelven y acompañan a las tecnologías resulta fundamental para comprender el éxito o fracaso de un artefacto. Por ejemplo, Flichy (2003) afirma que esos discursos deben considerarse “como un componente del desarrollo de un sistema técnico” (p. 12). Por su parte, Latour (2012) es muy claro en sostener que si se quieren comprender las ciencias y las técnicas es necesario partir “de esas grandes olas de declaraciones más o menos deshilvanadas, más o menos ordenadas” (p. 76), que llegan hasta nosotros a través de las controversias que producen esas realizaciones al incorporarse en la sociedad.

En el caso de Guillermo González Camarena es posible identificar una amalgama de los tres tipos de narrativa que proponen Fickers y Kessler (2005). Por ejemplo, De la Peña (1944) escribe que “le bullía en el cacumen, desde que era mozo imberbe, cierta inquietud creadora, cierto deseo ingente de armar y componer, que apenas se serenaba cuando desintegraba en pedazos y volvía a recomponer la bicicleta del amigo” (p. 56). Por su parte Rosales (1963) propone que González Camarena desde muy niño tenía todo para alcanzar grandes realizaciones, pues era: “un curioso observador [...] siempre hambriento de conocimientos, con el cerebro y el corazón siempre sensibles a la sorpresa” (p. 11). Para Fernández (1999), desde niño tenía una vocación innata para la creatividad:

Desde muy chico gustaba de experimentar con todo. A los ocho años logró hacer su primer radiotransmisor. Por ahí de los nueve inventó una alarma sísmica [...]. Tenía una inquietud que de manera natural y espontánea lo llevó a ser inventor. (s. p.)

Carlos Chimal (2017) también refuerza la idea del niño genio. Sin especificar a qué edad lo hizo, afirma que: “Guillermo construyó su propia planta [generadora de energía eléctrica] y tendió cableado hecho por él mismo a las habitaciones de su madre y hermanos” (p. 21). Aún más, añade que:

Apenas había cumplido los siete años de edad cuando ya estaba diseñando y armando diversos dispositivos y juguetes movidos por electricidad, entre ellos una alarma para avisar de los temblores de tierra y una pequeña fábrica de hilos, en las que un carrete mayor distribuía el hilo a diversos carretes más pequeños. (p. 21)

González Camarena es considerado por Fernández (1999) como “el inventor de la televisión a color” (p. 1); para Torres (2006), el genio mexicano que dio al mundo “uno de los más grandes regalos, el color en la televisión” (p. 38). O de manera más sencilla, indican que es “el mexicano que inventó la televisión a colores” (Mendoza, 1949, p. 51). En el mismo tenor se expresa Mejía (1972):

El sabio ingeniero inventó un sistema de televisión cromática que tendría grandes repercusiones. A partir de ello, en diferentes países del mundo empezaron a surgir otros procedimientos, más elaborados y mejor financiados; pero siguiendo la idea básica del inventor mexicano: tres colores primarios. (p. 177)

También es posible reconocer los relatos que lo convierten en héroe, al enfrentar un entramado de obstáculos urdidos por intereses de las grandes compañías transnacionales y envidias nacionales que parecían casi infranqueables. Mendiolea (1952) publicó que: “Su vida ha sido un constante ejemplo de esfuerzo contra todo y contra todos” (p. 60). Una década después, Rosales (1963) describe dramáticamente la dificultad para registrar la patente de su sistema de televisión a color en Estados Unidos:

González Camarena buscó los 2 500 pesos necesarios para cubrir los gastos. Fue por eso que tuvo que conseguir un socio, al que ofreció el 17% de la patente y fue así como el dinero estuvo listo un día antes de que se venciera el plazo para el registro. (p. 10)

Estas versiones, como señala Fickers (2013), enfatizan la figura de un genio “que como un Don Quijote moderno lucha contra las burocráticas oficinas de patentes y los grandes corporativos como si fueran molinos de viento” (p. 242). Por su parte, David Edgerton (2008) considera que el fenómeno de la celebración de la inventiva ciudadana ha sido una parte importante del nacionalismo moderno, como narrativas que el Estado alienta y de las que se nutre. Esta “invención-chauvinismo” (p. 103) es un fenómeno global fomentado por los gobiernos tanto de países ricos como pobres.

La veta nacionalista que ofrece una explicación del adaptador cromoscópico es generosa. Salcedo (1958) escribe que “él fue quien puso las bases del desarrollo de la televisión a colores [en México] y los Estados Unidos, pues tiene la primera patente de este invento desde 1940” (p. 55). Uno de los hijos del inventor asegura que las ofertas recibidas por sus inventos “mostraban cifras como para quitar el habla”; sin embargo, “Guillermo las rechazó” (Fernández, 1999, s. p.). *El Cronista Politécnico* (2004), publicación periódica del IPN, afirma que:

El primer sistema de televisión a colores creado por González Camarena originó la inquietud en diversos países por crear procedimientos más elaborados, pero todos basados en su idea original. Estados Unidos de Norteamérica fue el primer país interesado en comprar la patente, ofreciéndole atractivas ofertas que él, sin embargo, rechazó. (p. 20)

La revista *Impacto* (1965) lo describe como “el joven sabio que con sus ideas puso en boca de todo el mundo el nombre de nuestra patria” (p. 13) y recuerda que:

Un jovencito, un ingeniero con cara todavía de estudiante, hizo levantarse de sus asientos a los que en 1958 concurrieron de todas partes del mundo a la Convención Técnica de la Sociedad de Ingenieros de Cine y Televisión que se reunieron en Los Ángeles; [cuando] Guillermo González Camarena, de México, puso las bases firmes [...] de la televisión cromática. (p. 12)

Aún más, las realizaciones del inventor mexicano alcanzaron alturas insospechadas cuando entró en juego Estados Unidos. En 1950, en el periódico *El Nacional* aparece como encabezado a ocho columnas: “Estados Unidos Adopta el Sistema Televisor Mexicano” (p. 1). El jefe de redacción de la revista *Cine Mundial*, José Luis Arias (1965), da un paso más y considera al ingeniero “un gran patriota”, ya que:

Tuvo fabulosas ofertas para vender su patente de la TV-Color, pero siempre las rechazó. No tenía más interés que servir a su país, dentro de la especialidad que dominaba [...]. Cuando en los países latinoamericanos se iniciaba la TV, también fueron solicitados sus servicios. Y la negativa la mantuvo. (p. 5)

Arias (1965) le atribuye a González Camarena una frase demoledora: “El invento es de México y a México pertenece” (p. 5). En la misma publicación, Ortiz (1965) señala que:

En Estados Unidos y en Japón quisieron apropiarse del invento del ingeniero mexicano y para ello, hubo de luchar enormemente en contra de grandes intereses, sin tener de su parte otra cosa que la ley, la razón y la justicia. (p. 9)

MITOS *VERSUS* HECHOS

Al revisar los orígenes y el trayecto de la televisión, Edgerton (2007) afirma que, dada su complejidad, el mito de un solo inventor no puede explicar el surgimiento de la televisión, sea en blanco y negro o a color. Además, tampoco se ajusta a la realidad, pues las tecnologías de la comunicación no son obras de un solo individuo, sino de una “desmadejada red de asociaciones” (p. 19). Esta idea es compartida en la historia de la televisión preparada por Magoun (2007), quien considera a este medio como un “sistema tecnológico basado en la acumulación de contribuciones de miles de gentes” (p. 1). Por su parte, Uldelson (1982) concibe a esta industria como la unificación exitosa de un sistema compuesto de elementos de ingeniería, programación de contenidos y mercadotecnia logrados exitosamente hasta 1941, sólo después de haber experimentado “salidas en falso, callejones sin salidas, intrigas y amargos conflictos dentro de la industria, además de la confusión gubernamental” (p. IX).

Cuando se hace el ejercicio de recopilar y ordenar las diversas narrativas para analizarlas y confrontarlas críticamente con la bibliografía especializada, se comprueba que la información que alimenta el mito sobre Guillermo González Camarena es, salvo algunas excepciones, incompleta, imprecisa y repetitiva. En conjunto, presentan a un inventor individual, del tipo “lobo solitario”, que surgió espontáneamente, sin conexión alguna con su entorno científico, educativo, político e industrial. También muestran a un hombre aislado, autárquico, con una autosuficiencia tal que no necesitaba insumos exteriores para desarrollar su creatividad innata. Esa postura metodológica sólo puede producir un héroe desarraigado de su tiempo, un actor sin historia y sin conexión con los grandes debates técnicos que, en buena medida, determinaron sus inventos e innovaciones. Propongo la selección de tres mitos que han surgido en torno a la trayectoria

de Guillermo González Camarena, la idea es mostrar cómo se construyeron para después confrontarlos con datos duros (*hechos*).

MITO 1: GUILLERMO GONZÁLEZ CAMARENA ES EL INVENTOR DE LA TELEVISIÓN A COLORES

En su inmensa mayoría, las fuentes hemerográficas y bibliográficas mexicanas sugieren que González Camarena fue el científico que estableció los fundamentos teóricos para producir y transmitir imágenes de televisión a colores. Se le atribuye la construcción de la primera estación de televisión a colores en el mundo y, como corolario a este argumento, que el resto de la comunidad científica mundial sólo se ha dedicado a perfeccionar su patente registrada en 1940. Aquí un ejemplo: “el joven empleado de la Secretaría de Educación —contaba apenas 22 años— dio cima a la tarea de crear un aparato de televisión a colores. ¡El primer aparato de su índole en el mundo!” (De la Peña, 1944, p. 57). Otro periodista agrega que “este técnico asombroso se adelantó en el descubrimiento nada menos que al técnico en electrónica Zworikyn, el rusoamericano inventor del cañón electrónico que revolucionó la televisión en 1929” (Mendoza, 1949, p. 52). Uno más expresa que “nadie antes en el mundo había inventado la televisión en color, fue el primero” (Martínez, 2011, p. 15). Otro más dijo que el adaptador cromoscópico tuvo repercusiones internacionales: “En Estados Unidos lo han declarado el sistema oficial. Lo pondrán en práctica pronto” (Mendiolea, 1952, p. 60). Por supuesto, esto nunca sucedió.

Este mito no toma en cuenta los debates centenarios sobre la teoría del color y su posterior aplicación en la televisión. Es una falsa idea que se ha repetido *ad nauseam* y que refuerza la idea del lobo solitario que no necesita de los demás para lograr grandes invenciones. Este mito se derrumba si hacemos una lectura de larga duración a los esfuerzos por llevar el color a la televisión.

Los anales registran que en 1902 Otto von Bronk, de la empresa alemana Telefunken, describió un rudimentario sistema compuesto de filtros de colores, celdas de selenio y espejos. Seis años después, el ingeniero armenio Hovannes Adamian patentó un sistema en Alemania, Gran Bretaña, Francia y, en 1910, en Rusia. Posteriormente, en 1925 Vladimir Zworykin propuso la patente de un sistema que incluía una pantalla a color. Harold McCreary, un ingeniero de los laboratorios Associated Electric, utilizó un tubo de rayos catódicos para diseñar un sistema de transmisión simultánea de los tres colores primarios. Sin embargo,

Murray (2018) advierte que estas iniciativas tan sólo son clasificadas por como “propuestas conceptuales” (p. 12).

Por su parte, Burns (2000) afirma que en junio de 1928 John Logie Baird dio un paso notable en la carrera para lograr el color en la televisión. En la azotea de un edificio instaló una cámara de televisión construida con un disco de Nipkow, al que había provisto con tres espirales, cada uno iluminado con una lámpara de neón de un color primario. En una habitación del mismo edificio colocó el aparato receptor y un disco de Nipkow con lámparas de neón de color en cada una de las espirales. El resultado fue la obtención de imágenes en color. Para Burns, este evento constituye la primera transmisión a colores por televisión, nunca antes lograda en ninguna parte del mundo. La evidencia de dicha demostración es la reseña que publicó *The Morning Post* en su edición del 7 de agosto de 1928, un artículo incluido en la prestigiosa revista *Nature* del 10 de agosto de ese mismo año y la reseña de R. Tiltman (1928) publicada en *Radio News* en agosto de ese año (ver figura 1).

Figura 1.

320

Radio News for October, 1928

Television in Natural Colors Demonstrated

Application of Three-Color Separation Process Used in Photography and Printing Makes Possible Transmission and Reproduction of Brightly-Colored Daylight Scenes

By Ronald F. Tiltman*
(LONDON, ENGLAND)

THE last few months have witnessed two spectacular strides in the art of television. The first was the transmission of images, using ordinary daylight, and this has removed television from the laboratory to the open air. Any light now sufficient for an ordinary photograph to be taken is sufficient for television purposes.

This step was demonstrated by Mr. J. I. Baird in London on June 11th before representatives of the press, and subsequently before several eminent scientists, including Dr. J. A. Fleming, F.R.S., world-famous as the inventor of the thermionic valve, who described it as "a very striking advance" and "a great step forward." (See also description of American experiments, page 258, September Radio News—Editor.) Writing in a technical paper after his visit to the Baird Laboratories, Dr. Fleming referred to television as "a quite genuine and veritable scientific invention" and concluded with the words: "The writer left the laboratory with the strong conviction that it was the birthplace of new, interesting, and very important inventions."

TELEVISION IN COLOR

This demonstration was almost immediately afterwards followed by a demonstration of even more striking character. The problem of color television has at least been solved, and it was demonstrated on July

3rd for the first time to the press and to a party of scientists.

By kind permission of the British Inventor, I am allowed to publish full details of this most remarkable achievement.

At the transmitter, in place of a single exploring spiral, three spirals are used, arranged consecutively round one disc, each spiral being covered with a daylight filter. The first spiral is covered with a green filter, which allows only the green rays to pass through. The second spiral is covered with a red filter which passes only the red light. The third spiral is covered with a blue filter which allows only the blue light to pass through. (See diagram.)

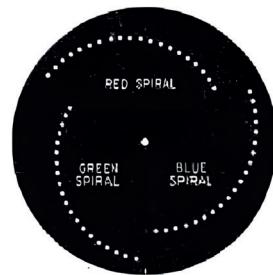
As the disc revolves, the face is scanned first by the red spot of light, then by the blue spot of light, and then by the green spot of light, and the coils react to these lights, sending out first an image composed of the red parts of the picture, then an image composed only of the blue parts of the picture, then an image composed of the green parts of the picture.

At the receiving station a similar disc revolves in step with the disc at the transmitting station, and this disc has behind it, in place of the ordinary neon tube, two separate glow discharge lamps.

SUPPLYING THE COLORS

It was at the receiver that a problem immediately arose. It is obvious that the receiving disc must give a red image; a blue

image and a green image, and if the source of red consists only of red, as does the ordinary neon tube, it will be impossible for the receiving apparatus to produce blues and greens. The problem was to find a lamp which would give red, blue, and green,



Arrangement of the spirals on the Baird multiple-colored television disc.

for, as it is well known, all colors which we see are made up from red, blue and green; purple for example, is only a mixture of red and blue, yellow only a mixture of green and blue. In similar fashion, any other color can be made up by combining three primaries, or two of them, in the requisite proportions.

Thus it will be seen that it was essential to have three primary colors, and the neon tube contains only red.

The problem was solved by using two different lamps: the neon to give red, and a lamp containing a combination of helium and mercury vapor to give the blue and the green. These lamps are brought into operation by means of commutation. The neon tube operates while the spiral holes with the red filter are in use, and the helium and mercury vapor lamp operates while the spirals of green and blue are in use. Helium, it may be known to many, gives a vivid blue distil, and mercury gives a distil in green and also in blue, so that the lamp containing the mercury vapor and the helium gives a remarkable supply of these two primary colors.

At first sight one might remark: why not put mercury and neon into one tube? This is an unsatisfactory working arrangement, the neon tending to give an undue preponderance of red at one time and not enough red at another.

SUCCESSFUL TRANSMISSION

With his system Baird has been able to give demonstrations of television in natural colors. I was present at one of the demonstrations recently, and the vivid reality of the colorings was most remarkable, and adds very greatly indeed to the effect. A bunch of flowers, blue delphiniums, was

(Continued on page 374)



Mr. Baird (right) showing his television camera to an old schoolmate, Jack Buchanan, musical comedy star. Observe the light-passing capacity of the lens, contained in the tube, behind which is the covered scanning mechanism.

* Author of "Television for the Home."

Meses más tarde, científicos de los Laboratorios Telephone Bell, en Estados Unidos, también lograron producir y transmitir imágenes a color utilizando un sistema de televisión desarrollado bajo la dirección del Dr. Herbert Ives, especialista en fotografía a color, fosforescencia e iluminación; por supuesto, Ives utilizó los colores primarios para obtener imágenes policromas (Udelson, 1992). Estos avances tecnológicos, y en concreto la aplicación de la teoría tricromática, sucedían cuando Guillermo era un niño de 11 años.

MITO 2: GUILLERMO GONZÁLEZ CAMARENA CONSTRUYÓ SU PRIMERA CÁMARA DE TELEVISIÓN EN 1934

En la entrada de la *Enciclopedia de México* (1978) sobre este personaje se afirma que en 1934 "construyó su primera cámara de televisión con materiales de desperdicio". Esta información ha sido replicada por la mayoría de los biógrafos del ingeniero jalisciense. Por ejemplo, Arturo González Camarena, su hijo, declaró a Burbano (2013) que "a los 15 años de edad construyó su primera cámara de televisión y al año siguiente pasó de hacer transmisiones por circuito cerrado a transmisiones al aire" (p. 258). Mientras que Martínez (2011) afirma que "alrededor de los 12 años INVENTÓ UN TRANSMISOR DE RADIO AFICIONADO, pero para más asombro, a los 12 años hablaba ya de que la televisión no tenía por qué ser en blanco y negro. Meses después entre los 12 y 13 años CONSTRUYÓ UNA CÁMARA DE TELEVISIÓN" (p. 12, mayúsculas originales). La construcción del mito continúa y de manera confusa Martínez agrega que:

En el laboratorio de su casa... habiéndose abastecido en los mercados de Tepito y la Lagonilla a los que él llamaba sus "almacenes favoritos" SURGIÓ OTRO INVENTO: LA CÁMARA DE TELEVISIÓN. Casi parecía romper el principio expresado en latín: *Ex nihilo nihil*, de la nada, nada se produce (p. 13, mayúsculas originales).

El mito de la construcción de una cámara de televisión por un adolescente se sostiene en dos malentendidos. Primero, que los biógrafos no distinguen la diferencia entre *ensamblar* los componentes de una cámara y *construirla*. En 1928 era posible conseguir cámaras de televisión en el mercado. Había varias compañías que vendían las piezas sueltas y el diagrama de conexión para que el interesado ensamblara su propia cámara (ver figura 2). Fue el caso de la Jenkins Television Laboratories, empresa fundada por Charles Jenkins.

Este inventor independiente consideró que los usuarios potenciales serían los miles de entusiastas radioaficionados del país que estuvieran dispuestos a adquirir los *radiovisors kits* para armarlos ellos mismos. La apuesta *amateur* no fue descabellada: durante las dos primeras décadas del siglo XX miles de aficionados compraron equipos y armaron radios para su uso personal y para la venta. Barnouw (1990) afirma que a lo largo y ancho de Estados Unidos “cientos de talleres ensamblan radios” (pp. 38-39) y participan activamente en la construcción de transmisores, así como en las emisiones.

Jenkins formaba parte de esa comunidad de radioaficionados y conocía muy bien los códigos y las prácticas de ese colectivo. Por ejemplo, a través de anuncios en revistas alentaba a los consumidores a enviar cartas a la redacción contando sus experiencias con los paquetes, y a cambio ofrecía detalladas sugerencias y consejos. Los radioaficionados respondían entusiasmados, ya que para muchos “la televisión representaba una nueva frontera que se abría a la exploración” (Bannister, 2001, p. 44).

El papel que desempeñan los usuarios —en este caso radioaficionados y amateurs— es fundamental para la difusión de una innovación, ya que funcionan como “co-constructores de la tecnología” (Oudshoorn y Pinch, 2003, p. 3). La empresa fundada por Jenkins para fabricar y comercializar los paquetes gozó de un éxito mercantil inicial. Desafortunadamente cayó en bancarrota a consecuencia de la crisis bursátil de 1929 (Edgerton, 2007).

La otra compañía que vendió exitosamente modelos armables de cámaras de televisión fue la empresa del británico John Logie Baird. Se vendían a cinco libras, nueve chelines y cinco peniques. Sus modelos fueron muy influyentes entre los radioaficionados y tuvieron consecuencias importantes, como se verá más adelante (ver figuras 2 y 3).

Figura 2. Algunos modelos de televisión mecánica para armar disponibles en el mercado.



Figura 3. Algunos modelos de televisión mecánica para armar disponibles en el mercado.



It Works!

YOU can now enjoy radiovision programs. Don't waste time, money and patience trying to work out your own equipment. Start right with Jenkins apparatus in convenient kit form or in ready-to-use form. Jenkins self-synchronous feature makes reception possible wherever signals are heard. Jenkins receivers, combined with Jenkins radiovisors, provide real television entertainment.

RK-1 JENKINS RADIOVISOR KIT

Complete kit of parts, fully machined, ready to assemble and wire. Mounting brackets, ball coils, wadons, balancing shaft, rotor, complete scanning disc assembly, speed control, condenser, lamp socket and housing, wires, screws, nuts, bolts, packed in neat box as shown below, with complete instructions. Assembled in a few hours as shown at left. Chassis of 40, 50 or 45-line scanning system. Magnifying lens optional. PRICE: \$42.50. Lamp, \$1.00.

JENKINS TELEVISION RECEIVER KIT

To tune in television signals, employ a Jenkins radiovision receiver. Usual short-wave receivers are not satisfactory for good results. If you wish to build your own receiver, use Jenkins JK-20 receiver kit. Components fully machined, ready to assemble and wire in a few hours. PRICE: \$150.00.

Or if you prefer a ready-made receiver, there is Type J for use with Radiovisor on common A.C. power system for automatic synchronization. PRICE, \$150.00. Tubes Extra. Type J5, with self-synchronized power supply, is also available for those outside common power system areas.

One-dial tuning, A.C. operation, highest type amplifier, ample output for brilliant pictures, self-contained power pack, sturdy all-metal chassis, are features of Jenkins radiovision receivers.



Television is here! It is ready for experimenter, service man and dealer! Television programs are steadily improving. Now is the time to get into television! Experience the thrill of pioneer broadcast days all over again! Just fill out and mail coupon below.

JENKINS

TELEVISION CORP

PASSAIC NEW JERSEY

JENKINS TELEVISION CORPORATION,
Passaic, New Jersey.

Check enclosed
 Send C.O.D.

Please send me the following:

<input type="checkbox"/> RK-1 Jenkins Radiovisor Kit (-line scanning)	\$ 42.50	<input type="checkbox"/> Model 300 Jenkins Radiovisor (-line scanning)	135.00
<input type="checkbox"/> Magnifying Lens for Radiovisor Kit	5.00	<input type="checkbox"/> Self-Synchronous Motor for Kit RK-1	25.00
<input type="checkbox"/> Model 100 Jenkins Radiovisor (-line scanning)	69.50	<input type="checkbox"/> 601A Television Lamp for Kit or Models 100 and 300	5.00
<input type="checkbox"/> Model 200 Jenkins Radiovisor (-line scanning)	100.00	<input type="checkbox"/> 601 Television Lamp for Model 200	7.50
		<input type="checkbox"/> Free literature on Kit, Circuits and Complete Apparatus.	

NOTE: Indicate 60, 48 or 45-line scanning system

En una entrevista concedida a Mendoza (1949), González Camarena se refiere cómo influyó en su trabajo la experiencia de pertenecer a la comunidad de radioaficionados: “Durante siete años fui operador de Radio-Educación: de 1932 a 1939”. Obtiene entonces su licencia de operador y acelera el aprendizaje de los principios básicos de la electrónica y la comunicación inalámbrica. Agrega: “Fui radioamateur, tenía mi plantita de aficionado y lanzaba mensajes al aire y me comunicaba yo con muchas partes del mundo”. Y fue entonces “cuando estudié televisión, como podía, porque no había libros de texto y sólo escasos artículos en revistas esporádicas procedentes de Estados Unidos... Para 1934 construí yo mismo mi primera cámara de televisión, de las llamadas ‘tipo mecánico’” (p. 51). La confusión inicia cuando los periodistas tomaron literalmente el verbo *construir* y nunca lo cuestionaron. En descargo de los informadores se puede decir que era un tema de vanguardia y técnicamente especializado; por tanto, resultaba difícil distinguir *construir*, de *ensamblar* los componentes siguiendo un diagrama.

MITO 3: LA NASA UTILIZÓ EL SISTEMA INVENTADO POR GONZÁLEZ CAMARENA

Algunos de los biógrafos del inventor mexicano han alimentado la idea de que la NASA utilizó el adaptador cromoscópico y otras patentes en sus transmisiones de televisión a color. Este supuesto es endeble y no resiste una confrontación con materiales disponibles en diversos acervos. En una entrevista, uno de sus hijos declaró que este sistema “es el que actualmente utiliza la NASA para sus transmisiones espaciales” (Fernández, 1999, s. p.). Agregó que los técnicos “consideran hasta hoy que es el mejor sistema de televisión de color que se conoce” (s. p.), y que “la organización Mundial de la Propiedad Intelectual, OMPI, dependencia que pertenece a la ONU, le otorgó la medalla de oro por haber inventado la televisión a color en el mundo” (s. p.). En otra entrevista, realizada diez años después, él mismo confirma y amplía las imprecisiones:

Mi padre inventó el sistema tricromático secuencial de campos que fue utilizado por la NASA en las naves Voyager I y II. A este le siguieron cinco sistemas más patentados también en México y en el extranjero, entre los que se encuentra el Sistema Bicolor Simplificado. EU se decidió por este para la transmisión desde la Luna. (Becerra Acosta, 2009, s. p.)

Cabe aclarar que el Sistema Bicolor Simplificado (SBS) fue patentado en 1962 por Guillermo González Camarena y consistía en una pantalla que se sobreponía

al cinescopio de una televisión normal. Gracias a esta pantalla se obtenían imagen en color, desafortunadamente el SBS nunca llegó a ser un sistema comercial, ni mucho menos se convirtió en el estándar de transmisión de la NASA (ver figura 8).

Este mito se sustenta en gran medida en dos materiales audiovisuales transmitidos por la televisión comercial mexicana. El primero, “Sistema de televisión mexicano en la NASA”, es una reseña informativa del Voyager I, la nave espacial lanzada en 1977 para la exploración de Júpiter, Saturno, Urano y más allá. El audiovisual, hoy accesible en YouTube, afirma que “el sistema de televisión a color es un invento mexicano” (Sociedad Astronómica de Quintana Roo, A.C., 2015) y continúa narrando que esta nave:

es el producto de muchos esfuerzos de distintas nacionalidades, México es parte de ese esfuerzo. El sistema de televisión a color es un invento mexicano, es un instrumento de observación para el equipo de científicos que se encarga de armar el rompecabezas que envuelve los misterios de Júpiter. (0:38)

Acerca del sistema de televisión inventado por González Camarena dice: “Este es uno de los avances tecnológicos más importantes del siglo XX, la patente del sistema fue concedida en México y también en Estados Unidos en 1940 a su autor el ingeniero Guillermo González Camarena” (2:01).

El segundo audiovisual (González Camarena, 2009) es una entrevista a Paul Coan, director de TV NASA, de acuerdo con los subtítulos. Coan relata la dificultad de incorporar cámaras de televisión a color en la nave espacial, “fue entonces cuando descubrimos la tecnología y la cámara que el señor Camarena integró y entonces estuvimos en condiciones de fabricar cámaras más pequeñas y entonces trabajamos muy rápido en ello” (1:45). El video continúa con más declaraciones de Coan:

Me hubiera gustado conocer a Camarena, pero no fue así. Puedo decir que la tecnología que desarrolló fue muy eficiente y simple. Digo simple en el sentido de que no es tan complicada como el formato NTSC y lo logramos y capta imágenes de mejor calidad. Hoy en día la seguimos usando. Por ejemplo, existen equipos médicos de televisión que se basan en los principios de Camarena. Es un sistema muy efectivo al que se le ha dado una gran variedad de usos para diferentes cosas. Creo que la seguiremos usando, aunque en el futuro contemos con una tecnología más sofisticada. (2:17)

Los biógrafos de González Camarena han considerado estos dos audiovisuales como prueba irrefutable de que la NASA utilizó esta tecnología para las transmisiones espaciales, tanto del Apolo 11 como del Voyager I. Ante lo fascinante que resulta esta historia, y con el ánimo de entender cómo una tecnología desarrollada en un país periférico puede imponerse en Estados Unidos, Burbano (2013) no se conformó con la información vertida en los audiovisuales y fue más allá. Solicitó una entrevista a Paul Coan y le pidió que explicara con profundidad su opinión sobre los aportes de González Camarena en la NASA. Lo que encontró Burbano es sorprendente:

He olvidado la entrevista que usted comenta. Yo no había visto el video y accedí a él hasta que usted hizo la referencia en YouTube. En la entrevista mis comentarios fueron hechos a propósito del tipo de tecnología de la cámara a color y no específicamente al trabajo hecho por González Camarena. De hecho, no sabía nada de su trabajo hasta poco antes de la entrevista cuando me dieron un artículo que describía su trabajo. Mis comentarios estaban destinados a reconocer que el diseño de discos de colores fue apropiado para ciertas aplicaciones, y que nosotros utilizamos esa tecnología. Sin embargo, en mi conocimiento, el diseño específico de la cámara a color desarrollado por la NASA y sus contratistas se basó en el sistema a color de la CBS desarrollado por Goldmark. (pp. 109-110)

Stanley Lebar (1997), ingeniero encargado de dotar de un sistema de televisión a las naves espaciales y al módulo lunar del programa Apolo de la NASA, explica que en 1964 la compañía Westinghouse ganó una licitación para convertirse en el desarrollador de una pequeña cámara de televisión que los astronautas del programa Apolo usarían dentro de la nave y en las exploraciones de la superficie lunar. El reto consistía en fabricar un sistema pequeño, portable, fácil de usar, resistente a las condiciones extremas del espacio exterior, con bajo consumo de energía y capaz de generar y transmitir imágenes en vivo y a color a 322 000 kilómetros de distancia. Los sistemas de color existentes en la década de los sesenta eran inestables, complejos, necesitaban mucha energía para operar y resultaban muy pesados y voluminosos para ser transportados en el módulo lunar. Tras una ardua investigación y deliberación técnica, el grupo de expertos llegó a la siguiente conclusión: “el sistema de discos de secuencia de campo desarrollado por la CBS era justo lo que se necesitaba” (p. 54). Por diversas fuentes, tanto discursivas como materiales, se confirma la relación Goldmark-CBS-Westinghouse-NASA. Sin

embargo, ni el adaptador cromoscópico de secuencia de campos ni el sistema bicolor simplificado de Guillermo González Camarena forman parte de esta ecuación.

Huhtamo y Parikka (2011) señalan que la motivación fundamental para identificarse con lo llaman la “arqueología de los medios” fue su “descontento” con las narrativas “canonizadas” sobre la historia de los medios de comunicación y su cultura. Los arqueólogos de los medios han iniciado “hipótesis alternativas de los medios reprimidos, desatendidos y olvidados”, porque creen que los inventos que nunca adquirieron una condición material tienen una historia que contar. Una de las guías metodológicas para hacer esta labor es “hurgar en los archivos de audio, textos e imágenes, así como en colecciones de artefactos” (p. 3), colocando el foco de análisis “tanto en las manifestaciones discursivas como en la materialidad cultural” (p. 3). Para Huhtamo (en Pinto Veas y Ramírez, 2023), “la arqueología de los medios excava sobre cosas que han sido descuidadas, tergiversadas, olvidadas, etc., y trata de traerlas de vuelta para activar discusiones sobre qué tipo de cultura mediática, especialmente, se trata” (p. 1).

Inspirado en este principio, propongo mostrar materiales no explotados aún con la idea de interpretar este mito. Se trata de una fotografía de un prototipo de la cámara que utilizó el Apolo 11 en sus transmisiones. Esta pieza se exhibe en el Museo Nacional de Escocia, con sede en Edimburgo. En esta fotografía se puede identificar claramente que la cámara Westinghouse utiliza el sistema de discos elaborado por Peter Goldmark de la Columbia Broadcasting System (CBS). El mito que pregona que la NASA utiliza el sistema de televisión a color inventado por González Camarena surge de la confusión de que ambos sistemas — CBS y el adaptador cromoscópico de secuencia de campos elaborado por el ingeniero mexicano— son, en efecto, muy parecidos. Esta similitud ha generado interminables polémicas, como se verá en la siguiente sección (ver figuras 6 y 7).

El otro material forma parte del acervo del Museo Nacional de Ciencia y Medios de Comunicación, en Bredford, Reino Unido. Al referirse sobre este tema, los curadores del museo dicen:

Existió un intenso debate al interior de la NASA para decidir qué sistema de televisión debería instalarse en el módulo lunar, ya que sería un peso extra para la nave. Eventualmente se aprobó una cámara Westinghouse blanco y negro con una lente de 16 milímetros. La implementación de una cámara de televisión para transmitir señales a la Tierra se convirtió en uno de los objetivos de la misión. (2019, s. p.)

El museo ofrece una sugerente fotografía de Stan Lebar sosteniendo prototipos de las cámaras utilizadas (ver figura 5).

Figura 4. Cámara utilizada por la NASA en el Apolo XI¹.



¹ Se puede observar claramente que los discos de colores son el diseño de la CBS y no de González Camarena. Compárense con las figuras 4 y 5.

Figura 5. Stan Lebar sostiene con la mano derecha la cámara que se utilizó en la superficie lunar.



Nota. The National Science and Media Museum (2019).

PLAGIOS

Aquí examino las diferentes versiones que existen sobre un supuesto plagio o venta de la patente de González Camarena a intereses estadounidenses, en especial a la CBS. La relevancia de este tema radica en que ha sido la fuente en la que ha abrevado, en gran medida, la narrativa nacionalista en torno al inventor jalisciense.

Las palabras expresadas por el hijo del inventor sintetizan muy bien esta idea compartida colectivamente. Entrevistado por Fernández (1999), declara que diversas universidades, entre ellas las de Los Ángeles, Chicago y Nueva York, trataron de comprarle la patente, pero González Camarena: “Se niega porque quiere desarrollar su invento en México. Le piden que lo desarrolle en Estados Unidos y le ofrecen apoyos. No acepta” (p. 5). Reitera la idea de que sujetos extranjeros querían despojarlo del crédito del invento: “Alguna vez, un norteamericano intentó plagiar sus diseños y quiso quedarse con sus patentes. Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien siempre lo apoyó, interpuso recursos legales y desenmascaron al impostor” (p. 5).

Existen variantes de esta narrativa. La versión de Herrera (1989) es que “Estados Unidos se interesó en la patente, pero Guillermo nunca se la vendió” (p. 31). En tanto que Rosales (1963) ahonda sobre el tema y afirma que, “modificacio-

nes de por medio”, la CBS registró como suyo el sistema de González Camarena y “ni siquiera cupo la posibilidad de demandar a los nuevos patentadores porque el sistema no era comercial” (p. 10). Aquí la versión de Martínez (2011): “Su patente fue robada y con la maña más artera, su invento se modificó, sirviendo esto de pretexto para argüir un invento diferente” (p. 15). La arenga de Martínez continúa: “En los Estados Unidos, la CBS, por medio de Peter Goldmark, impunemente le roba el invento. Solamente le respetan la patente tres meses” (p. 16). Desafortunadamente, ninguna de estas interpretaciones ofrece pruebas contundentes que comprueben sus dichos.

A pesar de no haber revisado los expedientes judiciales que especifiquen los términos de la supuesta demanda, los cargos, los argumentos de la defensa, ni mucho menos la sentencia de un juez que aclare los términos del contencioso, me parece que existen indicios para formular la siguiente hipótesis que puede ayudar a esclarecer esta controversia: tanto Peter Goldmark como Guillermo González Camarena conocieron, por diferentes vías, los principios del primitivo sistema de televisión a colores inventado por Logie Baird en 1928. Goldmark y González Camarena retomaron de manera independiente y simultánea los principios de Baird y, cada uno, propuso una versión actualizada del sistema británico. Esta hipótesis es compatible con el supuesto de Burbano (2013), que establece que “las invenciones de Goldmark y González Camarena aparecen en paralelo, no se conoce una conexión directa en el desarrollo de los procesos técnicos a pesar de la clara afinidad entre los dos sistemas” (p. 94).

Como primer paso para su demostración, propongo realizar un análisis comparativo entre la patente mexicana de González Camarena y la estadounidense de Peter Goldmark, misma que utilizó la CBS. El contraste es importante por la gran similitud que, en efecto, guarda el adaptador del mexicano y el sistema usado por la CBS en las primeras emisiones regulares de televisión a color en Estados Unidos (ver figuras 6 y 7).

Figura 6. Adaptador cromoscópico de González Camarena.

Sept. 15, 1942. G. G. CAMARENA 2,296,019
 CHROMOSCOPIIC ADAPTER FOR TELEVISION EQUIPMENT
 Filed Aug. 14, 1941 3 Sheets-Sheet 2

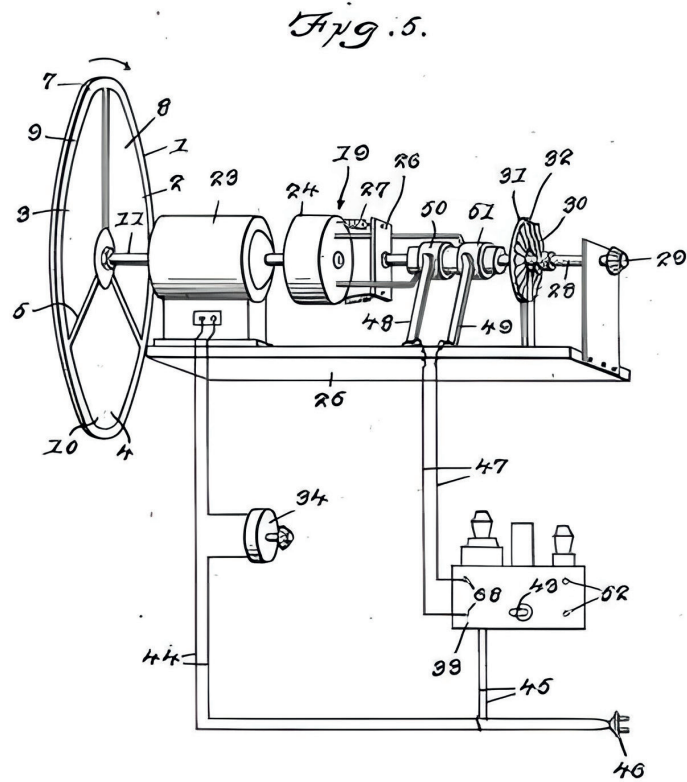
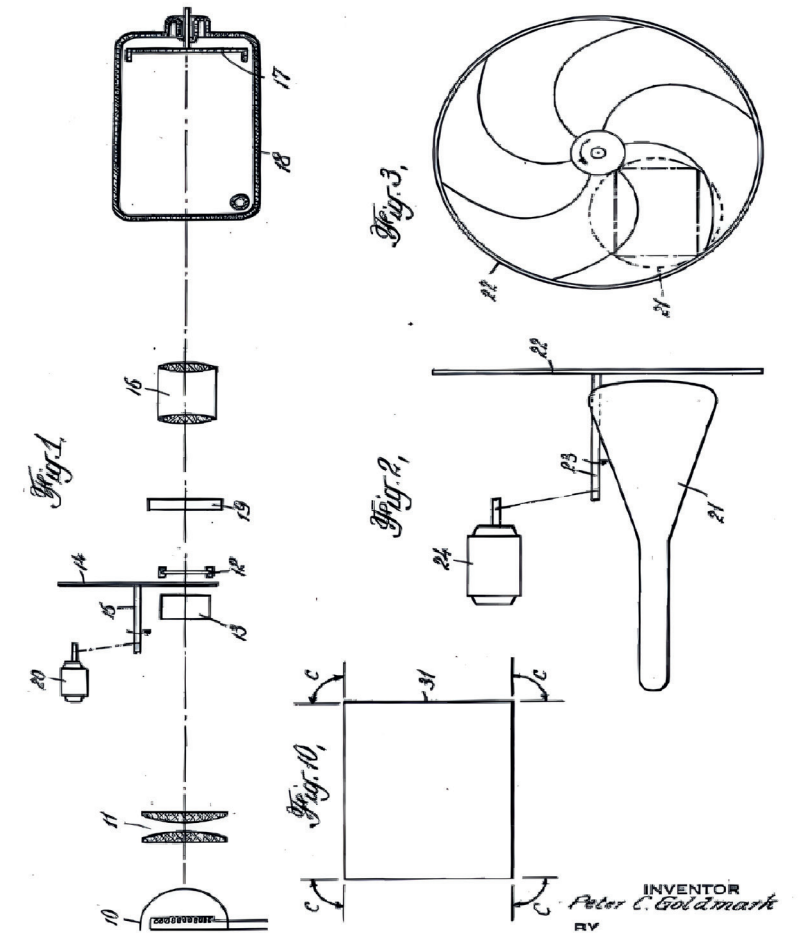


Figura 7. Patente estadounidense del adaptador cromoscópico.

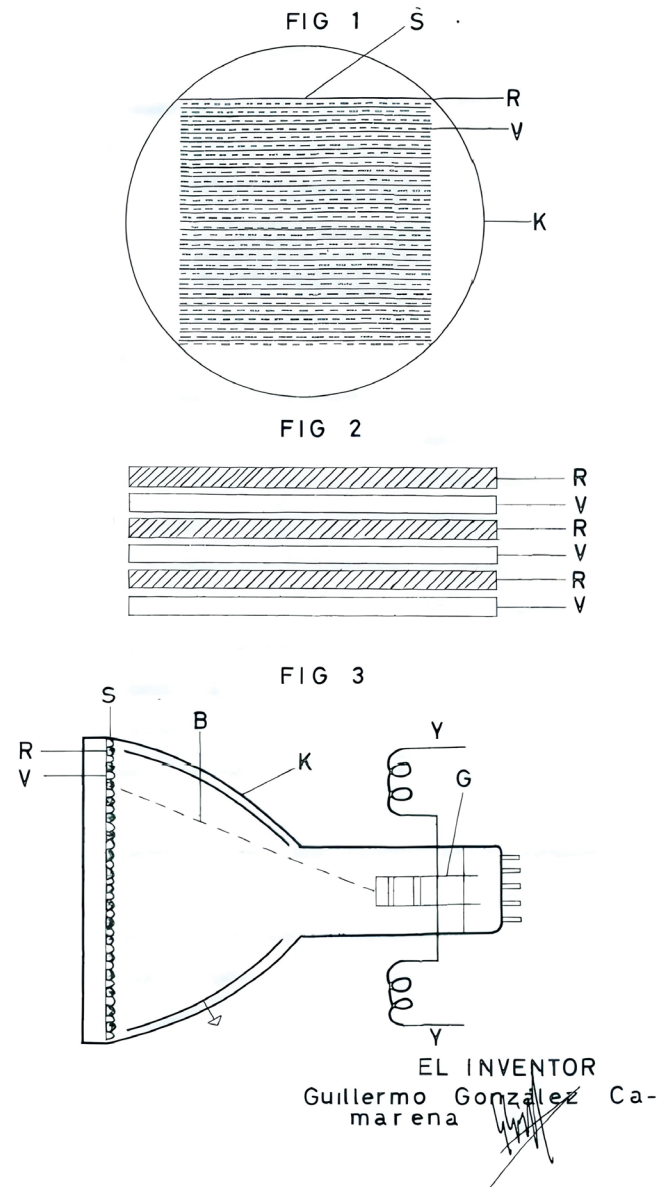
Patente de Peter Goldmark utilizada por la cbs

Filed Sept. 7, 1940 4 Sheets-Sheet 1



INVENTOR
 Peter C. Goldmark
 BY

Figura 8. Procedimiento bicolor para televisión a colores.



Nota. Esta es la patente del sistema bicolor simplificado. Como puede apreciarse, el efecto cromático se produce en la pantalla. Sin este artefacto resulta imposible apreciar imágenes en colores. El programa Apolo nunca utilizó este sistema.

En primer lugar, es necesario saber que el 19 de agosto de 1940 fue cuando el ingeniero jalisciense recibió la “patente de privilegios exclusivos”, otorgada por el gobierno mexicano, en respuesta a la solicitud previa. 18 días después Goldmark acudió a la Oficina de Patentes de los Estados Unidos a solicitar el registro de su invento *color television*. La patente se le otorgó a Goldmark el 8 de diciembre de 1942. Por otra parte, el 14 de agosto de 1941 González Camarena, ya con la prioridad mexicana otorgada y a través de un despacho de abogados, solicitó ante la oficina de patentes estadounidenses el registro del *chromoscopic adapter for television equipment* y recibió la patente el 15 de septiembre de 1942.

Si se consideran esas fechas, no se duda que —aún con márgenes estrechos— la patente mexicana fue adjudicada primero que la de Goldmark, tanto en México como en Estados Unidos. Sin embargo, también es cierto que la Oficina de Patentes estadounidense no tuvo inconveniente alguno en registrar ambos inventos, a pesar de su parecido. Para esa instancia gubernamental nunca existió un plagio de ningún tipo.

En segundo término, está la versión del propio Peter Goldmark acerca de su invento. Es necesario tener en cuenta su sólida formación académica: estudió ingeniería en Berlín y obtuvo el doctorado en Física en Viena. Goldmark tuvo su primer contacto con la televisión gracias a que un amigo le contó sobre los modelos armables de la compañía de Baird, durante su estancia en la capital de Austria. Entre ambos pagaron 22 dólares por un kit, cuyo empaque ocupaba el tamaño de un portafolios ordinario; el equipo contenía una pantalla:

fantásticamente diminuta de una pulgada de alto por media pulgada de ancho y colocada en el borde de un disco giratorio [...] para verla funcionar debíamos esperar hasta la media noche cuando la BBC emitía la señal del video en la banda de audio. (Goldmark, 1973, p. 24)

La experiencia de Goldmark como radioaficionado lo animó a dar un paso adelante, por lo que:

observando el *televisor* de Baird —como lo llamaba— me pregunté: por qué la imagen no puede ser más grande [...] entonces tengo la idea de usar unos espejos esféricos giratorios colocados en la periferia del disco. Esta formación de espejos podría girar frente a la pequeña pantalla a una velocidad suficiente que permitiera ampliar la imagen. (p. 24)

El invento funcionó y fue registrado en la Oficina Austriaca de Patentes. Goldmark buscó comercializarlo y, después de varios intentos fallidos, decidió ponerse en contacto con Logie Baird. El ingeniero escocés lo invitó a Inglaterra para conocerse y conversar. El encuentro fue duro para el ingeniero húngaro. Contó que, durante el almuerzo, Baird “se dedicó a criticar mi sistema”. Goldmark no se dio por vencido y ofreció su invento a la Pye Radio LTD. La compañía constructora de radios con sede en Cambridge le ofreció un trabajo que consistía en crear un departamento de televisión. Ya instalado, trabajó en su invento, pero pronto se dio cuenta de “que el método de discos giratorios no iría a ninguna parte [...] el CRT ofrecía la posibilidad de hacer de manera electrónica lo que yo intentaba lograr de manera óptica” (1973, p. 30). Después de año y medio en Pye Radio, llegó a la triste conclusión de que “como asunto práctico, la televisión era un proyecto viable a largo plazo y que, probablemente, nunca sería útil como artículo para el hogar” (p. 32). Su contrato no fue renovado y regresó a Viena.

Mantuvo su idea de comercializar el invento. Para lograrlo, se mudó a Estados Unidos. Allí, mientras trabaja en una fábrica de radios, fue publicado uno de sus diseños en una prestigiosa revista británica sobre televisión:

Un día, recibí una llamada de Paul Kesten, vicepresidente de la CBS y me invitó a entrevistarme con él. Durante el encuentro me di cuenta de que mi artículo había llamado la atención de Ed Cohan, jefe del departamento de radio. Además, William Paley, presidente de la compañía, estaba interesado en explorar las posibilidades de la televisión. Me ofrecieron unirme a la CBS con un salario de 100 dólares a la semana. (Goldmark, 1973, p. 38)

En la autobiografía de Peter Goldmark hay pasajes muy claros sobre el desarrollo de su sistema de televisión a color. Su primera fuente de inspiración es la experiencia que le provocó ver la película *Lo que el viento se llevó*. Narra que, en el intermedio, se deslizó “a un rincón del lobby, tomé mi cuaderno y empecé a calcular qué requería para poner color a la televisión”. De regreso a su oficina, habló con su jefe y solicitó la autorización para desarrollar su idea. Una vez obtenida la venia, encaminó sus esfuerzos a lograr lo que se conoce como “sistema de televisión a color de secuencia de campos”.

Este sistema no inicia de cero, el propio Goldmark (1973) señala que: “John Logie Baird [...] fue el primero en demostrar la formación del color en la TV bajo el método de adición por secuencia” (p. 56). Por medio de la aplicación de este método:

el ojo se convierte en una batidora que mezcla los colores que pasan por el frente. Pero el sistema de Baird era de baja fidelidad [...] los discos de Nipkow proporcionaban una resolución limitada y por lo tanto resultaba poco práctica para su uso en el hogar. (p. 56)

Hasta aquí podemos ver similitudes en las trayectorias de Peter Goldmark y de Guillermo González Camarena. Aunque el primero era once años mayor que el mexicano, ambos compartieron la cultura de los radioaficionados (*amateurs*) y, también, cada uno asumió el reto de ensamblar sus equipos mecánicos de televisión, es decir, construyeron sus cámaras de televisión. Como usuario, Goldmark tenía un conocimiento directo del sistema de discos giratorios de Baird, mientras que la experiencia de González Camarena procedía de ver el funcionamiento y la convivencia con el grupo de ingenieros de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica que trajeron la televisión a México en 1935. El equipo fue diseñado por Ulises Sanabria de la Western Television de Chicago. Tanto el adaptador cromoscópico como el color television utilizaban sistemas electrónicos de generación de video; ambos métodos echaban mano de la tecnología de punta de la RCA y la combinaban con discos giratorios, una tecnología aparentemente obsoleta. El tercer lugar lo ocupa la reconstrucción del testimonio de González Camarena. Es una tarea difícil debido a que sus escritos son escasos. Queda el recurso de la investigación hemerográfica, una técnica siempre generosa que permite recuperar información relevante. En este sentido, merece especial atención la entrevista realizada por De la Peña (1944). Quizás sea la primera entrevista concedida por Guillermo. Tanto la información que proporciona como la manera en la que cuenta la historia marcaron desde entonces las narrativas (metafórica, travesía y régimen tecnopolítico) dominantes. Se cita en extenso:

Después de obtenida en la Ciudad de México la patente de su aparato televisor a colores... y de ser publicada en el Diario Oficial la noticia, vio con sorpresa cómo unas cuantas semanas después, una veintena de periódicos en los Estados Unidos anunciaban que la televisión a color había sido inventada por un ingeniero de la Columbia.

La revista *Popular Science* incluía en su información algunos diagramas del invento en cuestión, los cuales, por increíble coincidencia, se parecían a los dibujados por el propio González Camarena para obtener su patente, como una gota de agua a otra.

El supuesto inventor yanqui de la televisión policromada —un señor de ascendencia semítica, cuyo apellido era Goldmark— no había omitido en su exposición pública del in-

vento ni siquiera un solo de los tornillos concebidos por Guillermo después de interminables noches de trabajo. Allí estaban, en una revista extranjera, con todos sus detalles, los dibujos trazados por González Camarena, línea a línea.

La “coincidencia” —de algún modo hay que llamarla— era, como puede verse, extraordinaria.

Nuestro inventor hubiera perdido todo derecho al fruto de su labor si en el código internacional no existiese un artículo en el que se concede un año de plazo —a partir de la fecha de expedición de una patente en cualquier país— antes de otorgar a otra persona, en un país distinto, patente sobre el mismo objeto.

Fue durante ese año escaso, comprendido entre el 19 de agosto de 1940 y el 6 de agosto del año siguiente, que Guillermo luchó a brazo partido para conseguir los 400 dólares que costaba patentar su aparato ante el gobierno de Washington.

Cuando ya había perdido toda esperanza y estaba resignado a abandonar al señor Goldmark —el zorro de la Columbia Broadcasting Corporation— un alma piadosa se compadeció de las tribulaciones del joven operador de radio, facilitándole, con solo unos cuantos días de anticipación, los salvadores 400 dólares.

El ángel tutelar, esta “rara avis”, fue el señor Carlos Bermejo, un particular, por quien Guillermo asegura sentir el más profundo reconocimiento.

De esta manera, casi cinematográfica, quedó salvado para México el honor de ser el país productor de un invento importante en la moderna civilización. Acaso el único invento destacado, en el terreno de la electromecánica, realizado por un mexicano (De la Peña, 1944, p. 57).

Este texto, construido al alimón entre De la Peña y González Camarena, es la fuente de la mayoría de los escritos referentes al inventor mexicano. Sugiere la idea de un inventor del tipo lobo solitario, acechado por la avaricia, sin escrúpulos de los intereses transnacionales. A través del recurso de la ironía defiende la tesis del plagio y, como prueba, apela al gran parecido entre las patentes. Lo que no toma en cuenta esta versión son las fechas de registro: sólo 18 días de diferencia. En ese corto tiempo resulta prácticamente imposible que Goldmark plagiera el invento del mexicano. De acuerdo con la versión del ingeniero húngaro, construir el prototipo le llevó del momento en que vio *Lo que el viento se llevó* (el estreno fue en diciembre de 1939) hasta el 7 de septiembre de 1940, fecha en que se solicitó la patente ante autoridades de Estados Unidos. Un origen común de ambas patentes parece una explicación más plausible que el plagio.

Otro mensaje que se percibe en el texto de De la Peña y González Camarena es la seguridad de que, gracias a un acto de justicia, el prestigio nacional queda a salvo: la prioridad de la patente mexicana fue reconocida en Estados Unidos. También se aprecia en esta narrativa poner de manifiesto —denunciar— la falta de apoyos para el inventor: “Quienes pudieron ayudarlo [...] no hicieron otra cosa que traer al pobre muchacho de Ceca en Meca, de una oficina a otra, en interminable papeleo e inacabable espera en las antecámaras de los funcionarios” (De la Peña, 1944, p. 57). Además, los personajes poderosos que González Camarena visitó:

se mostraron impasibles al reclamo del invento mexicano, tenemos que incluir desde el Señor Presidente de la República hasta sus más destacados ministros. [El inventor] tocó todas las puertas y llamó a todos los vientos, sin hallar más eco que el de sus propias voces. (De la Peña, 1944, p. 57)

Esta narrativa se fue completando con los propios estilos que los periodistas imprimían en sus escritos, pero siempre contando con González Camarena como proveedor de la información y de todos los detalles técnicos y biográficos.

LA CONSPIRACIÓN

El adaptador cromoscópico también ha servido de insumo para la elaboración de una narrativa rica en elementos propios de una gran conjura internacional. Esta es una exposición exacerbada de los argumentos nacionalistas llevados al límite. Un buen ejemplo de esta posición conspirativa es la interpretación que hace Martínez (2011), a raíz de la trágica muerte del ingeniero tapatío la tarde del 18 de abril de 1965.

El ingeniero mexicano regresaba de una visita de supervisión técnica a las instalaciones de una estación repetidora de televisión en Las Lajas, Veracruz. En el regreso, en el tramo de Puebla a Ciudad de México, un desafortunado accidente automovilístico terminó con su vida. Esta repentina e inesperada pérdida, que cubrió de luto a la industria mexicana, puso fin a una trayectoria de más de 25 años de investigación, invención, innovación y creatividad. Su fallecimiento ocurrió cuatro días antes de que se inaugurara la Feria Mundial de Nueva York, evento en donde el pabellón mexicano exhibiría orgulloso el sistema bicolor, una actualización de la patente de 1940. Los asistentes podrían apreciar las imágenes en colores, tanto en circuito cerrado, en transmisiones abiertas, como en cinta

electromagnética. Esta exhibición estaba avalada y financiada por la Secretaría de Industria y Comercio, que buscaba promocionar internacionalmente la trayectoria técnica y científica del ingeniero.

El escenario de la industria mexicana de la televisión cambió de un día para otro. De momento, la expectativa de contar con un sistema de color de fabricación nacional quedaba suspendida. La revista *Cine Mundial* habló de “nuevos y fuertes obstáculos” para la transmisión a colores, ya que se esperaba que el ingeniero tapatío diera “a conocer de un momento a otro [...] nuevas conquistas y logros en este terreno electrónico” (Arias, 1965, p. 8); pero que, debido a su repentina muerte, esta información quedaría “sepultada junto con sus restos y pasarán muchos años para que nuevos técnicos hagan descubrimientos que conviertan en realidad el sueños de toda la vida del ingeniero Guillermo González Camarena” (p. 8).

Tal vez este escenario de tristeza e incertidumbre inspiraron a Martínez (2011) a imaginar una conspiración. Martínez no cree que el “accidente” que provocó su muerte fuera un hecho fortuito. En una declaración osada escribió: “Somos mayoría quienes no solamente tenemos dudas al respecto, sino que francamente creemos en el atentado” (p. 40). Como toda conspiración, esta fue planeada y ejecutada cuidadosamente en varios momentos. “La primera herida mortal [...] ya había sido dada: el robo de la patente [...] por la CBS y Peter Goldmark” (p. 43). La siguiente fue provocar el accidente automovilístico, ya que “para los grandes intereses internacionales no era suficiente el robo del invento, había que terminar de raíz con la situación mexicana y el genio mexicano” (p. 43). Consecuente con esta argumentación, Martínez ofrece el móvil del crimen: “El asunto era de una importancia económica extrema. Billones y billones de dólares por concepto de ventas en materia de aparatos receptores de televisión a color” (p. 46), ya que posiblemente “estos ingresos rivalizarían con los ingresos [de la venta] del petróleo” (p. 43).

Las dos “heridas” que sustentan la hipótesis de la conspiración son endebles. El “robo” de la patente de González Camarena por parte del binomio CBS-Goldmark no es un hecho probado fehacientemente. Además, como ya se vio en el apartado anterior, a partir de 1954 el sistema desarrollado y comercializado por la RCA —y sus variantes alemana y británica— se convirtió en la norma, descartando el sistema electromecánico de la CBS y, por extensión, la del mexicano. Acerca del “atentado”, los propios hijos del inventor mexicano ponen en duda esa posibilidad. En una entrevista concedida a Burbano (2013), hablan sobre el te-

ma y se pronuncian: “Incluso ha habido, mucha gente sospecha que pudo haber sido un atentado, pero [...] es absolutamente improbable” (p. 270). Continúan: “Nosotros veníamos ahí, un accidente miserable” (p. 270).

CODA

El punto de partida de esta investigación fue la reflexión de los patrones narrativos que acompañan a las invenciones e innovaciones cuando estas irrumpen en la sociedad. Esta perspectiva metodológica considera que esas narrativas y relatos son un componente más del desarrollo de un sistema técnico. Se estudió la naturaleza performativa de los artefactos; proceso por el cual los inventores, promotores, usuarios y la opinión pública promueven un intenso debate sobre cuál es la mejor manera de utilizar un invento. Esa controversia donde participan múltiples actores puede evolucionar y convertirse en un mito.

El adaptador cromoscópico de secuencia de campos, patentado por Guillermo González Camarena en 1940, es un buen ejemplo de la variedad de relatos y narrativas que generan un inventor y su propuesta tecnológica. El amplio registro de opiniones generadas va desde imaginar al niño genio destinado a triunfar, hasta la construcción de un héroe que superó pruebas difíciles, pero que al final —gracias a su tenacidad inquebrantable— se convirtió en un representante del orgullo nacional.

Bruno Latour (2012) sostiene que si se quieren comprender las ciencias y las técnicas, es necesario partir de esas grandes olas de declaraciones, más o menos deshilvanadas, más o menos ordenadas, que llegan hasta nosotros a través de las controversias que producen esas realizaciones al incorporarse en la sociedad. El seguimiento de los actores se logra en gran medida con los arqueólogos de los medios, que hurgan en los archivos de audio, textos e imágenes, así como en colecciones de artefactos. Para este estudio, se consultaron acervos de museos, archivos documentales y material audiovisual de YouTube, siempre en un proceso de ida y vuelta entre las manifestaciones discursivas, como en la materialidad cultural.

El adaptador y las demás patentes del mexicano persisten en la memoria colectiva y siguen funcionando como una fuente generadora de mitos y conspiraciones que alienta el sentimiento nacionalista. Se demuestra, una vez más, que la tecnología no llega sola, sino acompañada de relatos que justifican sus éxitos y fracasos.

REFERENCIAS

- Arias, J. L. (1965, 21 de abril). Más obstáculos para la TV a color. *Cine Mundial*.
- Bannister, J. (2001). *From Laboratory to Living Room: The Development of Television in United States, 1920-1960* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Carnegie Mellon.
- Barnouw, E. (1990) *Tube of Plenty*. Oxford University Press.
- Becerra Acosta, J. (2009). TV NASA, made in México: las imágenes del alunizaje, tecnología de González Camarena. *ETIUS observatorio. Comunicación. cultura*. <https://etius.iteso.mx/2009/07/27/tv-nasa-made-in-mexico-las-imagenes-del-alunizaje-tecnologia-de-gonzalez-camarena>
- Burbano, A. (2013). *Inventions at the Borders of History. Re-significance of Media Technologies From Latin America* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de California, Santa Barbara.
- Burns, R. (2000). *John Logie Baird. Television Pioneer*. The Institute of Electrical Engineers.
- Chimal, C. (2017). *Fábrica de colores. La vida del inventor Guillermo González Camarena*. Fondo de Cultura Económica.
- De la Herrán (1997). Entrevista.
- De la Peña, Y. (1944, 22 de julio). Televisión a colores. El inventor, un mexicano visita a De Forest. *Mañana*.
- Edgerton, D. (2008). *The Shock of the Old. Technology and global history since 1900*. Profile Books.
- Edgerton, G. (2007). *The Columbia History of American Television*. Columbia University Press.
- Fernández, J. (1999). Mi padre es el inventor de la televisión a color. *Canal100.com.mx*. Consultado el 8 de marzo de 2009.
- Fickers, A. (2013). Television. En P. Simonson, J. Peck, R. T. Craig, y J. P. Jackson (Eds.), *The Handbook of Communication History*. Routledge. Taylor & Francis.
- Fickers, A. y Kessler, F. (2005). *Techno-Nationalist Tales of Glory and Failure: Writing the History of Inventions in Early Film and Television*. <http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit4/papers/fickers%20kessler.pdf>
- Flichy, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna*. Ediciones Gustavo Gili.
- Flichy, P. (2003). *Lo imaginario de Internet*. Tecnos.
- Fundación Guillermo González Camarena, A.C. Institución de investigación científica y tecnológica (2005). Mecano escrito sin lugar ni fecha.
- Gobierno de Jalisco (2008, 13 de mayo). Decreto núm. 22217/LVIII/08. <https://congresoweb.congreso.jalisco.gob.mx/Servicios/sistemas/SIP/decretos/decretos/Decretos%20LVIII/Decreto%2022217.pdf>

- Goldmark, P. (1942). *Color Television System* [Patente 2'304,081]. Oficina de Marcas y Patentes. Estados Unidos.
- Goldmark, P. (1973). *Maverick Inventor. My turbulent years at CBS*. Saturday Review Press; E. P. Dutton & Co., Inc.
- González Camarena, A. (2009, 9 de mayo). Sistema Mexicano de Televisión en la NASA [video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Zb9hSMp1bRU>
- González Camarena, G. (1940). *Adaptador cromoscópico para aparatos de televisión*. (Patente 40235). Legajo 49 Expediente 10. Archivo General de la Nación. México.
- González Camarena, G. (1954). *La enseñanza médica y la televisión a colores en la escuela nacional de medicina*. UNAM; Editorial técnica y cultura de radio y televisión.
- González Camarena, G. (1963). *Televisión a colores. El sistema bicolor simplificado*. Ingeniería de México, A. C.
- González Camarena. La muerte de un gran mexicano. (1965, 28 de abril). *Impacto*.
- Gobierno del estado de Jalisco (1957). *El Estado de Jalisco. Periódico Oficial del Gobierno*.
- Guillermo González Camarena. (2004). *El Cronista Politécnico. Nueva Época*, 6(21).
- Guillermo González Camarena. (1978). *Enciclopedia de México*. XIV tomos.
- Herrera, N. (1989). La televisión mexicana. Lo que pudo ser y no fue. *Información científica y tecnológica*, 11(157).
- Huhtamo, E. y Parikka, J. (Eds). (2011). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. University of California Press.
- Instituto Nacional de las Bellas Artes-INBA. (1948). *La televisión. Investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Latour, B. (2012). *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Paidós.
- Lebar, S. (1997). The Color War Goes to the Moon. *Invention & Technology*, summer, 52-53. <https://www.nasa.gov/wp-content/uploads/static/history/alsj/Invent-Tech1997.pdf>
- Magoun, A. (2007). *Television. The Life Story of a Technology*. Greenwood Press.
- Martínez de la Serna, J. A. (2011). *El niño que inventó la TV a color*. Edición del autor.
- Mejía, J. (1972). *Historia de la radio y la televisión en México*. Octavio Colmenares.
- Mendiolea, R. (1952, 19 de abril). Un inventor mexicano. *Mañana*.
- Mendoza, M. A. (1949, 5 de noviembre). Guillermo González Camarena. El mexicano que inventó la televisión a colores. *Mañana*.
- Murray, S. (2018). *Bright Signals. A History of Color Television*. Duke University Press.
- Ortiz, R. (1965, 19 de abril). Cinco equipos había G. C. construido con sus manos. *Cine Mundial*.

- Oudshoorn, N., y Pinch, T. (2003). *How Users Matter: The Co-Construction of User and Technology*. MIT Press.
- Pinto Veas, I. y Ramírez, G. (2023). Erkki Huhtamo, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2025-01-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/erkki-huhtamo/1164>
- Real Academia Española (s. f.). Mito. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/mito>
- Rosales, J. (1963, 13 de marzo). Quién es, cómo es, el padre de la televisión a colores en México. Guillermo González Camarena. *Siempre!*
- Salcedo, S. (1958, 20 de diciembre). Radio y TV. *Mañana*.
- Sociedad Astronómica de Quintana Roo, A.C. (2015, 17 de julio). *Voyager-1 (1979)* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=m1Fa3t4-njg>
- The National Science and Media Museum. (2019, 8 de julio). *From the Moon to your living room: the Apollo 11 broadcast*. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/moon-to-living-room-apollo-11-broadcast>
- Tiltman, R. (1928). How 'Stereoscopic' Television is Shown. *Radio News*, 418-418. <https://www.worldradiohistory.com/Archive-Radio-News/20s/Radio-News-1928-11.pdf>
- Torres, J. P. (2006). *Guillermo González Camarena. El inventor de la televisión a color*. Editorial Universitaria.
- Udelson, J. (1982). *The Great Television Rate. A history of the American Television Industry 1925-1941*. The University of Alabama Press.

Primer Encuentro Mundial de la Comunicación: la defensa de "la fórmula mexicana" desde Acapulco (1974)

Claudia Ferrer Mariano

Después de diez meses de preparación, el domingo 20 de octubre de 1974, a las 10:00 horas, se inauguró el Primer Encuentro Mundial de la Comunicación en el Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco. Decenas de técnicos y personal de producción laboraban, desde dos semanas previas, para adecuar los espacios donde recibirían a mil invitados, entre ponentes y público. Cuatro estudios completos de televisión, dos fijos y dos móviles, así como equipos de traducción simultánea, fueron dispuestos para el evento que incluía en su programa el III Festival OTI de la Canción.

El objetivo de esta investigación es reconstruir históricamente un evento poco documentado. Ha sido posible su rastreo gracias al único ejemplar del catálogo que se conserva en la biblioteca de la Universidad Iberoamericana (campus Ciudad de México) y de una amplia consulta hemerográfica. Además, para comprender la influencia y el poder simbólico en juego, desde el monopolio televisivo frente al gobierno encabezado por el presidente Luis Echeverría, es indispensable realizar una revisión del origen, desarrollo e influencia de la televisión mexicana.

TELESISTEMA MEXICANO: EL QUINTO PODER

En 1934 comenzaron en México las primeras pruebas del más novedoso medio de comunicación: la televisión electrónica. La labor quedó en manos del entonces es-

tudiante del Instituto Politécnico Nacional (IPN), Guillermo González Camarena. Durante años, el ingeniero construyó gran parte del equipo para llevar a cabo sus experimentos: un sistema de televisión de circuito cerrado, que rindieron frutos en 1939, con la invención de la televisión a color.

Aunque en principio la televisión tenía fines científicos, González realizó en 1946 las primeras transmisiones en blanco y negro, lo que llevó a la creación de la primera estación experimental de televisión en América Latina: la XEGCI. Ante su inminente e imparable desarrollo, el presidente Miguel Alemán se mostró interesado en la línea de financiamiento que debería seguir la televisión mexicana. Aunque no fue el único que se interesó en esa idea.

En México, la radio se había consolidado como un negocio prácticamente privado, que beneficiaba mayoritariamente a la XEW, propiedad del empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta; por el contrario, el Estado sólo contaba con un par de estaciones en las que se invertía poco. Bajo ese esquema tan redituable, los empresarios de la radio se fijaron en la televisión para adueñarse de los canales. Azcárraga Vidaurreta fundó en 1949 Televisión Asociada, una organización latinoamericana que se valía del poder empresarial, mediante presiones a los gobiernos, para obtener concesiones comerciales.

Carlos Chávez, destacado compositor y entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), inició paralelamente una pugna para que la televisión fuera pública, frente a una fuerte oposición de los empresarios, quienes ya habían solicitado a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) concesiones para la televisión. Miguel Alemán intervino en 1948 y le pidió a Chávez formar una comisión para investigar y evaluar cuál de los dos modelos —estadounidense (privado) y británico (público)— convendría implementar en México.

En sus consideraciones finales, la comisión, integrada por Guillermo González Camarena y el escritor Salvador Novo, concluyó con propuestas divididas: Novo favoreció lo público y González Camarena, cercano amigo de Azcárraga, proponía impulsar la inversión privada y la publicidad. La decisión final del gobierno alemán se sustentó en las políticas económicas que el país seguía en ese momento (influidas por el ejemplo estadounidense) y determinó operar con un modelo mixto desde 1949. Como lo refieren Fernández y Paxman en *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa* (2013): “Tampoco fue una sorpresa que Alemán — el presidente que tuvo mayor responsabilidad en la transformación del PRI de un partido de la Revolución a un partido de los capitalistas— decidiera respaldar la propuesta de González Camarena” (p. 53). Así, en la televisión mexicana

existen los canales permisionados (canales que dependen del presupuesto federal) y concesionados (otorgados a empresas privadas para su explotación comercial), aunque la señal es propiedad de la nación.

Ese mismo año comenzaron las concesiones. El canal 4 XHTV fue asignado a Rómulo O’Farrill, gracias a su cercanía con el presidente, con quien compartía acciones en el periódico *Novedades*. Si bien Alemán también estaba interesado en el negocio de la televisión, debido a su cargo utilizó a O’Farrill como prestanombres, hecho que años más tarde sería confirmado por el hijo del empresario (Fernández y Paxman, 2013). Además, influía en su decisión una vieja rivalidad con Emilio Azcárraga, quien en 1940 había apoyado al candidato opositor Juan Andreu Almazán frente al priista Manuel Ávila Camacho, cuya campaña fue coordinada por Alemán. La programación inicial del canal incluyó la transmisión del IV Informe de Gobierno.

Emilio Azcárraga Vidaurreta obtuvo en 1951 el canal 2 XEW. Un año más tarde, a González Camarena se le otorgó la señal del canal 5 XHGC; que en 1955 se fusionó con 4 XHTV y 2 XEW, para formar la empresa Telesistema Mexicano (TLM). En 1959 se otorgó la permisión del canal 11 XEIPN al Instituto Politécnico Nacional, con el objetivo de impulsar la televisión pública (Mejía Barquera, 1985).

Los medios electrónicos se expandieron rápidamente en manos de los empresarios, lo que hizo necesaria una regulación específica. Esta fue promulgada en 1960, casi una década después de que comenzaran a otorgarse las señales a empresas privadas. La Ley de Radio y Televisión, conformada por 108 artículos, destacaba en su artículo 5º:

La radio y la televisión, tienen la función social de contribuir al fortalecimiento de la integración nacional y el mejoramiento de las formas de convivencia humana [...] al procurar:

- I. Afirmar el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares.
- II. Evitar influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y la juventud.
- III. Contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones [...]
- IV. Fortalecer las convicciones democráticas, la unidad nacional y la amistad y cooperación internacionales. (Cremoux, 1982, p. 35)

Aunque la ley designaba a la televisión (y a la radio) como servicios públicos, la diferencia entre los canales concesionados y los permisionados determinó su crecimiento. La explotación comercial de los primeros alimentó la producción de contenidos variados; en muchas ocasiones no incluyentes (ni públicos en el sentido de atender a los diversos grupos televidentes) que mostraban una realidad sesgada. A los permisionados se les confinó a atender el carácter público de la televisión, con una franca desventaja determinada por los bajos presupuestos, menor experiencia en producción de contenidos, vaivenes acordes con el gobierno en turno, presiones y compromisos políticos, menor alcance y un confuso objetivo respecto a lo que se entendía por televisión pública. La televisión permisionada continuó (y continúa) buscando una fórmula para acercarse a un mayor público; lo que los canales concesionados lograron exitosamente al aumentar su programación y los patrocinios en los espacios publicitarios.

Para continuar con la regulación de los medios de comunicación, el 29 de diciembre de 1961 se publicó la Ley de Impuestos para las Empresas que Explotan Estaciones de Radio y Televisión, la cual disponía el pago del 12.5 % de sus ingresos brutos como impuestos.

Para 1967, TLM, presidido por Emilio Azcárraga Vidaurreta, ya era la televisora dominante del país. Su cercanía con el poder se evidenció cuando el presidente Gustavo Díaz Ordaz le agradeció personalmente sus consejos sobre el uso político de los medios y lo nombró consejero en materia de Radio y Televisión, con el simbólico salario de una moneda de oro al año (Rodríguez Munguía, 2007).

La acción puede leerse como un deseo de mantener una relación cordial con el empresario. Aunque Azcárraga era partidario del PRI, tenía fama por la fuerte defensa de sus intereses, que podían afectarse por la decisión de Díaz Ordaz de otorgar la concesión del Canal 8, con cobertura en la capital del país, al poderoso grupo de empresarios regiomontanos Garza Sada. El 1 de septiembre de 1968 nació la empresa Televisión Independiente de México (TIM), que inauguró sus transmisiones con el cuarto informe de gobierno presidencial. Por primera vez, esta significaba una competencia para TLM.

Ese mismo día comenzó a operar el canal 13 en manos de Francisco Aguirre. Él venía de la industria radiofónica, en donde dirigía la estación XEFO —en ese momento propiedad del gobierno federal— y creó la Organización Radio Centro (1952). Durante su gestión introdujo innovaciones clave, como la programación grabada y la venta de espacios publicitarios breves (*spots*), lo que redujo costos y aumentó ingresos. Su influencia creció al ocupar cargos relevantes, como la

vicepresidencia de la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión y de asesor técnico en la Secretaría Privada de la Presidencia de la República entre 1959 y 1971.

Al incursionar en la televisión con el Canal 13 —que inició transmisiones durante los Juegos Olímpicos de 1968, aunque su cobertura sólo abarcó la Ciudad de México—, Aguirre ofreció una programación basada en series estadounidenses dobladas y una producción nacional limitada. A pesar de su infraestructura modesta y un equipo de 100 empleados, el canal logró posicionarse rápidamente en la capital del país, alcanzando el 10% de la audiencia en tres años. Posteriormente, el empresario Alejo Peralta compró una parte significativa de las acciones, pero pronto las vendió a la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial (SOMEX), institución financiera del gobierno que también adquirió la participación de Aguirre. Así, el canal pasó a manos del Estado en 1972. El primer director de este nuevo proyecto que buscó impulsar la televisión pública fue Antonio Menéndez. Su propuesta incluyó “programas culturales relacionados con las letras, entrevistas y mesas redondas y novelas adaptadas a la televisión” (Toussaint, 2009, p. 110).

El verdadero quiebre entre el gobierno y TLM no fue económico, sino político. La cobertura informativa del movimiento estudiantil de 1968 fue duramente criticada por el presidente Díaz Ordaz y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría. Estos reprocharon un manejo irresponsable de la información que difundían a los jóvenes, de acuerdo con un discurso que el propio secretario emitió en noviembre de aquel año. La crisis de confianza reflejó el creciente peso político de los medios y anticipó una etapa tensa entre el Estado y la televisión privada.

EL MEDIO ES EL MENSAJE: DÍAZ ORDAZ Y ORTIZ MENA, LOS ESTRATEGAS DE NOTICIEROS TELEVISA

Otro de los momentos que marcaron un punto de quiebre en el desarrollo de la televisión ocurrió en 1968, cuando se conjuntó la represión del Estado mexicano contra las manifestaciones —mayoritariamente encabezadas por jóvenes universitarios—, el rechazo contra la violencia ejercida por el gobierno y la realización de los Juegos Olímpicos —México fue designado como el primer país anfitrión de América Latina—.

Las tensiones políticas y conflictos de intereses se hicieron evidentes. Las televisoras, al igual que el Estado, buscaban dar una imagen de un país moder-

no que brindaría una amplia cobertura de las Olimpiadas, tanto a nivel nacional como internacional. Las ganancias por patrocinios eran enormes, lo que propició un tratamiento parcial y tendencioso de los medios de comunicación a favor del gobierno de Díaz Ordaz contra los estudiantes.

El punto culminante llegó el 2 de octubre de 1968, cuando una intervención militar terminó el movimiento con la masacre de manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas. Únicamente el noticiario *Excélsior*, transmitido a las 23:00 horas por el canal 2 de TLM, presentó una secuencia de imágenes en las que se mostraban los cuerpos de líderes del Consejo Nacional de Huelga asesinados sobre la plancha de la plaza.

Pocos días después, del 12 al 27 de octubre, se celebraron las Olimpiadas. Parte esencial de los preparativos constituyeron la creación de infraestructura para responder a la cobertura mediática del evento.

Con los Juegos Olímpicos, se tomó la decisión de modernizar sustancialmente el sistema de telecomunicaciones en México y de desarrollar un marco regulatorio para los medios electrónicos de comunicación masiva que sirviera al interés público.

Así, se creó la Red Federal de Microondas, que contaba con más de 200 estaciones repetidoras en toda la República. Ello implicó un aumento significativo en el presupuesto de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, que estaba a cargo del ingeniero José Antonio Padilla Segura. En octubre de 1968 fueron puestas en servicio la Red Nacional de Microondas, la Torre Central de Comunicaciones, ubicada en el Distrito Federal, y la Estación Terrena para Comunicaciones mediante satélites artificiales, situada en Tulancingo Hidalgo. La red, con desarrollo de 12 000 kilómetros, cubría 21 rutas troncales para dar servicio a las más importantes ciudades del país. (Ortiz Mena, 2019, p. 231)

Los principales beneficiarios de esas inversiones fueron los concesionarios, quienes aumentaron sus ganancias publicitarias, aunque la infraestructura fue pagada con el erario: se invirtieron cerca de \$176 millones de dólares. A cambio, la cobertura mediática, transmitida por televisión en vivo y a color, se ajustó a los designios del Ejecutivo, por lo que exaltó a esa otra juventud de la que sí se enorgullecían: los deportistas olímpicos. No obstante, la sombra de la matanza sí trascendió las fronteras. Gracias a la presencia de corresponsales extranjeros que cubrieron los Juegos Olímpicos —como la periodista italiana Oriana Fallaci— y medios internacionales —como *The Guardian*— dieron cuenta de la masacre. Ante el alcance y penetración de los medios nacionales y la imposibilidad de

Díaz Ordaz de controlar las narrativas —para entonces las televisoras rentaban el espacio programático a los periódicos y estos eran los que determinaban la línea editorial de sus noticieros— el presidente se propuso tener un mayor control sobre ellos, en concreto sobre la televisión.

Antonio Ortiz Mena (2019), secretario de Hacienda, fue el miembro del gabinete a quien el Ejecutivo le encomendó encontrar una vía para lograrlo:

Al terminar los Juegos Olímpicos, el presidente Díaz Ordaz me dijo que los acontecimientos habían confirmado la importancia de los medios electrónicos de comunicación masiva, tal y como lo habíamos comentado algunos meses antes. Me pidió que elaborara alguna propuesta para lograr su mejor aprovechamiento en beneficio del país.

El presidente buscaba una regulación efectiva de los medios, aunque estuvo de acuerdo en que no se convirtieran en empresas controladas por el Estado [...]

Para ello, era necesario diseñar una serie de acciones que permitieran al Estado disponer de parte de los tiempos de difusión de la radio y la televisión sin entrar en confrontación con los dueños de las empresas del sector... (p. 231)

Pese a que en su versión Ortiz Mena señala las Olimpiadas y su cobertura mediática, esta no fue contraria a los intereses del gobierno de Díaz Ordaz, que colaboró cercanamente con las empresas de telecomunicaciones para garantizar una moderna transmisión y mensajes acordes con la línea dictada. De este modo, el evento que realmente motivó al presidente fue la cobertura del movimiento estudiantil. Aunque no fue el único en cuestionarse sobre el impacto de los medios; el secretario de Hacienda, influido por las teorías de Marshall McLuhan, había ya conversado con él al respecto. Más aún, según lo señala el propio Ortiz Mena (2019), le acercó textos que consideraba clave para entender el comportamiento de los medios, sus posibles alcances y peligros:

De una manera profunda, la televisión estaba cambiando las formas de comunicación entre los individuos y de los individuos con la masa. La primera presentación sistemática de esta transformación la realizó Marshall McLuhan en su libro *The Medium is the Message*, publicado en 1967. Me pareció que este libro era de la mayor importancia para entender las consecuencias sociales y políticas que podía tener la televisión, sus riesgos y sus beneficios. Lo comenté ampliamente con el presidente Díaz Ordaz; incluso, como él no leía inglés, se lo mandé traducir manteniendo todas las secciones gráficas que complementaban el escrito. Posteriormente, en 1968 McLuhan publicó *War and Peace in the*

Global Village, que también comenté ampliamente con el presidente. En este libro McLuhan mencionaba la intensa integración que las comunicaciones habían generado entre las distintas regiones del mundo. Se corría el riesgo de perder las identidades nacionales, lo cual, como lo comenté con el presidente Díaz Ordaz, daba el fundamento para la intervención del gobierno en este ámbito. (p. 229)

Así, amparados en la advertencia del teórico canadiense sobre las posibles influencias negativas de los medios electrónicos, y consciente de los avances tecnológicos que permitían la transmisión en vivo de eventos que podían estar ocurriendo del otro lado del mundo, Ortiz Mena no tardó en cumplir con la encomienda. En diciembre de 1968 envió al Congreso de la Unión, previa autorización del Ejecutivo, el proyecto de iniciativa de Ley de Ingresos, que incluyó un alto impuesto del 25% mensual sobre los ingresos brutos —por concepto de publicidad— de las empresas que gozaran de concesiones federales para el uso de bienes de la nación, concretamente la radio y la televisión.

Antes de enviar la iniciativa, por instrucción de Díaz Ordaz, Ortiz Mena se reunió con Luis M. Farías —líder político de la Cámara de Diputados— y Manuel Bernardo Aguirre —de la de Senadores—, para asegurar su aprobación en el Congreso sin debate ni oposición. Previendo la respuesta de los empresarios, Ortiz Mena aprovechó su amistad con el expresidente Miguel Alemán, accionista en Telesistema Mexicano, para comentar el tema durante la cena de fin de año que solían celebrar en Acapulco y así llegar pronto a un arreglo.

La intención del gobierno, según le explicó el funcionario al expresidente, no era hacer válido el impuesto en efectivo, sino contar con tiempo aire en los canales de televisión y de las radiodifusoras “que se utilizaría para beneficio de la sociedad”. Así, el 1 de julio de 1969 se dio a conocer a través del Diario Oficial que la Secretaría de Hacienda quedaba autorizada para admitir el pago del impuesto con el 12.5% del tiempo diario de transmisión de cada estación, bajo previa solicitud del concesionario. Dicho tiempo no era acumulable ni transferible, por lo que, sin importar si el gobierno lo usaba o no, se aceptaba como pago.

Si bien el tiempo ganado para el Estado nunca fue bien empleado, pues mayoritariamente fueron espacios panfletarios o para difundir contenidos de poco interés y mal producidos, el gobierno de Díaz Ordaz logró obtener una mordaza para los periódicos y así consolidar una estrecha relación de complicidades entre Telesistema Mexicano y los gobiernos priistas. Aquel 31 de diciembre de 1968, Ortiz Mena también habló sobre la apremiante necesidad de que la televi-

sora se colocara a la vanguardia y comenzara a producir sus propios noticieros. Incluso sugirió que fuera Miguel Alemán Velasco, hijo del expresidente, quien se encargara del proyecto.

Luego de la conversación, Alemán Velasco realizó las acciones necesarias para ejecutar la sugerencia presidencial. En los ochenta Alemán Velasco se convirtió en el presidente de Televisa. Al parecer las negociaciones no fueron tan tercas, pues, después de la masacre de 1968, Díaz Ordaz convocó a los propietarios de las televisoras a una reunión. En ese encuentro, según relata Alemán, el mandatario amenazó con enviar auditores para supervisar el contenido transmitido por cada estación, además de imponer un impuesto del 30% sobre el tiempo al aire. El acuerdo derivado de esa reunión permitió a la empresa tomar el control sobre la producción y el contenido de los noticieros, evitando así una intervención directa del gobierno en el funcionamiento de las televisoras.

Dado que a finales de los años sesenta expiraban varios de los contratos con los periódicos, fue fácil eliminar sus espacios en la televisión nacional y dar paso a la creación de la nueva división: la Dirección General de Información y Noticieros, bajo el liderazgo de Miguel Alemán Velasco. La censura, avalada por el gobierno, pasó a manos de la televisora. El nuevo modelo permitió controlar los contenidos, dictar una clara línea editorial, acallar la pluralidad de voces y estandarizar los formatos.

Además de la división de noticias, el presidente de Telesistema Mexicano, Emilio Azcárraga Vidaurreta, impulsó la creación de un noticiero principal: *24 Horas*, cuya primera emisión fue el 7 de septiembre de 1970, conducido por Jacobo Zabludovsky. El programa se mantuvo al aire por 27 años consecutivos y fue el modelo de la producción noticiosa de la empresa, además de ser el portavoz principal de las versiones sesgadas de la realidad que caracterizarían a esa unidad de información.

Finalmente, la negociación benefició a ambos grupos de poder. El gobierno mantuvo una relación de tensión y colaboración con los medios de comunicación y la empresa logró mantener sus ganancias, cada vez mayores gracias a la segmentación de públicos y la llegada de nuevas tecnologías que permitieron aumentar la capacidad de producción y reducir los costos.

ECHVERRÍA LLEGA AL PODER Y NACE TELEVISIA

Sin sorprender a nadie, el 9 de junio de 1970 se anunció el contundente triunfo del candidato priista a la Presidencia de la República, el exsecretario de Gober-

nación Luis Echeverría Álvarez. La elección de Gustavo Díaz Ordaz para postular a su cercano colaborador, pese a la mala imagen frente a la opinión pública luego de los hechos de octubre de 1968, no detuvieron su candidatura. Como se hizo durante décadas para garantizar el triunfo del PRI,² se valieron de toda la estructura del Estado y la colaboración de sus allegados, entre ellos los medios de comunicación.

La campaña de Echeverría fue seguida de cerca por los corresponsales de Telesistema Mexicano, incluido Jacobo Zabludovsky, el periodista más reconocido de la pantalla. La información de las actividades del candidato ocupaba amplios espacios en los noticieros, en los que se construía una imagen afable que contrarrestara su antecedente como uno de los orquestadores de la matanza de Tlatelolco.

Una vez asumida la presidencia, la relación con los medios no fue fácil. Urgido de control político y de espacios para legitimarse, Echeverría veía en los medios electrónicos, en especial la pantalla chica, una manera de conseguirlo. El presidente pretendía ejercer un mayor poder sobre el que tenía la televisión, a alcanzar a millones de hogares mexicanos, y sobre la influencia que sus contenidos pudieran ejercer sobre la opinión pública. Le interesaba aprovechar ese potencial para favorecer la imagen del Estado y contribuir a la cultura y la educación en el país, por lo que en el primer día de su gobierno creó la Subsecretaría de Radiodifusión, dependiente de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. En 1972 creó la Televisión Cultural de México, posteriormente conocida como Televisión de la República Mexicana (TRM), que tendría a su cargo la difusión de los programas producidos por el gobierno.

Ese mismo año, la crítica a la televisión no llegó únicamente desde el Ejecutivo. Las páginas de *Ovaciones* y *Excélsior* publicaron durante meses cuestionamientos sobre el manejo privado de la televisión mexicana, en especial de TLM, y su modo de alentar el consumismo exacerbado. En respuesta, la televisora organizó a los empresarios para que dejaran de anunciarse en las páginas de *Excélsior*.

² El Partido Revolucionario Institucional (PRI) ocupó la presidencia durante 71 años, hasta 2000, cuando el candidato del Partido Acción Nacional (PAN), Vicente Fox Quesada, se impuso frente al priista Francisco Labastida Ochoa. El triunfo de Fox fue reconocido de inmediato por el aún presidente en funciones Ernesto Zedillo Ponce de León, quien llegó a la presidencia como candidato del PRI en 1994, luego del magnicidio del candidato favorito para ganar las elecciones Luis Donaldo Colosio. La felicitación de Zedillo a Fox fue crucial luego del fraude electoral de 1988, en el que Carlos Salinas de Gortari, candidato del PRI, resultó vencedor en un proceso irregular frente al opositor Cuauhtémoc Cárdenas. Pese a la acusación del hijo del expresidente Lázaro Cárdenas, y fundador del partido de izquierda Partido Revolucionario Democrático (PRD), Salinas de Gortari asumió la presidencia y llevó a México a una de las mayores crisis económicas y sociales al cierre de su mandato.

El diario logró sobrevivir sólo por la propaganda gubernamental, la cual seguían pagando porque las críticas favorecían la política presidencial —sólo a eso se limitaba su coincidencia, pues Scherer se mantuvo crítico a las acciones represivas del gobierno— que buscaba impulsar una nueva ley en la que se incluirían cambios sustanciales al régimen de concesiones. El rumor de la nacionalización de la televisión comenzó a preocupar a los empresarios.

La primera defensa por parte de los concesionarios fue que el Estado ya contaba con el 12.5% de tiempo aire disponible para transmitir programas educativos, tal como se había negociado en 1969. Lo cierto era que para julio de 1971 el gobierno únicamente solicitaba el 2.9% de ese tiempo, lo que en el sentido estricto representaba una evasión de impuestos por parte de la televisión comercial.

El 18 de junio de 1972, Echeverría convocó a una reunión en el Salón Juárez de Los Pinos, a la que él no llegó. Asistieron los concesionarios Emilio Azcárraga Milmo (quien cada vez asumía más responsabilidades debido al estado de salud de su padre), Miguel Alemán, Rómulo O’Farril, Miguel Sabido, Bernardo Garza Sada, Alfredo Martínez Urdal y Joaquín Vargas, presidente de la ahora Cámara de la Industria de la Radio y la Televisión (CIRT). Del gabinete presidencial asistieron el secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia; el de Educación, Víctor Bravo Ahúja; el de Comunicaciones, Eugenio Méndez Docurro; el subsecretario de la Presidencia, Porfirio Muñoz Ledo; el director de Información y Relaciones Públicas de la Presidencia, Mauro Jiménez Lazcano, entre otros. La reunión fue encabezada por Carlos Chávez y los cargos de los participantes dan una clara idea de lo relevante que era para Echeverría el asunto.

La idea de la reunión fue hablar de cómo optimizar la operación de la televisión, de acuerdo con las nuevas inquietudes que expresaba el gobierno, según las cuales era prioritario explotar la capacidad como servicio público de la televisión. Luego de horas de intensa discusión entre los concesionarios y los secretarios, Miguel Sabido —mediador clave en la relación que establecería la empresa con el gobierno— propuso una solución al conflicto de intereses. De acuerdo con su análisis, la opción era conservar el modelo mixto e impulsar seriamente su uso social, de modo que tanto los canales estatales como los comerciales se comprometían a priorizarlo. El cumplimiento de ese acuerdo y la atención del impacto de los contenidos en la sociedad quedarían bajo la vigilancia de una fundación y un instituto de investigaciones de la comunicación.³ De igual mo-

³ En 1975 se fundó el Instituto de Estudios de la Comunicación Humana (IECH), bajo la dirección de Miguel Sa-

do, propuso utilizar el 12.5% del tiempo del Estado en cada uno de los canales comerciales, pero segmentando los públicos para garantizar que el impacto del contenido fuese más efectivo.

El presidente Echeverría se mostró satisfecho con la propuesta de Sabido, aunque puso dos condiciones: que cada trimestre se le entregara un informe y que el instituto elaborara metodologías de medición del uso social de la televisión. Moya Palencia dio por terminada la reunión y los concesionarios quedaron temporalmente en calma al eliminarse la posibilidad de una nacionalización, aunque otro tipo de negociaciones ya se estaban gestando entre los empresarios.

El Grupo Monterrey, dueño de TIM, ya había manifestado anteriormente interés en una fusión. El 23 de septiembre, tras la muerte Azcárraga Vidaurreta, Emilio Azcárraga Milmo ocupó su lugar en TLM. Con nuevos planes para expandirse, Emilio Jr. no tardó en aceptar la propuesta de Bernardo Garza Sada para convertir a Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México en una sola sociedad anónima. Así, lejos de disminuir su poder, la empresa televisiva logró afianzarse, no sin el beneplácito del Ejecutivo, quien aceptó bajo la condición de que uno de los canales fuese una oferta enteramente cultural. “En la lógica del presidente el fortalecimiento de una sola empresa televisiva ayudaría a asegurar la información a lo largo y ancho del país; información de interés no tanto público sino gubernamental” (Fernández y Paxman, 2013, p. 187).

El 8 de enero de 1973 fue creada Televisa (Televisión Vía Satelital), la televisora más grande de América Latina, con un fuerte impacto regional y cultural. De acuerdo con Fernández y Paxman (2013), la televisora contaba:

Con 80 estaciones, cuatro redes, dos complejos estudios, un personal de tiempo completo de 2 350 personas y una nómina mensual que incluía 4 200 actores y 1 100 músicos, Televisa era por mucho la empresa de televisión más grande de Latinoamérica. El imperio era, una vez más, rentable. Luego de las pérdidas ocasionadas por las guerras de precios y salarios con TIM, el año de 1973 daría a Televisa (que ahora incluye a Cablevisión) una utilidad de 6 millones de dólares sobre ingresos por 63 millones (p. 187).

bido, con el objetivo de investigar y promover la comunicación educativa y social en México y otros países de Latinoamérica. El IECH se estableció como una institución adscrita a la Secretaría de Educación Pública (SEP). Sabido y su equipo desarrollaron el concepto de *telenovela educativa* como una herramienta para abordar temas importantes y sensibles desde el entretenimiento: salud, educación, violencia, discriminación y familia. Estas producciones se transmitieron en México y en otros países de América Latina y destacaron por el enfoque innovador frente a las narrativas tradicionales del melodrama mexicano. Este recibió reconocimiento nacional e internacional.

La dirección de la empresa recién creada quedó en manos de Emilio Azcárraga Milmo y Alejandro Sada, como vicepresidente, y la participación de las familias Alemán y O’Farril, cuyos hijos fueron colocados en puestos ejecutivos estratégicos. El emblemático logo, que durante décadas formó parte de la cultura visual del público mexicano, fue diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

La nueva televisora cumplió con el deseo presidencial de producir contenidos como las telenovelas educativas promovidas por Miguel Sabido (*Acompáñame*, *Ven Conmigo* y *Nosotros los Gómez*), las series históricas impulsadas por Miguel Alemán o el programa infantil *Plaza Sésamo*; con lo que descubrieron una fórmula, que podían calificar de educativa y cultural, para garantizarse ganancias en patrocinios debido a sus audiencias. Nuevamente, la negociación resultó más benéfica para la televisora.

Por el contrario, el Estado no fue capaz de aprovechar los tiempos que la ley le confería debido a la fuerte inversión requerida para la generación de contenidos. Además, estaban las trabas de los concesionarios para otorgar tiempos en horarios de alta audiencia; mientras que la televisora se logró hacer de una enorme herramienta comercial y política. Las relaciones de tensión se repetirían a lo largo del sexenio, así como las coincidencias en las que los intereses de ambos grupos de poder se alineaban y estaban dispuestas a estrecharse la mano o, incluso, a ofrecer cenas en honor del presidente de la república, como ocurrió en el evento de Acapulco en 1974.

PRIMER ENCUENTRO MUNDIAL DE LA COMUNICACIÓN

El Gran Premio de la Canción Iberoamericana (Festival OTI)⁴ era el evento de la Organización de la Televisión Iberoamericana, conferido en su tercera edición para que Televisa lo coordinara. Azcárraga vio en ello la oportunidad de combinar una programación más amplia. Incluyó un evento en torno a la comunicación como materia de análisis, al que le dio la misma promoción y visibilidad.

El domingo 20 de octubre de 1974 a las 10:00 horas, tras diez meses de preparación, en el Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco se inauguró el Primer Encuentro Mundial de la Comunicación. Decenas de técnicos y personal de producción laboraban para adecuar los espacios donde recibirían a los mil invitados, entre ponentes y público. Cuatro estudios completos de televisión, dos

⁴ Su primera edición fue en 1972 en el Palacio del Congreso de Madrid.

fijos y dos móviles, así como equipos de traducción simultánea fueron dispuestos para el evento.

Diariamente en los periódicos de circulación nacional se desplegaron anuncios de las actividades. Se publicaron notas de los corresponsales y la programación de Televisa, que incluyó la transmisión de algunas de las actividades estelares. El día de la inauguración, se leía a doble página en *El Heraldo de México* (1974):

Desde hoy, estas ilustres personalidades, que representan el pensamiento y las teorías más importantes de la comunicación contemporánea, hacen de México “La Capital Mundial de la Comunicación”, desde Acapulco.

La televisión mexicana agradece sinceramente la participación de tan destacadas personalidades y les da la más cordial de las bienvenidas a nuestro país.

Televisa le invita a seguir de cerca los incidentes del Encuentro Mundial de la Comunicación viendo los canales 2, 4 y 8. (p. 10A)

La mayor parte de la programación se emitió en el canal 2, el de mayor audiencia. Se destinaron tres horarios estelares —mañana, tarde y noche— para la cobertura de conferencias con destacados teóricos de la comunicación y espectáculos. No obstante, no hubo voces de estudiosos de la comunicación en México. Si bien en el país ya se gestaba una generación de teóricos,⁵ los análisis aún eran inconsistentes y cobraban auge los posicionamientos críticos sobre el uso comercial de la televisión en el país, lo que puede explicar por qué no fueron invitados como ponentes al encuentro. Además, los nombres de los investigadores invitados

⁵ El desarrollo de los estudios en comunicación tuvo varios momentos clave en México, evidenciados por su inclusión en distintos planes de estudio de diversas universidades. En 1949 fue fundada la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. En 1951 iniciaron las actividades de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en cuyo plan de estudios se incluye la enseñanza del periodismo, y hasta 1976 se incluye la carrera de Ciencias de la Comunicación.

El jesuita José Sánchez Villaseñor propuso en 1959 la integración de la carrera de Ciencias y Técnicas de la Información como parte de la oferta académica de la Universidad Iberoamericana, que obtuvo la validez oficial hasta 1974. En 1971 el Instituto Tecnológico de Monterrey la incorporó, y en 1977 el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

“En los setenta no solo crecieron la diversidad de enfoques metodológicos y de temas de estudio, sino también el número de practicantes actuales y potenciales de la investigación... Egresados de las mayores y más antiguas, como la Nacional entre las públicas y la Iberoamericana entre las privadas, fueron dedicándose cada vez más a la investigación y a impulsar en las escuelas nuevas la producción y difusión del conocimiento. Se crearon centros de investigación en instituciones del sector público y del privado, así como en las propias universidades. No obstante, la escasez de bibliografía nacional siguió siendo un problema, y se comenzaron también a elaborar textos teóricos y didácticos para tratar de suplir, o al menos complementar, a los importados. Entre otros, escribieron libros que se difundieron ampliamente: Florence Toussaint, Raúl Rivadeneira, Horacio Guajardo, Antonio Paoli, quienes tuvieron una función importante en las escuelas, las compilaciones de Jaime Goded y Jorge Pinto Mazal” (Fuentes Navarro, 1991).

eran más atractivos para anunciarlos en los desplegados publicitarios. De este modo, la programación comprendió:

- Primer día, domingo 20 de octubre
“Inauguración” en el canal 2 de 10:00 a 11:00 h.
- Segundo día, lunes 21 de octubre
“El futuro de la comunicación” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participaron Wilbur Schramm y Abraham A. Moles. Moderó Miguel Alemán Velasco.
- Tercer día, martes 22 de octubre
“Tecnología de la comunicación” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participaron Harold Rosen y John Johnson. Moderó Roderick Beaton.
“Testimonio humano de la comunicación” en el canal 2, de 15:00 a 16:00 h. Participaron los astronautas Gerald P. Carr y James A. Lovell Jr.
“Espectáculo” en el canal 2, de 22:00 a 23:00 h. La quinta dimensión.
- Cuarto día, miércoles 23 de octubre
“Recepción y respuesta del mensaje” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participaron Lyle M. Nelson y G. Blechta. Moderó Robert Lindsay.
“Testimonio humano de la comunicación” en el canal 2, de 15:00 a 16:00 h, *Los nuevos músicos, La quinta dimensión*. Participaron Sergio Leone, Roman Polanski y Anir Nora. Moderaron Juan López Moctezuma y Pago Ignacio Taibo.
Espectáculo en el canal 8, de 21:00 a 22:00 h. Concierto de Joaquín Rodrigo.
- Quinto día, jueves 24 de octubre
“Ética de la comunicación” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participaron J. L. Aranguren y J. L. Servan-Schreiber. Moderó Jacques Fauvet.
“Testimonio humano de la comunicación” en el canal 2, de 15:00 a 16:00 h, *Los que enfrentan la multitud*. Participó el futbolista Héctor Arantes Do Nascimento, “Pelé”.
Espectáculo en el canal 2, de 22:00 a 23:30, con Liza Minnelli.
- Sexto día, viernes 25 de octubre

“La transmisión del mensaje” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participaron Walter Clark y Umberto Eco.

“Testimonio humano de la comunicación” en el canal 2, de 15:00 a 16:00 h, *Los especialistas*. Participaron Julian Goodman y Herminio Traviesas.

“El actor”, participó Mario Moreno “Cantinflas”, en conversación con Jacobo Zabudovsky.

Espectáculo en el canal 4, de 21:00 a 23:00 h, Ballet Folklórico de Amalia Hernández.

- Séptimo día, sábado 26 de octubre

“La revolución de los medios” en el canal 2, de 10:00 a 13:00 h. Participó Marshall McLuhan y John Kenneth Galbraith. Moderó Fausto Zapata.

Festival OTI, canal 2, de 17:00 a 19:30 h.

Figura 1. Según el organizador Miguel Sabido, durante la tarde la programación incluía conversatorios entre “comunicadores prácticos”. En la fotografía aparecen Sergio Leone, Roman Polanski, Anís Nora, Juan López Moctezuma y Paco Ignacio Taibo, durante el evento *Testimonios de la Comunicación*.



Nota. (1974, octubre 25). Polanski y Leone hablaron del cine como forma de comunicación. *El Heraldo de México*, p. 21A.

Para realizar esa oferta programática, la empresa debió contar con un sólido capital. La prensa de la época calculó el costo del evento en 15 millones de pesos. El interés de Emilio Azcárraga Milmo “El Tigre” por entender la comunicación pudo ser auténtico en su afán de posicionarse como un experto de la televisión y validarse a través del sustento teórico; “se pagó una universidad intensiva, eso sí, en la playa” (Fernández y Paxman, 2013, p. 196). Eso sí, impuso su visión empresarial, pues recuperó la inversión en la publicidad, con importantes ganancias.

La transmisión se realizó a nivel nacional e internacional. La cobertura en otros países fue posible gracias a los satélites que comunicaban a las empresas miembros de la Organización de Telecomunicaciones Iberoamericana (OTI), lo que significó llegar a 86 países y 24 millones de televisores. Los organizados-

res, Miguel Sabido, vicepresidente de investigaciones en Televisa, y el publicista Eulalio Ferrer diseñaron el programa para que:

... por las mañanas, y ante un público estudiantil de miles de personas, dos de los grandes teóricos de la comunicación dialogarían y aceptarían preguntas del público; por la tarde, dos de los grandes comunicadores prácticos intercambiarían puntos de vista delante del público y, por las noches, se celebrarían cenas privadas entre todos los participantes para analizar la experiencia del día. Todas las actividades serían grabadas, con excepción de estas cenas. (2016, s. p.)

Además de las conferencias magistrales, las conversaciones con actores, directores, empresarios y periodistas, los espectáculos y las intervenciones del público, en su mayoría relacionados de una u otra forma con los medios, se presentó una muestra de tecnologías de la comunicación, entre ellas algunas que habían sido exclusivamente de uso militar y que comenzaban a comercializarse recientemente. De igual forma, Jacobo Zabudovsky se trasladó al puerto para transmitir en vivo *24 horas*, el noticiario de mayor audiencia.

El encuentro contó con el amplio aparato de la televisora más importante de Latinoamérica para la realización y transmisión de los eventos, lo que le permitió reunir a grandes pensadores: Wilbur Schramm, Abraham A. Moles, J. L. Aranguren, J. L. Servan-Schreiber, Jacques Fauvet, Walter Clark, Umberto Eco, Marshall McLuhan, John Kenneth Galbraith, entre otros; así como ofrecer conversatorios y espectáculos con figuras como Liza Minnelli, Roman Polanski, Sergio Leone, Pelé o Cantinflas.

Figura 2. Jacobo Zabudovsky se trasladó al puerto para transmitir en vivo *24 horas*.



Nota. (1974, octubre 22). Anuncio. *El Heraldo de México*, p. 8A.

Si bien se vertieron críticas y advertencias sobre los usos de la televisión y los mensajes que a través de ella se difundían, constituyeron menos de una tercera parte del encuentro, pues provenían principalmente de los teóricos de la comunicación; quienes no satanizaban al medio, sino que abrían un debate oportuno al respecto. Paralelamente, el aparato de difusión de Televisa buscó exaltar la idea de que los medios debían estar en manos de particulares en los países democráticos. Este mensaje ocupó la mayoría de los comentarios provenientes de los participantes que analizaron los medios; aunque el impacto del evento recayó, según la prensa del momento, en los espectáculos que atrajeron a un amplio porcentaje de las audiencias televisivas.

Acorde con el catálogo del encuentro,⁶ que contiene las conferencias transcritas de cada uno de los participantes, el lenguaje utilizado por algunos de ellos fue el de académicos habituados a dialogar con un público especializado. No solo la complejidad de los conceptos resultó problemática, Jesús Saldaña (1974), enviado especial del periódico *El Herald*, dio un seguimiento puntual a cada una de las actividades y publicó diariamente una serie de notas al respecto. En el segundo día de los eventos, el 22 de octubre, bajo el encabezado “Dificultad de comunicación entre los comunicólogos”, escribió:

El difícil lenguaje que utilizan los comunicólogos más sobresalientes en la actualidad, y el idioma moderno de los jóvenes, salpicado de “caló”, no se llevan bien, sobre todo en un encuentro donde se pretende la interrelación humana sin barreras, basada en una adecuada emisión-recepción, pero en realidad, aquí unos expresan lo que saben y otros escuchan lo que pueden.

La diferencia de idiomas, el problema de la traducción simultánea, la complejidad de los conceptos vertidos, el afán o interés por la presentación de Liza Minelli, y el cotorreo por ir a bailar en la noche a alguna de esas discotecas, desvían la atención de los estudiantes que, en su mayoría, integran ese auditorio que con las mejores intenciones llegó al puerto para “comunicarse”.

Pero esa comunicación, lejos de ser la esperada, emisión-recepción de mensajes socioeconómicos-culturales-políticos, se traduce en un entendimiento simplista, de pura onda, donde los jóvenes que en realidad nada entienden de lo que dicen sus interlocutores, prefieren cambiar el tema y planear sus actividades playeras o nocturnas.

⁶ Los únicos ejemplares que logré rastrear se encuentran en las bibliotecas de la Universidad Iberoamericana, campus Ciudad de México, y el ITESO de Guadalajara. Televisa (1974). *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación* (p. 418).

[...] Aquí se habló, hace unos días, de una comunicación universal, que implique un lenguaje común, y de un acuerdo sobre los grandes conceptos para lograr la unión, pero, hasta ahora, parece que todo ha sido distinto, principalmente si tomamos en cuenta que jóvenes y adultos hablan diferentes idiomas. (Saldaña, 1974, 2A)

Sumado a los problemas de traducción simultánea y a la falla en los equipos que se proporcionaban al público, el evento fue más la ocasión de acudir a escuchar a los grandes teóricos, ver espectáculos de talla internacional y visitar el puerto de Acapulco, con su oferta de playas y vida nocturna; que la de comprender verdaderamente los planteamientos sobre la comunicación. Desde luego, también puede inferirse que los periodistas enviados a cubrir el evento eran reporteros no especializados en el tema, que trataban de informar de aquello que alcanzaban a comprender. Colorear las notas con los detalles de las conversaciones sobre las fiestas o el clima era parte de su labor de hacer accesible la información al público, y de incluir una crítica a un evento con altas pretensiones y resultados cuestionables.

Pese a ello, el encuentro resultó exitoso, aun más allá del ámbito económico. Frente a las constantes presiones del gobierno de Luis Echeverría, quien frecuentemente se posicionaba como un crítico de los contenidos impulsados por Televisa, eventos como el Primer Encuentro Mundial de Comunicación le permitían a la televisora exaltar su compromiso con la cultura, la información, el arte y la educación en México, además de difundir la idea de que la televisión concesionada podía garantizar una “mejor televisión” en atención a la sociedad, con lo que el público de varios países “recibió como mensaje principal, la idea de que el más moderno sistema técnico sirve bien el auditorio cuando se encuentra en manos privadas” (*Encuentro sobre medios de comunicación*, 1974, 1255).

Con ese objetivo, muchos de los participantes defendieron abiertamente el uso comercial de los medios de comunicación, como Herminio Traviesas, vicepresidente de la *National Broadcasting Company* (NBC), y Julián Goodman, presidente del Consejo Principal Ejecutivo de la NBC. El primero señaló que la libertad intelectual involucra a todos los interesados en la comunicación, pues “es la libertad de cada persona el escoger lo que quiere o no quiere en pensamiento e imágenes. Mano a mano con la libertad a la responsabilidad” (Vázquez Villalobos, 1974, 12C). Por su parte, Goodman (1974) aseveró que “poner la televisión en manos del gobierno o de un consejo cualquiera sería un grave error” (p. 485), ya que el desarrollo del medio lo determinan las necesidades de cada país. Defendió el otorgamiento de las concesiones, como en el caso de la televisión en

Estados Unidos, pues “la libre competencia ha traído cosas positivas” (p.484). Finalmente destacó el interés que el medio suscitaba y el amplio consumo de sus contenidos, de seis horas diarias entre los espectadores estadounidenses, lo que para Goodman era “la razón por la cual los políticos la buscan ahora con objeto de ejercer poderes. Por eso también debemos asegurarnos de que la difusión está en manos del difusor que conoce más el negocio” (p. 485). La ideología del libre mercado aplicada a los medios de comunicación fue un discurso reiterativo a lo largo del encuentro.

Para el día del cierre, el sábado 26 de octubre, Marshall McLuhan y John Kenneth Galbraith participaron en “La revolución de los medios”, moderada por el subsecretario de Información de la Secretaría de la Presidencia, Fausto Zapata. Como encargado de gestionar la relación entre el presidente Echeverría y los medios, según dio cuenta la revista *Comercio Exterior*, Zapata aprovechó su participación en el último día de actividades para enfatizar en la política oficial sobre la televisión:

Lo que importa ahora es ampliar la acción del público sobre los vicios, opinión pública, extender la vigencia a todas aquellas entidades que influyen en la conducción o el encauzamiento de la sociedad, desde los gobiernos hasta los diarios, desde los parlamentos hasta las compañías de cine y televisión. Esto solo será posible, por supuesto, en la medida en que nuestras sociedades se articulan con mayor coherencia y cobran consecuentemente una mayor capacidad de expresión a través de sus diversos órganos, es decir, en la medida en que se desarrollen políticamente. Creo, en este orden de ideas, que esa es la ruta, por la que ahora transitamos en México (“Encuentro sobre medios de comunicación”, 1974, p. 1256).

Figura 3. Para el cierre, en el séptimo día se presentó la conferencia de McLuhan y Galbraith, moderada por Fausto Zapata.



LA REVOLUCION DE LOS MEDIOS

Radio, Televisión, Cine, Prensa y todos los medios de comunicación se encuentran en pleno proceso de cambio. La Revolución de los Medios será el importante tema a tratar por H. Marshall McLuhan y J. K. Galbraith, en la sesión dirigida por el Lic. Fausto Zapata en El Encuentro Mundial de la Comunicación. El Sr. McLuhan, es el teórico más brillante en la investigación de la comunicación. Y el Sr. Galbraith un eminente economista.

Ponencia . 10:00 a 13:00 hrs.
La Revolución de los Medios!

Testimonio Humano de la Comunicación . 16:00 a 17:00 hrs. El Actor. Mario Moreno "Cantinflas".

Espectáculo . 17:00 a 19:30 hrs. III Festival Internacional de la Canción Iberoamericana OTI 74.

En Proyección Nacional!

Nota. (1974, octubre 26). Anuncio. *El Heraldo de México*, p. 16A.

El pronunciamiento de Zapata obedecía a la previa participación improvisada del presidente Luis Echeverría, quien el quinto día del encuentro se presentó como invitado a una comida que Televisa ofrecía en su nombre. Sin sentarse en la mesa de honor, por propia elección, Echeverría (1974) se dispuso a pronunciar unas palabras a los asistentes. En un tono de pretendido conocedor, reiteró la crítica y los cuestionamientos que desde el inicio de su gestión —incluso antes como secretario de Gobernación en el sexenio previo— realizó en contra de la televisión comercial:

Creo que la televisión ha contribuido a romper la relación inter psíquica que es característica de la civilización. Pienso en la asombrosa pantalla —y son dignos de admiración los esfuerzos de los técnicos por hacer llegar las imágenes y los sonidos a través de grandes distancias—, pero que frente a la pantalla el individuo está solo, aislado y pasivo. La cultura es otra cosa, la cultura es diálogo, la cultura es la discusión, la cultura es el descubrimiento de la verdad; la cultura no es la pasividad, aunque el instrumento para la divulgación del contenido de los programas sea técnicamente asombroso. (p. 418)

Señaló que el uso que hasta el momento se le había dado al medio fomentaba el aislamiento y la soledad. Por el contrario, que entre los derechos ciudadanos, al igual que la libertad de expresión, debía existir el derecho a la información y que cuando esta se ocultaba o falseaba, se reducía el ejercicio de la libertad al sesgar el conocimiento de las verdaderas alternativas. Echeverría (1974) enfatizó:

El manejo de la información no autoriza el ejercicio de la manipulación. En la mayor parte de los regímenes democráticos, los medios de información masiva se encuentran al servicio de objetos mercantiles contrarios al interés social, y en los sistemas autocráticos, se limitan a fortalecer o a justificar las decisiones del poder público. En ambos casos, la comunicación sirve a un propósito totalitario y enajenante.

Creemos que estos medios —estén en manos del Estado o de los particulares— deben servir realmente a la comunidad y reflejar el pensamiento de todos los sectores de la población. A ellos deben tener acceso tanto las grandes mayorías, como las minorías no oligárquicas.

[...] Depende en forma esencial, de que los mensajes correspondan a las necesidades, intereses y problemas auténticos de la sociedad contemporánea.

Como la mayor parte de los fenómenos actuales, los medios modernos de comunicación —que tanto contribuyen a estructurar una visión global del mundo— deben estudiarse también, dentro de un esquema global. Deben analizarse: el sistema de vida que procla-

Figura 4. Luis Echeverría saludó al futbolista Pelé durante la cena ofrecida en honor al presidente.



Nota. Navarro Zarazúa, A. (1974, octubre 25). Llegó Pelé a Acapulco para participar en el Encuentro Mundial de la Comunicación. *El Heraldo de México*, p. 2A.

men, los valores que sostengan y los intereses concretos a cuyo servicio estén. (p. 420)

A Echeverría no le faltaba razón al señalar la mala calidad de algunos contenidos que se habían producido en los medios audiovisuales, pues una lucha parecida había dado en la industria cinematográfica, a la que hacía las mismas exigencias de producir “cine de calidad” y en la que logró una parcial estatalización del cine mexicano, dirigida por su hermano Rodolfo Echeverría, quien asumió la dirección del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). En el caso de la televisión, aparecieron a finales de los sesenta personajes como la India María, o programas como *Sube, Pelayo, Sube*, transmitido diariamente en el canal 2 de 1972 a 1975. Estos degradaban a familias de escasos recursos que pretendían ganar premios al subir una rampa cubierta de aceite. Estudios posteriores encabezados por Miguel Sa-

bido, a través del Instituto Mexicano de Estudios de la Comunicación, mostraron que varias familias se habían separado después de asistir a ese programa. En respuesta, la televisora ordenó la destrucción de las grabaciones en *videotape* de los programas. De acuerdo con Paola Vázquez Almanza (2019):

Todos estos productos de entretenimiento masivo son admirables en cuanto a su capacidad de abarcar un rango amplísimo de insultantes y humillantes estereotipos del mexi-

Figura 5. El quinto día del Primer Encuentro Mundial de la Comunicación se realizó una cena en honor del presidente Luis Echeverría, quien se negó a sentarse en la mesa de honor.



Nota. Saldaña, J. (1974, octubre 25). La ética de la comunicación debe llevar implícita una autocensura. *El Heraldo de México*, p.3A.

cano indígena o de clase “popular” en un lapso brevísimo, buscando siempre una justificación de la pobreza y el subdesarrollo en el que viven a través de la risa fácil. (p. 38)

Desde su origen, la Ley de Radio y Televisión estipulaba un uso público del medio en el que, sin importar si los canales eran permisionados o concesionados, debía servir al desarrollo de la sociedad y generar contenidos para los diversos públicos, lo que garantizaba a su vez un medio plural. En ese mismo sentido, se promulgaron otros reglamentos que promovían un ejercicio relativamente equilibrado entre los intereses comerciales y los de las audiencias. El problema no eran las leyes en sí mismas, sino la impunidad con las que eran violadas sistemática-

mente, sin que se aplicara ninguna de las sanciones conferidas en esas mismas legislaciones. El predominio alcanzado por la televisión comercial y la complicidad de clases gobernantes que habían permitido su monopolio jugaría en contra de las intenciones de la política echeverrista para tener más control; aunado a los altos costos que hubiera representado nacionalizar el medio y cubrir la barra programática. En esa misma línea continuó:

En tanto estos medios de comunicación masiva actúen en favor de un sistema económico absurdo e injusto, que para sobrevivir necesita inventar necesidades y derrochar recursos esenciales en abandono de las verdaderas necesidades de las tres cuartas partes de la humanidad, habremos de considerarlos como amenaza. Pero, en cambio, serán una legítima esperanza en la medida en que respondan a los intereses reales del hombre. En la proporción en que estos instrumentos sirvan para hacer apología de la violencia, para difundir la estulticia y los prejuicios, y adormecer, de esta manera, la potencialidad creadora del hombre, habremos de considerarlos instrumentos del oscurantismo, emisarios de una nueva Edad Media. Pero en tanto que fomenten la justicia, la igualdad y la solidaridad, habremos de considerarlos instrumentos indispensables del progreso, heraldos de un futuro mejor. (Echeverría, 1974, pp. 421-422)

Pese a la retórica de su discurso, tampoco se puede considerar que Echeverría fuera un cabal defensor de la televisión como servicio público. Si bien señalaba los contenidos de baja calidad, no por ello era un demócrata que aplaudiera la pluralidad de voces, mucho menos las opositoras. Así lo demostró la represión de estudiantes el jueves del Corpus Christi de 1971, la Guerra Sucia que preservó prácticas de tortura y desaparición contra disidentes políticos y, en un golpe directo a la libertad de prensa, el despido de Julio Scherer y su equipo del *Excélsior* en 1976. La esquizoide retórica del echeverrismo se replicaba en su posicionamiento frente a los medios de comunicación.⁷

A cuatro años de su gestión, los lineamientos de su política ya estaban estipulados, por lo que el discurso en el que reiteró la obligación —casi moral, sin aludir a lo legal, que habría sido más adecuado de un presidente— de difundir contenidos de calidad en beneficio de la sociedad y sus audiencias, eran argumentos previamente escuchados por los dueños de los medios; con la particularidad

⁷ El término lo retoma Gabriela Aceves Sepúlveda (2019, p. 36). El historiador Alan Knight (2010) lo utilizó para referirse al modo en que en México, mientras se exaltaban los objetivos de la Revolución de 1910, los políticos contradecían en el ejercicio del poder esas metas revolucionarias.

de ser pronunciados en un evento financiado por Televisa, en el que la mayoría eran defensores del uso comercial de la televisión. Echeverría (1974) concluyó su discurso con un gesto de cortesía:

Hemos seguido con gran interés el desarrollo de este encuentro y, por ello, felicitamos sinceramente a los organizadores y a todos los participantes, en la confianza de que este intercambio de ideas será fructífero y que sus resultados contribuirán, de alguna manera, a lograr que la historia de la comunicación entre los hombres deje de ser, paradójicamente, la historia de su propia incompreensión (p. 423).

Miguel Alemán Velasco (1974), vicepresidente ejecutivo de Televisa y asesor personal en materia de radio y televisión del presidente desde 1970, quien además fungía como director de Relaciones Sociales y Políticas del PRI, intervino: “Tenemos a la derecha del señor presidente, a los profesores McLuhan, Lindsay, Eco, a los señores Goodman, Servan-Schreiber, a los profesores Moles, Schramm, Aranguren, Nelson y al señor Fauvet. Invitamos a todos ellos a tener un diálogo con el señor presidente” (p. 424). Cada uno de los invitados compartió sus impresiones. Hubo quien, como McLuhan (1974), siguió con la línea iniciada por Echeverría, a quien agradeció su “vigor e inteligente discurso acerca de este poderoso y peligroso instrumento: la televisión”, y mencionó escuetamente algunas de las ideas ya expuestas en sus textos:

La televisión es, literal y físicamente, un viaje psicodélico a nuestro interior; es una droga que crea adicción; una droga electrónica, un viaje al interior que está alterando completamente la mente de los usuarios americanos.

Como un instrumento que priva a la mayor parte de los televidentes de su identidad personal, al hacerlos participar de todo con todo el mundo, la pérdida de la identidad crea violencia y cólera al haberles robado una de sus posesiones más valiosas. La violencia no está en la televisión, es el resultado mismo de la televisión. (p. 424)

Es posible que la primera intervención de uno de los pensadores más influyentes de la época, que en espacio estelar tendría a su cargo la última de las conferencias del encuentro, haya desilusionado un poco a los organizadores; aunque el sentido de su discurso era congruente con sus últimas publicaciones. Por su parte, Echeverría debió estar complacido con esa primera apertura del diálogo, pues la defensa de “la identidad”, en un sentido nacionalista en el que se censu-

ró, por ejemplo, el uso de expresiones extranjeras en los programas de televisión. En 1968, aún como secretario de Gobernación, señaló que los medios no habían actuado con suficiente responsabilidad sobre los efectos potencialmente negativos de la programación televisiva sobre los jóvenes que mostraba ideas provenientes de contextos externos.

Después tomó la palabra el fundador del diario francés *Le Monde*, Jaques Fauvet (1974), quien inició su discurso en un tono más conciliador: “Quiero decir, antes que nada, que no vamos a retroceder. No vamos a volver a la Edad de Piedra. No vamos a tirar a la calle los aparatos de televisión, no los vamos a tirar a la basura, sino simplemente habrá que controlar esta técnica” (p. 426). Pero no se abstuvo de cuestionar el poder de la televisión y el papel del Estado:

Es evidente que todos nosotros, y principalmente el gobierno, tenemos una gran responsabilidad en este asunto. En el futuro, se deberá impedir, a través de sencillos procedimientos, que la radio y, sobre todo, la televisión —ustedes disculpen— destruyan la vida familiar, la vida en común de las ciudades, impedir que aumente la soledad de los hombres y de las ciudades.

[...] La otra sugerencia es que, en los países como los nuestros, como los de ustedes, el Estado imponga aquello que nosotros llamamos en francés *un cahier des charges* —una carta de condiciones—, es decir, la obligación para que la radio y la televisión den espacio a quienes no siempre tienen acceso a la televisión: los pobres, los jóvenes, los habitantes del pueblo, sin por ello atentar en la libertad de los directores o propietarios de los canales de radio y televisión.

Simplemente, el Estado, responsable del bienestar común, debe tratar de restablecer un poco el equilibrio entre esta omnipotencia de la televisión y la extrema debilidad de los ciudadanos frente a dicho instrumento. (pp. 427-428)

Del discurso de Fauvet, quien centró su crítica en los medios de comunicación electrónicos, congruente con su labor en la prensa, destaca el llamamiento a la creación de leyes que garanticen la apertura a contenidos plurales que den voz a aquellos públicos poco representados, como efectivamente estaba marcado en la ley mexicana, en la que también continúa vigente que sólo el Estado es el propietario de la televisión.

A lo largo del encuentro, los distintos ponentes hicieron evidente lo poco que conocían del contexto mexicano. Los casos que citaban eran de sus países de origen, cuyas características distaban mucho del desarrollo de los medios en

México. Aunque la omnipresencia de la televisión se ubicaba a nivel global, las regulaciones en otras partes del mundo, como Francia e Inglaterra, habían sido más efectivas en beneficio de la sociedad.

En México concretamente, se puede afirmar que la TV se introdujo y se desarrolló como un satisfactor más de la necesidad histórica del aparato productivo y de la burguesía industrial-financiera de contar con los vehículos de comunicación social a través de los cuales promover tanto sus bienes y servicios sobre el mercado interno, como su proyecto y su ideología sobre la estructura social. (Pérez, 1979, p. 5)

Por su parte, Jean Louis Servan-Schreiber (1974), periodista y cofundador de la revista económica *L'Expansion*, decidió aprovechar el interés del presidente en participar ávidamente y lo cuestionó: “¿Piensa usted que sería mejor que el Estado fuera el propietario de ciertos medios de difusión, o que estos continuarán siendo privados como lo son actualmente?” (p. 234). El presidente Echeverría (1974) tomó la oportunidad para destacar que el Estado ya contaba con dos canales de televisión “que coexisten ofreciéndose al público, sin las ligas que obviamente derivan de la relación comercial” (p. 436); además de las horas transmisión en otros canales, conferidas por la ley. De igual forma, señaló que:

Hay amplísimos márgenes para la expresión de todas las ideas. Aún en los canales de televisión que dependen del Estado [...] Pero en los medios informativos, los diarios, la televisión, la radio difusión, ahí también, y yo creo que, en los últimos años, se ha incrementado un amplio sentido de responsabilidad con autocrítica, con autocensura [...] una actitud positiva. (p. 436)

La censura, ejercida desde los propios medios, era una característica que el representante del Ejecutivo no tuvo reparo en considerar como estimable; aunque en los hechos su gobierno presionaba constantemente para ejercerla más allá de un control de calidad. Aun así, resaltó que su gobierno se había asociado con la televisión privada “para hacer un esfuerzo conjunto [...] en una política de compartir responsabilidades”, en abierta alusión al acuerdo que habían pactado en Los Pinos en 1972.

De las participaciones siguieron la de Wilbur Schramm, uno de los académicos fundadores de los estudios en comunicación en Estados Unidos, quien salió en defensa de la televisión, a la que calificó de “maravillosa” y no muy bien com-

prendida. Explicó que gracias a ese medio de comunicación las personas tenían un mayor conocimiento del mundo y de lo que en él acontecía. De igual manera, mencionó el papel fundamental del programa de Telesecundaria en México, que desde 1968 había posibilitado la llegada de la educación a un precio bajo y a zonas donde no habían tenido acceso.

A los comentarios de Shramm, siguió el filósofo español José Luis Aranguren (1974), quien luego de halagar a Echeverría por su participación, resaltó que esa positiva imagen que estaba dando al encontrarse en una conversación con los intelectuales sobre un tema de relevancia para todos, era justamente transmitida por la televisión. En el mismo orden de ideas, aclaró que no interpretaba “de ninguna manera” el discurso pronunciado por el presidente como “reaccionario”, sino como “progresivo” (p. 443), que va más allá del momento presente y que ninguno de los intelectuales estaban acostumbrados a dialogar con un presidente. Respecto a la televisión, defendió al medio que, concordaba, debía ser mejor, que debía enseñarse a leer el medio; pero también enfatizó en que los responsables de los medios debían aprender a escribir de otra manera.

Pese a los elogios, tan solo un mes después, Aranguren publicó una columna de opinión en *La Vanguardia Española*, en la que narró su experiencia en el encuentro. Destacó la organización y la superioridad de los recursos de Televisa frente a la Tv Española, además de detallar algunas de las actividades e intercambios entre intelectuales, grupo del que formaba parte. Sobre la intervención del presidente mexicano, calificó sus comentarios como una respuesta “a un talante de populismo ruralista” (1974, p. 15).

Continuando con la cronología de la cena de honor, luego del filósofo español tomó la palabra Abraham Moles (1974), quien inició una disertación en la que aludió a la comunicación cálida y a una serie de reflexiones más especializadas que dudosamente lograban seguir la mayoría de la audiencia. De igual modo, plateó un par de preguntas que, en coincidencia con la idea de mejorar los contenidos televisivos, abrió el debate hacia el cómo alimentar a la televisión: “¿Qué hacer con esa extraordinaria fuerza que aporta?” (p. 448).

En respuesta, Echeverría (1974) habló de la “búsqueda de una personalidad nacional” y destacó el origen colonial de América Latina:

—que a veces tiene muy poco de latina—, en que lo americano es fundamentalmente lo territorial y que podría decirse —esto en México se escucha con frecuencia— que es “indio-ibero-afro-americano”. De ahí deriva la complicación y también la necesidad de

la libertad para edificar una cultura, y dentro de la libertad, la de los medios de información” (p. 451).

Asimismo, aclaró que “la libertad significa la responsabilidad. La responsabilidad significa la autocritica y esto significa participar de los intereses de una comunidad. En este sentido, nunca podrán desprenderse los medios de información de los intereses de todos los sectores” (p. 452).

LUIS ECHEVERRÍA EN DIÁLOGO CON UMBERTO ECO

De las intervenciones, la más destacada fue la de Eco (1974), quien aprovechó el espacio para mencionar:

Usted nos ha dado la imagen de un hombre de Estado culto, que expone los problemas sin miedo de perturbar la armonía diplomática de este encuentro, presentando posiciones, proposiciones culturales, las cuales hemos apreciado mucho. Creo que su franqueza, realmente admirable, me estimula para ser franco yo también. (p. 429)

Enseguida inició una larga disertación. A diferencia de sus predecesores, señaló la “complicada y dialéctica” situación de la televisión. El teórico abrió su reflexión hacia el papel del poder político frente al poder adquirido por el medio audiovisual:

Me pregunto cuál debe ser la actitud del poder político con respecto al poder constituido por la televisión. No puedo hablar de la situación mexicana, pues la conozco muy poco, por lo tanto, hablaré de la situación europea. Creo que la actitud del poder político frente al poder televisual siempre ha tenido un solo fin: apoderarse del poder televisual. Es decir, que el poder político siempre ha deseado controlar el poder de la televisión, y emplearlo como canal a través del cual introducir aquello que quiere decir. Existen países donde la televisión es una empresa comercial independiente y donde el poder político parece adoptar una actitud de *laissez faire*, excepto cuando esta se inmiscuye en sus asuntos, provocando así una preocupación por parte del poder político. (Eco, 1974, p. 430).

En las primeras premisas de la exposición de Eco podía leerse un retrato del desarrollo de la televisión en México —características propias a países donde se priorizó el desarrollo comercial del medio de comunicación— y la relación establecida

con el gobierno. Para continuar, el teórico, probablemente sin saberlo, realizó una propuesta en la línea de las inquietudes presidenciales. En ella invitaba a plantearse, como una más de las misiones del Estado, la educación de los públicos para que aprendiesen a “leer la televisión”; lo que al generar una audiencia más participativa y crítica frente al medio regularía los contenidos a favor de los intereses del público, no de las autoridades ni de los dueños de las concesiones.

... y es que el poder debería funcionar con la televisión y no contra ella. Quiero explicarme mejor. Visité, en la Ciudad de México, el nuevo barrio de Tlatelolco, donde vi cómo se llevaba a cabo la asistencia social, es decir, el funcionamiento con respecto al cuidado de los niños y sus entrenamientos, con el propósito de ofrecer al niño una vida diferente a la turbulenta vida de las ciudades modernas. ¿Acaso no podría el poder político anotar en sus programas de asistencia social un plan que tuviese como fin el de enseñar a la gente cómo leer la televisión?

[...] Es un problema de escolaridad. La escuela nos enseña historia, geografía, biología. Esta también nos debería enseñar la televisión, enseñarnos cómo leerla, cómo responderle, cómo interpretar sus mensajes y cómo ser libres frente a estos. Cómo obligar a que los mensajes digan, no aquello que quiera el poder o lo que la dirección de televisión quiere, si no lo que quieren las comunidades. Ya que un mensaje puede leerse al revés, hacia atrás, contra o con.

El mensaje de la televisión puede ser el punto de partida para una discusión libre. Es un problema político, que concierne al partido político evidentemente, pero que pertenece al programa de la asistencia social. Quiero pedirle, señor presidente, bueno... conservar de esta reunión, esta petición, esta profunda necesidad de la que me hago intérprete. Le agradezco el que, por su franqueza, me haya permitido hablar de esta forma. (Eco, 1974, pp. 430-431)

Sin que Echeverría (1974) tuviera claro quién había sido su interlocutor, decidió responder a los señalamientos planteados:

Señoras y señores, creo que hay una esencial concordancia entre lo que yo manifestaba y lo que acaba de expresar la persona que hace unos instantes habló. Estamos abogando porque ni los intereses comerciales —que con el pretexto de la libertad— provoquen disturbios con divulgaciones y propagandas inspiradas en los meros negocios mercantiles, tratando simplemente de vender más, y que tampoco el Estado o la burocracia es-

tatal, como pasa bajo todas las dictaduras, pretendan en esencia lo mismo que la dictadura mercantil.

Es natural que, a las empresas comerciales, lo que les interesa es vender. No tiene la responsabilidad ni la preocupación de la divulgación cultural esencial. Es natural que el Estado político dictatorial, lo que le interesa es convertir los medios de información en meros agentes de sus finalidades específicas, cualquiera que sea la orientación del Estado

Figura 6. Luis Echeverría durante su participación en la cena del quinto día.



Nota. Televisa (1974). *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación* (p. 418).

totalitario. En eso estamos íntegramente de acuerdo. Volver al hombre y volver a la comunidad, no dejarlo frente a los intereses ni económicos ni políticos que contribuyen a deshumanizarlo. No creo que haya discrepancia, señor profesor, sino una esencial concordancia. Estoy enteramente de acuerdo. (p. 432)

LA ÚLTIMA PALABRA

Una vez concluida la conversación entre los especialistas y el presidente, Alemán Velasco (1974) tomó la palabra para agradecer “no solamente el honor de habernos visitado, sino de haber participado, vivido, este Encuentro Mundial de Comunicación”. Resaltó el hecho de que el presidente había tenido la oportunidad de constatar que el objetivo del evento era abrir el diálogo para buscar “la mejor fórmula de comunicar” ya que esa era “la preocupación de la televisión mexicana, la estatal y la privada” (p. 453).

Para finalizar, el vicepresidente de Televisa decidió que fuesen sus palabras las últimas de aquel encuentro, posiblemente el más relevante de todo el programa:

Si me permite usted, en lo personal, dar una opinión con respecto a lo que se ha dicho, quisiera yo decirle, como dirigente de la televisión privada y para beneficio de nuestros invitados que el día de hoy han tenido la oportunidad de conocerlo y de ver la fórmula en que se lleva el diálogo en México y la libertad que tenemos de expresarnos todos. Pertenecemos a una generación comprometida, comprometida con México, con su pueblo y con el progreso de México y, por tanto, con el Estado que representa usted, porque busca justamente eso. Al decir comprometido, no significa sumiso, de ninguna manera. Tenemos la libertad de expresión para utilizarla con responsabilidad.

En días pasados, el presidente de nuestra asociación le explicó a usted que queríamos abrir plenamente las puertas a todos los intelectuales, a todas las corrientes y a todos aquellos preocupados, y llevar un mensaje, que nos dieran las fórmulas para hacer una mejor televisión. Este es el mejor ejemplo y la respuesta a esta proposición que se hiciera entonces. Además, es un ejemplo de abrir las puertas a una mayor participación activa que a usted le preocupa mucho.

Creo que nuestros amigos han comprendido perfectamente bien cuál es el clima que vivimos en México y por qué estamos todos empeñados en trabajar. Cuál es la posición mixta de nuestra economía tripartita. El pueblo, trabajadores, Estado y empresarios, todos unidos por buscar no solamente un resultado personal, benéfico solamente para un gru-

po o para nuestras familias; de aquellos que tienen la posibilidad de estar dentro del poder de la información que, como dice el profesor McLuhan, forman un Cuarto Mundo. Un Cuarto Mundo donde no hace frío ni hace calor; un Cuarto Mundo está por encima de todos los otros mundos. Si nosotros vamos a vivir en este mundo, queremos ser responsables, señor presidente, de esta promesa no solamente de palabras, sino queremos que sean hechos y, justamente el día de hoy, lo hemos dejado demostrado. (Alemán, 1974, pp. 153-154)

Del gesto de Alemán destaca no sólo el de ser el último en intervenir durante esa reunión frente a los medios, sino el de enfatizar en la “libertad de expresión”, que tanto la televisora como el Estado tenían por objetivo. También se hace evidente el posicionamiento de no sumisión y la exaltación de esa economía “tripartita” y colaborativa de los grupos mencionados. El “pueblo” es definido como “trabajadores” y, para el caso de los intereses de las empresas de comunicación, este concepto corresponde también a las audiencias. Aunado a ello coloca a las empresas y el Estado como un solo ente, de ahí que sea tripartita. Lejos de ser entidades colaborativas, es un esquema desigual, en el que el pueblo se somete a los designios del Estado y las empresas, que en el caso mexicano corresponden a la verdadera “fórmula” del ejercicio de poder y la complicidad entre los grupos que lo detentan.

LA FÓRMULA MEXICANA

La idea de una fórmula con identidad mexicana fue conceptualizada por Alemán Velasco en distintos momentos. En 1976 publicó en la revista *Nueva Política* el artículo “El Estado y la televisión”. A casi un año del Primer Encuentro Mundial de la Comunicación, el ejecutivo de Televisa volvió sobre la especificidad del contexto de la televisión en México, que la dotaba de un carácter y un uso que sólo podía realizarse en el país y que comprendía, entre otras cosas, la “protección y estímulo de los valores históricos, populares y artísticos de la nacionalidad” (p. 194).

Según su línea argumentativa, fueron esas particularidades las que formaron la “fórmula mexicana”. Esta simplemente era el modelo mixto de televisión que su padre había impulsado más de dos décadas atrás, que combinaba canales permisionados y concesionados. Aunque él las llamó “estaciones del Estado y estaciones privadas”, es importante destacar que la televisión en México es pública por ley, pues la señal (espectro radioeléctrico) es un bien de la nación. Los canales concesionados únicamente están autorizados para hacer un uso lucrati-

vo, a través de los patrocinios, y obtener sus ganancias de este, pero las señales pertenecen al Estado y está estipulado en la Constitución. Para explicar mejor cómo se logró un desarrollo armónico en ese modelo, puntualizó:

... aceptación plena de la función social de la televisión, llamada a divertir, informar y educar en un justo equilibrio a todos los sectores de la población. Para lograrlo, se armoniza el trabajo de los canales; cada uno adopta un ámbito que le permite el cumplimiento de diversas funciones dentro del proceso global de relación con la comunidad. No se duplican funciones, ni se excluye ningún sector; se mantiene la pluralidad de opciones distintiva de una estructura democrática. (Alemán Velasco, 1976, p. 195)

Describió la segmentación de audiencias en los distintos canales, que Miguel Sabido propuso en la reunión de 1972 y Echeverría aceptó. De este modo, defendían la creencia de que esa división permitía diversificar los contenidos y atender a los distintos públicos con los programas que se producían desde Televisa y los canales permisionados (canal 8, 11 y 13); aunque omitió mencionar que por encima de los públicos siempre estarían los intereses económicos, y que los contenidos de entretenimiento —muchas veces de televisión basura— serían los más reductibles para la empresa.

Finalmente, a lo largo del artículo repitió constantemente su interés en el uso democrático del medio y en su interés en todas las audiencias y en aportar a las “mejores causas de la humanidad”.

REFLEXIONES FINALES

Los encuentros y desencuentros discursivos se mantuvieron durante el mandato de Echeverría, quien, aunque siguió ejerciendo presión para reorientar los contenidos televisivos, no obtuvo mejores resultados que los alcanzados en 1975. En cuanto a su apuesta por los canales permisionados, sujetos a los presupuestos públicos, no logró —ni se ha logrado al día de hoy— tener la capacidad para competir con las televisoras privadas.

Unos meses después del evento, Televisa envió al presidente Echeverría uno de los reportes trimestrales, obligatorios desde la reunión de junio de 1972. La empresa aprovechó la ocasión “para dar respuesta, palabra por palabra, al discurso presidencial de Acapulco. En un video de una hora de duración, dirigido exclusivamente a Echeverría, la locutora Lolita Ayala dio cuenta de todos los cambios de programación que había hecho Televi-

sa, haciendo un mayor énfasis en las formas educativas, culturales y sociales”. (Fernández y Paxman, 2013)

Del interés por los estudios de comunicación y de la necesidad de valorar los esfuerzos de los hacedores de televisión comercial en México, se creó—tan sólo unos meses antes del *Primer Encuentro*— el Colegio Nacional de la Comunicación, presidido por Raúl Lomelí Rodríguez, quien trabajaba de manera directa con Miguel Alemán, y conformado casi en exclusiva por empleados de Televisa. Tratando de seguir la línea marcada por el evento de Acapulco, el Colegio impulsó el I Coloquio Latinoamericano de la Comunicación, llevado a cabo en enero de 1977 en Caracas, Venezuela. Este segundo evento, sin el auspicio de Televisa, tuvo alcances mucho más modestos, pero destacó la participación de artistas y pensadores latinoamericanos. En el frente de la comunicación participaron Antonio Pasquali, Osvaldo Caprile, Graciela Cúneo y Raúl Lomelí.

El Primer Encuentro Mundial de la Comunicación ha sido un evento poco estudiado en el marco de la historia de los medios y de los estudios de comunicación en México, pese a que es un punto de referencia en la genealogía nacional de estos campos. Su escasa atención historiográfica ha contribuido a invisibilizar debates que siguen vigentes: la concentración mediática, la función educativa de la televisión y la tensión entre lo público y lo privado. La ausencia de estudios sistemáticos sobre este encuentro ha generado un vacío que limita la comprensión de cómo se configuraron las relaciones entre Estado, concesionarios y académicos en la década de los setenta en México, marcada por quiebres políticos y culturales.

El evento también pone de manifiesto el desarrollo de las negociaciones entre el Estado y los concesionarios a partir de 1968, momento en el que se volvió apremiante para los gobiernos de Díaz Ordaz y, poco después, de Echeverría, el controlar el poder de la televisión; mientras que, paralelamente, aspiraban a tener su impacto e influir en los mensajes de alcance masivo. Incorporar el análisis del *Encuentro* en la historiografía no sólo rescata un episodio olvidado, sino que permite trazar una línea de continuidad entre los debates de los años setenta y las discusiones contemporáneas sobre pluralidad mediática, regulación estatal y la función social de la comunicación masiva. En este sentido, el evento permite comprender desde una perspectiva más crítica y analítica la genealogía de la comunicación en México y su influencia en América Latina.

REFERENCIAS

- Aceves Sepúlveda, G. (2019). *Women made visible: Feminist art and media in post-1968 Mexico City*. University of Nebraska Press.
- Alemán Velasco, M. (1974) *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación*. Televisa.
- Alemán Velasco, M. (1976). El Estado y la televisión. *Nueva Política*, 1(3), 193-200.
- Aranguren, J. L. (1974) *La Vanguardia Española*.
- Becerril, A. (2018, 2 de septiembre). *Histórico 1968: Díaz Ordaz perfilaba su lugar en la historia*. *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/historico-1968-diaz-ordaz-perfilaba-su-lugar-en-la-historia/1262362>
- Burkholder de la Rosa, A. (2010). El Olimpo fracturado: La dirección de Julio Scherer García en el *Excelsior* (1968-1976). *Historia Mexicana*, 59(4), 1350-1396. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1843/1661>
- Cremoux, R. (1982). *La legislación mexicana de radio y televisión*. UAM Unidad Xochimilco.
- Díaz Ordaz, G. (1968). *IV Informe de Gobierno*. Cámara de Diputados. www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-13.pdf
- Eco, U. (1974). *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación*. Televisa.
- Echeverría Álvarez, L. (1974) Televisa *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación*. *El Herald de México* (1974, 20 de octubre) *Anuncio de prensa de Televisa sobre el Encuentro Mundial de la Comunicación*, p. 10A
- Encuentro sobre medios de comunicación. (1974). *Comercio exterior*, 24, 1254-1258. http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/415/7/CE_DICIEMBRE_1974.pdf
- Fernández, C., y Paxman, A. (2013). *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. Grijalbo.
- Fuentes Navarro, R. (1991). *La comunidad desapercibida: Investigación e investigadores de la comunicación en México*. CONEICC.
- González de Bustamante, C. (2015). “Muy buenas noches”: México, la televisión y la Guerra Fría. Fondo de Cultura Económica.
- Goodman, J. (1974). *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación*. Televisa.
- Guevara Niebla, G. (2018). *1968 explicado a los jóvenes*. Fondo de Cultura Económica.
- Glusberg, J. (1977, 15 de febrero). Diálogo sobre la comunicación. Jaque al boom de McLuhan. *Pluma y Pincel*, 23, 6.
- Knight, A. (2010). The revolution is dead: Viva la revolución. *LASAForum*, XLI(4), 18-21. <https://forum.lasaweb.org/files/vol41-issue4/debates-1.pdf>
- Krauze, E. (2009). *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. Tusquets.
- Lozoya, J. A. (1974). La TV estatal en México: Notas sobre un intento. *Foro Internacional*, 3(1), 402-420. <https://www.jstor.org/stable/27754102?seq=1>

- McLuhan, M. (1969). *Contra-explosión* (I. Carbello, Trad.). Paidós.
- McLuhan, M. (2010). *El medio es el mensaje*. Paidós Studio 65.
- Mejía Barquera, F. (1985). 50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología. En R. Trejo Delarbre (Coord.), *Televisa: El quinto poder* (pp. 19-9). Claves Latinoamericanas.
- Ortiz Mena, A. (2019). *El desarrollo estabilizador: Reflexiones sobre una época*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Espino, E. (1979). El monopolio de la televisión comercial en México (el caso Televisa). *Revista Mexicana de Sociología*, 41(4), 1435-1468. <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/61717>
- Rodríguez Munguía, J. (2007). *La otra guerra secreta: los archivos prohibidos de la prensa y el poder*. Random House Mondadori.
- Sabido, M. (2016, 27 de febrero). Umberto Eco: El banquete de Acapulco [Confabulario]. *El Universal*. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/umberto-eco-el-banquete-de-acapulco/#respond>
- Saldaña, J. (1974, 22 de octubre). Dificultad de comunicación entre los comunicólogos. *El Heraldo de México*, p. 2A.
- Servan-Schreiber, J. L. (1974). *Primer Encuentro Mundial de la Comunicación*. Televisa.
- Toussaint, F. (Coord.). (1993). *¿Televisión pública en México?* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Toussaint, F. (2009). *Historia y políticas de televisión pública en México*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 51(206), 105-118.
- Vázquez Almanza, P. (2019). *Aquellos que dejamos de ser: Ficción y nación en México*. Siglo XXI.
- Vázquez Villalobos, G. (1974, 27 de octubre). La TV no se ha estancado intelectualmente; ponerla en manos del gobierno, grave error. *El Heraldo de México*, p. 12C.
- Villamil, J. (2018, 18 de septiembre). *El 68 y los medios de comunicación: los gritos del silencio*. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/551407/el-68-y-los-medios-de-comunicacion-los-gritos-del-silencio>

Conspiración, martirio y memoria: el asesinato de Luis Donaldo Colosio en la ficción audiovisual mexicana

Janny Amaya Trujillo
Adrien José Charlois Allende

El 23 de marzo de 2024 se cumplieron tres décadas del asesinato de Luis Donaldo Colosio Murrieta, candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia de México. El crimen, perpetrado en medio de un mitin de campaña en Lomas Taurinas, Tijuana, marcó un quiebre en la historia política nacional. Con la muerte del candidato se rompió la estabilidad que había caracterizado al sistema político mexicano a lo largo de más de 60 años de control priista.

El crimen, registrado por las cámaras de reporteros y aficionados, marcó también un estallido en los límites de lo representable en la televisión nacional. En los días subsiguientes, los noticieros retransmitieron insistentemente las imágenes del asesinato, convirtiéndolo en un espectáculo martirial reiterado. Como afirma Volpi (1999): “Colosio murió una y mil veces durante aquellos días; una y mil veces resucitó [...] No es de extrañar que su destino fuese visto, desde entonces, como un serial policiaco o como un caso más de *Misterios sin resolver*” (p. 46).

Más allá de la conmoción inicial, los ecos del magnicidio siguen resonando hasta hoy, alimentados, sobre todo, por las dudas y las sospechas socialmente compartidas. Aunque en años posteriores se llevaron a cabo cuatro investigaciones oficiales sobre el asesinato, ninguna consiguió esclarecer totalmente los hechos, ni despejar las incertidumbres que prevalecen sobre el caso. La versión oficial —y aún vigente— atribuyó el crimen a un asesino solitario y confeso,

Mario Aburto Martínez, quien fue condenado a 45 años de prisión en 1995. Sin embargo, los recelos persisten.

En 2019 se desclasificó y se hizo público el expediente completo del proceso penal contra Aburto. la Fiscalía General de la República reabrió en 2022 el caso y reavivó la hipótesis de un segundo tirador involucrado en el crimen, pero el intento de aprehenderlo fue frenado por órdenes judiciales (“Luis Donald Colosio: FGR reabre caso”, 2022). En julio de 2024, el entonces presidente Andrés Manuel López Obrador insistió públicamente en esclarecer los sucesos y considerar el caso como “un expediente abierto” (Redacción/SinEmbargo, 2024). En octubre de ese mismo año, la Suprema Corte de Justicia revocó un amparo que permitiría a Aburto salir de la prisión después de cumplir 30 años de condena (Guillén, 2024).

A lo largo de tres décadas, el asesinato de Colosio ha sido objeto de múltiples representaciones e interpretaciones, tanto en los medios de comunicación, como en el espectro más amplio de la producción cultural nacional.⁸ Se han publicado numerosos libros sobre el tema, tanto de corte ensayístico y periodístico como ficcional, y, recurrentemente, los medios de comunicación se han encargado de evocar el suceso, sobre todo en el marco de su conmemoración.

En este trabajo nos proponemos analizar las representaciones ficcionales en torno al asesinato de Luis Donald Colosio, centrándonos en dos productos audiovisuales relativamente recientes: la película *Colosio: el asesinato*, un thriller político dirigido por Carlos Bolado, estrenado en cines en el año 2012; e *Historia de un crimen: Colosio*, una serie de ficción de ocho capítulos, dirigida por Hiromi Kamata y Natalia Beristáin, lanzada por Netflix en 2019, en el contexto del 25 aniversario del crimen. Retomamos estos dos productos audiovisuales por ser los únicos que se centran en el magnicidio, además de que se presentaron explícitamente como ficciones basadas en los sucesos reales, con algún grado de apego a la “verdad histórica”,⁹ lo cual declaran expresamente en sus secuencias iniciales. Ambos pueden ser considerados como relatos de memoria que reactualizan el crimen y sus investigaciones posteriores, y contribuyen a construir sentidos sobre ese suceso histórico y sus resonancias en el presente.

Iniciaremos este capítulo trazando un panorama general de la ficción audiovisual mexicana en torno al asesinato de Luis Donald Colosio. Revisaremos los

⁸ Resultan interesantes los diversos recuentos sobre productos culturales que se han publicado recurrentemente en los medios de prensa; por ejemplo: Criollo y Caballero (2024), De la Fuente (2024) o Nívar (2022), por mencionar algunos.

⁹ Hay otros filmes de ficción que abordan el asesinato de Luis Donald Colosio, pero ninguno de ellos aspiró a “recuperar la memoria” sobre los hechos (Bolado, como se cita en “Colosio: el asesinato”, 2012, párr. 1).

diferentes filmes que han abordado directa o tangencialmente el crimen durante estas tres décadas. Más adelante, explicaremos algunos aspectos relevantes sobre la producción y la difusión de la película y la serie seleccionadas para este estudio. Analizaremos cómo se representa en ellas el magnicidio, desde la conspiración como marco interpretativo predominante, que da forma a la evocación y reconstrucción ficcional de los hechos.

PANORAMAS AUDIOVISUALES SOBRE EL ASESINATO DE COLOSIO

En estos 30 años, el asesinato de Luis Donald Colosio ha sido recreado o reelaborado en distintas producciones de ficción audiovisual, en su mayoría películas y una sola serie de ficción. Todas ellas —al menos las que han tenido más resonancia en la historia de la filmografía nacional y que pudimos identificar en este recorrido— salieron a la luz en el contexto posterior a la alternancia política del año 2000, lo cual muestra, hasta cierto punto, la distancia temporal con respecto al suceso y sus posteriores investigaciones, así como las condiciones políticas necesarias para abordarlo en claves ficcionales.

Ahora, vale la pena hacer una aclaración: si bien el caso Colosio se “destapó”, audiovisualmente hablando, hasta la transición política de principios del XXI, esto no quiere decir que no existieran intentos previos de “evidenciar” el rompimiento político en la ficción televisiva. Como bien lo señala André Dorcé en su tesis doctoral (2005), el caso de Colosio funcionó como un referente histórico real en la telenovela *Nada Personal* (1996). Esta producción de Epigmenio Ibarra representó un rompimiento de género y temático frente a la larga tradición de telenovelas mexicanas, especialmente por su tratamiento de asuntos políticos a través de historias ficcionalizadas.

En este caso, para Dorcé hay momentos ficticios, como el asesinato del personaje Raúl de los Reyes, en que el caso Colosio opera como referente evidente, utilizando, por ejemplo, los mismos argumentos para cuestionar la versión oficial de ambos crímenes. De igual manera, la trama se ancla en una realidad que se construye con elementos visuales que llaman al paralelismo (como una foto de Colosio en Lomas Taurinas). Sin embargo, y para motivos de nuestros casos de análisis, podemos entender estos antecedentes, enclavados en una temporalidad todavía problemática en términos políticos, como esas maneras en que un formato como la telenovela, tradicionalmente sin referentes espacio-temporales en la narrativa, fue conectándose con una realidad que permea la producción, especialmente en un caso disruptivo como el de *Nada Personal*.

En el ámbito cinematográfico, la primera película que identificamos es *Pachito Rex, me voy pero no del todo* (2001), dirigida por Fabián Hofman (figura 1). Se trata de una sátira política y un experimento pionero del cine interactivo y digital en América Latina, gestado en el marco del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. El filme no alude explícitamente a Colosio y se sitúa en coordenadas espacio-temporales indeterminadas: “algún país” latinoamericano en “algún momento”, que se refuerza por el uso de escenarios creados digitalmente. Sin embargo, se reconocen en él alusiones bastante evidentes al magnicidio.¹⁰ El detonante central de la trama es el asesinato de Pachito, un popular cantante y el candidato favorito para ganar las elecciones presidenciales. Tanto el físico de Pachito —que si bien no es idéntico, sí se asemeja en rasgos generales a Colosio—,

Figura 1. Cartel del filme *Pachito Rex, me voy, pero no del todo* (2001).



Nota. Imagen recuperada de IMDb.

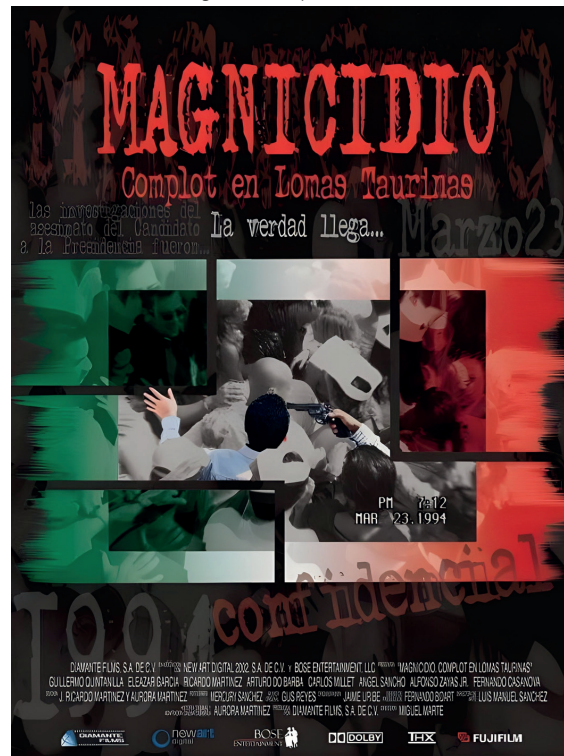
¹⁰ Otros autores, como Itala Schmelz (2022), han abordado este filme como un relato de ciencia ficción en torno al asesinato de Luis Donaldo Colosio.

como su asesinato —que ocurre también en pleno mitin—, e incluso la inculpación de un inocente, permiten trazar las relaciones con el crimen real. Tomando como eje el atentado contra el candidato, la película traza una “ucronía doble” (Schmelz, 2022, p. 126): un escenario futuro en el que Pachito muere en el atentado y otro en el que sobrevive y se convierte en dictador. Hasta cierto punto, es una película onírica, que se centra en las historias de tres personajes: Guadalupe Sobrino, una versión ficcional de Mario Aburto, inocente inculpado por el asesinato de Pachito que sale de la cárcel 40 años después de los hechos; Estrada, un policía cuyo trabajo es “fabricar culpables” y fanático de Pachito como cantante, que debe investigar la desaparición del cadáver cinco años después del atentado; y Abel, arquitecto encargado de diseñar el mausoleo de Pachito, que en esta variante de la historia ha devenido dictador.

Las escenas del atentado a Pachito Rex podrían considerarse como las primeras reelaboraciones ficticias de los sucesos en Lomas Taurinas. Aunque en esta recreación se introducen algunos cambios (por ejemplo, el asesinato ocurre en las afueras de un cine-teatro), se conservan elementos que permiten establecer una conexión metafórica con esos referentes: los dos disparos, las escenas de caos posteriores al disparo, la caída del candidato, la captura del presunto culpable, entre otros.

Más allá de esas conexiones, a un nivel más global el filme apunta a cuestionar tanto a la clase política como a la mitología construida en torno al candidato: ¿qué podría pasar, en el supuesto de su muerte? Fue encumbrado y venerado, se le construyó un mausoleo, se fundó una asociación, se le “vende” como mito —literal y metafóricamente, porque el cadáver fue robado para “venderlo en pedacitos”—, se le instrumentaliza, se le usa como símbolo difuso. Por otra parte: ¿qué podría pasar, en el supuesto de que sobreviva? Se convierte en un dictador, megalómano, prepotente, egoísta y disociado de la realidad. Entonces, el filme apunta a un quiebre del mito: ante los hechos, no hay ninguna alternativa promisoriosa, ninguna transformación luminosa, ningún futuro mejor.

Años más tarde salió a la luz otra película sobre el crimen, muy contrastante con la anterior, tanto en pretensiones como en factura, formato, distribución, etc. Se trata de *Magnicidio: complot en Lomas Taurinas* (2005), dirigida por Miguel Marte. Su primera versión en *videohome* salió a la luz en 2002, con el título *Se chingarón al candidato Coloso* (Návar, 2014, p. 40). En 2005 se estrenó en cines una versión “ampliada” de ese material inicial (Luna, 2005) (figura 2).

Figura 2. Cartel del filme *Magnicidio: Complot en Lomas Taurinas* (2005).

Nota. Imagen recuperada de Filmaffinity.

Se trata de una película de bajo presupuesto que, siguiendo algunas de las características fundamentales de este tipo de producciones —como el abordaje de temáticas socialmente escandalosas, o el énfasis en sucesos truculentos, morbosos, por encima de cualidades estéticas o narrativas— encauza los rumores populares sobre la muerte del candidato. En la prensa de esos años se presentó como una película con “una teoría muy parecida a la realidad”, cuya narrativa “se llena de las opiniones de la gente al preguntarles quién fue el más beneficiado con los asesinatos”, según declaró entonces su productor, entrevistado por *El Universal* (Luna, 2005, párr. 2).

La película sitúa el ascenso y posterior asesinato de Colosio en el contexto de la narcopolítica nacional. De manera muy directa, tanto en sus nombres, que sólo se modifican ligeramente, como en su apariencia física, se representan personajes prominentes del narcotráfico y la política mexicana de los noventa: Benjamín Félix (en alusión al líder del Cártel de Tijuana), Amado Portillo (con referencia

del líder del Cártel de Juárez), El Licenciado (en alusión a Carlos Salinas Gortari), Fresnillo (a Ernesto Zedillo) y Ronaldo Coloso, que encarna al candidato asesinado. La trama ilustra las relaciones de complicidad entre los líderes del narcotráfico con las instituciones mexicanas (la policía, la Iglesia y organismos políticos) y el ascenso de Coloso como candidato a la presidencia. Retoma algunos de los sucesos sociopolíticos relevantes de los años noventa, como la guerra entre cárteles (Tijuana, Juárez y Sinaloa), el asesinato del cardenal Posadas Ocampo en 1993, o el levantamiento zapatista en 1994.

En ese contexto, se delinea el personaje de Coloso como la promesa del cambio: la figura que transformará a México, acabará con la corrupción y romperá las alianzas entre narcotraficantes y gobernantes. En la película se remedian algunos sucesos que posteriormente también serán recurrentes en la ficción audiovisual sobre el tema, como el discurso del 6 de marzo de 1994 en el monumento a la Revolución. La responsabilidad del asesinato se le atribuye, sin demasiados entresijos ni grandes conspiraciones de por medio, a El Licenciado, quien reacciona al discurso de Coloso y da a Fresnillo la orden de eliminarlo. Se remedian también las escenas del mitin, el asesinato y la confusión posterior.

Lo más interesante de esta película es que fue concebida como *videohome*, lo cual implica “trabajar fuera de los límites” (Apodaca, 2017) productivos, estéticos y discursivos de la industria cinematográfica “convencional”. Enfoca los sucesos a modo de crónica pintoresca y extravagante, aderezada con mucha acción y una fuerte carga melodramática, y da forma y narrativa a los rumores populares sobre el asesinato. Curiosamente, es la única película que su director Carlos Bolado reconocía como antecedente sobre el tema en la cinematografía nacional (como se cita en Vértiz, 2012).

En la última década se han producido también otras dos películas que se relacionan con el tema: *Mente revólver* (2017), dirigida por Alejandro Ramírez Corona y *ColOZio* (2020), de Artemio Narro. No obstante, ninguno toma como asunto central la figura de Luis Donald Colosio, ni su asesinato, aunque sí lo aluden.

Mente revólver se trata de un drama fronterizo, cuya trama se desarrolla en Tijuana y en la frontera con San Diego. Anclado en la actualidad, el filme hilvana las historias de tres personajes: Jenny, una *homeless* estadounidense que cruza hacia México; Chicali, un joven que comienza a trabajar como policía, y Mario Aburto, que ha salido de la cárcel 20 años después del asesinato de Colosio. Aunque este último no es el personaje central, su figura se utiliza como una po-

derosa metáfora de la exclusión: los tres personajes encarnan formas diferentes de lo socialmente excluible.

Figura 3. Fotograma del filme *Mente Revólver* (2017).



Nota. Imagen recuperada de *Gaceta UNAM* (2018).

En la película se hacen varias alusiones al peso histórico del asesinato de Colosio —incluso como marcador de un antes y un después en la historia de Tijuana: AC y DC (antes y después de Colosio)— y muchos guiños a los rumores posteriores sobre la verdadera identidad de Aburto y la existencia de varios Aburtos, pero todo eso en relación con la construcción de un personaje que ha perdido la capacidad de ser agente dentro de su propia historia. Además, se juega con la posibilidad de que Aburto cometa un segundo asesinato, esta vez al candidato presidencial en turno, que otra vez está de gira por la ciudad. También se remedian las imágenes del mitin y el asesinato en Lomas Taurinas, el caos y la confusión posterior a los disparos. En este caso, la escena se presenta como un momento crítico, de resolución en la historia (con minúsculas) de los personajes, más que como un suceso determinante en la Historia (con mayúsculas) sociopolítica nacional. El magnicidio vuelve a resonar, pero lo que interesa son sus ecos en las

biografías, en las trayectorias de personajes que se ubican en un tercer plano en la historia de una ciudad o de un país (Vértiz, 2018).

ColOZio (2020) se trata de una comedia, que algunas reseñas presentan como “road trip psicodélico” (San José, 2023). Situada en marzo de 1994, dos jóvenes capitalinos, drogados con LSD, reciben un anuncio profético a través de su televisión: dentro de tres días Luis Donald Colosio será asesinado en Lomas Taurinas. A partir de esta premonición compartida, se lanzan a un viaje en carretera hasta Tijuana para salvar al candidato.

La película sólo se ha exhibido en cines fuera del circuito comercial y actualmente no está disponible en ninguna plataforma de *streaming*, lo cual hizo imposible un análisis más detallado. Su propio director y guionista han explicado que se trata de una película de inspiración autobiográfica (él mismo se encontraba drogado en el momento en que se enteró de la noticia del asesinato), que toma el magnicidio sólo como “pretexto para irnos a un viaje que tiene que ver más con el fracaso y con el camino del héroe caído. Este hecho funciona como detonante para hablar de nuestra relación como país con la derrota y la mediocridad” (como se cita en Navarro, 2023, párr. 3). La película, que ha sido descrita también por el director como “una épica del fracaso”, cuestiona el mito (la figura de Colosio y su asesinato como síntesis de la esperanza frustrada de un México mejor) y critica el modo en que culturalmente lidiamos con las expectativas, con la responsabilidad y, sobre todo, con el fracaso.

EL ASESINATO DE COLOSIO: PRODUCCIONES, POLÍTICA Y PANTALLAS

Una década después de los primeros filmes que abordaron el magnicidio de Colosio se estrenó la película de Carlos Bolado. Esta retomó un guion del año 1999, *La Culebra*, en el que colaboró el escritor y periodista Vicente Leñero (Lozano, como se cita en Vértiz, 2012, párr. 29). Según Bolado, el proyecto no se realizó entonces porque “no se sintió que era un buen momento. No teníamos apoyos, era un tema muy espinoso, complicado y la investigación seguía en curso” (como se cita en Meneses, 2019, párr. 12).

El hecho de que el proyecto se pospusiera tantos años y que finalmente se concretara en 2012, por una parte, indica la transformación del contexto político nacional que, en el plano mediático, condujo también a una ampliación de los límites de lo representable: aquellos asuntos u objetos abordables en la ficción. Por otra parte, la distancia temporal con respecto a los sucesos favorecía

también la reactualización de la propuesta inicial, a la luz de la información que emergió en los años posteriores.

La intención de Bolado —declarada en varias entrevistas previas al estreno del filme— fue hacer una película que intentara “recuperar la memoria” (como se cita en “Colosio: el asesinato”, 2012, párr. 1) y “hablar de la historia contemporánea de México” (como se cita en Vértiz, 2012, párr. 15). El director enfatizó en que su propósito era “contar lo que no se ha contado, porque no quieren que lo cuentes, porque pasaron todos esos años de censura” (como se cita en “Colosio: el asesinato”, 2012, párr. 10). En ese sentido, Bolado subrayó también el trabajo de indagación profunda sobre los hechos que condujo a la escritura de un guion “basado fundamentalmente en la revisión del informe de la investigación de la Procuraduría General de la República” (Meneses, 2019, párr. 15), un documento que no estaba disponible públicamente en 1999 y que permitía una narrativa actualizada sobre el caso, con apego a los hallazgos documentados en la investigación.

Colosio: el asesinato fue estrenada en junio de 2012 (figura 4), un mes antes de las elecciones presidenciales en las que se preveía el regreso del PRI al poder, dada la popularidad alcanzada por el entonces candidato Enrique Peña Nieto. Aunque su estreno en esa fecha se explicó también con argumentos comerciales,¹¹ no estuvo exenta de críticas sobre su intencionalidad política, e incluso de polémicas acerca de sus fuentes de financiamiento.

¹¹ Mónica Lozano, productora del filme, explicó que: “La población de mayor frecuencia en las salas de cine se da en el verano. Y *Colosio, el asesinato* es un *thriller* político que está perfectamente construido, el contexto en el que se desarrolla es tan fuerte como para compartir con cualquier otra película de Hollywood en mil 200 o mil 500 pantallas. Entonces, al saber que uno cuenta con la posibilidad de competir, se quiere llegar a ese lugar” (como se cita en Vértiz, 2012, párr. 37).

Figura 4. Fotograma del filme *Colosio: el asesinato* (2012).



Nota. Imagen recuperada de *Sensacine*.

Como documenta González (2020), previo al estreno se difundió un desplegado de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en el que se criticaba la opacidad con la que se había financiado la película a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). “Según la acusación, el gobierno del PAN de Felipe Calderón empujaba, con recursos públicos federales, una producción —aparentemente— antipriista como estrategia para evitar el retorno del PRI al poder presidencial” (p. 253). Bolado negó que fuera un filme realizado por encargo de Calderón o por la dirección de CONACULTA, aunque reconoció su intención crítica con respecto al PRI, y Lozano, productora de la película, detalló a la prensa las empresas involucradas en el financiamiento (como se cita en Vértiz, 2012).

El contexto político de su estreno, la amplia publicitación que recibió en la prensa de entonces y el interés por el tema contribuyeron a que se convirtiera en un éxito comercial: la película mexicana más taquillera del año, con más de un millón de espectadores en salas de cine (Ramouche, 2016). Años más tarde, el filme fue incluido en el catálogo de Netflix, con lo cual está disponible para

audiencias más amplias y, quizás, menos cercanas a los hechos, ya sea desde el punto de vista temporal, político o geográfico; es decir, tanto para jóvenes mexicanos que no vivieron el crimen de Luis Donaldo Colosio o que eran apenas niños en el contexto del estreno del filme, como para receptores de otros contextos, cultural o geográficamente distantes.

El 22 de marzo de 2019, un día antes del 25 aniversario de los sucesos, se estrenó también en Netflix *Historia de un crimen: Colosio* (figura 5), la primera serie de ficción sobre el asesinato. Con ella, se inauguraba *Historia de un crimen*, variante latinoamericana de la serie estadounidense *American Crime Story* (Alexander y Karaszewski, 2016). Producida por la empresa colombiana Dynamo, Netflix, la anunció como una “serie antológica sobre crímenes controversiales que han sacudido a diferentes países durante décadas y que generaron confusión social, acusaciones de corrupción y la búsqueda de justicia” (2018, párr. 1).

La decisión de iniciar esta franquicia con el caso de Colosio resulta interesante, tomando en cuenta que la mayoría de los crímenes reales abordados tanto en la serie norteamericana como en las siguientes temporadas de *Historia de un crimen* fueron casos de alto impacto y cobertura mediática, pero más cercanos a la cultura pop que al ámbito político.¹² En ese sentido, según ha explicado Rodrigo Santos, guionista y *showrunner* de *Historia de un crimen: Colosio*, inicialmente en Dynamo:

Estaban muy interesados en el caso Paulette, pero yo les insistí en que fuera el caso Colosio. Hubo varios elementos que ayudaron a que ganara la propuesta, uno es el impacto político [...] y segundo, se acercaba el 25 aniversario del crimen (como se cita en Medina, 2024, párr. 3).

¹² Las otras dos temporadas de *Historia de un crimen* se centraron en dos crímenes que recibieron gran atención mediática: el caso del estudiante Andrés Colmenares, en Colombia (*Historia de un crimen: Colmenares*, 2019); y el de la niña Paulette Guevara, en México (*Historia de un crimen: La búsqueda*, 2020). En la franquicia estadounidense, la primera temporada se centró en el juicio de O. J. Simpson (2016) y la segunda en el asesinato del diseñador Gianni Versace (2018). Posteriormente, en 2021 se estrenó una tercera temporada sobre el escándalo de Bill Clinton y Monica Lewinsky.

Figura 5. Cartel de la serie *Historia de un crimen: Colosio* (2019).



Nota. Imagen recuperada de Sensacine.

La serie, un thriller político de ocho capítulos, fue dirigida por Natalia Beristáin y Hiromi Kamata. La prensa destacó el amplio trabajo de investigación que respalda el guion, basado, según Santos, en el informe de la Fiscalía Especial, así como en diversos libros y artículos periodísticos sobre el tema (como se cita en Medina, 2024, párr. 4). De acuerdo con sus directoras, se trataba también de un ejercicio de memoria: “México es un país que no recuerda su pasado. Y uno no puede aprender de sus errores si no los recuerda”, declaró Beristáin (como se cita

en Olascoaga, 2019, párr. 3). Para Kamata, el cometido de la serie era “echar un vistazo a un crimen importante en la historia de México. Abrir un diálogo, reflexionar. Entender el pasado para plantearnos un mejor futuro” (como se cita en Olascoaga, 2019, párr. 7).

Así, se sumaba al catálogo de Netflix otro relato ficcional sobre el asesinato de Colosio que, al igual que el filme de Bolado, reactualizaba el caso y las tramas políticas y judiciales en torno a él, y lo tornaba accesible para sus audiencias transnacionales. Ambas comparten el mismo género (thriller político), la promesa de ser ficciones auténticas, basadas no sólo en hechos reales, sino también en la investigación de los hechos a partir de una misma fuente central, que es el expediente de las investigaciones oficiales sobre el caso. Otra característica que las acerca es el uso intensivo de imágenes del archivo audiovisual y de la prensa de la época. De esta manera, terminan construyendo una narrativa común en torno a los hechos en la que el foco de la trama no está tanto en el asesinato mismo, sino en la cadena de ocultamientos, complicidades, vacíos de información y suspicacias que acompañaron a las investigaciones posteriores.

“LA SEGUNDA CONSPIRACIÓN” COMO MARCO INTERPRETATIVO DEL RECUERDO

En 1999, Jorge Volpi aprovechó la conmemoración del primer lustro del asesinato de Luis Donald Colosio para hacer una serie de reflexiones en torno a lo que llamó la “segunda conspiración”. Para Volpi (1999), el marco de sucesos catastróficos acaecidos en 1994 (levantamiento zapatista, asesinato de Colosio y asesinato de Ruiz Massieu, en el marco de la firma del Tratado de Libre Comercio) levantaron una serie de sospechas en la opinión pública que orientaban a la idea de una conjura que articulaba los hechos entre sí y, especialmente, los vinculaba con una clase política priista en peligro de perder los hilos del control del país.

Este ánimo conspirativo se convirtió entonces, tanto en la prensa y en la opinión pública como en la misma clase política, en un marco explicativo del asesinato del candidato. Ante lo caótico de la contingencia, surgió el miedo a sucesos pocas veces vividos por la sociedad en 60 años, ese marco permitió encontrar un lugar común entre los intereses de la clase política y las necesidades de una sociedad en busca de sentido sobre el caos. Desde el primer minuto tras la confirmación de la muerte de Colosio, el rumor corrió en el país y llevó a que cada acto político y cada hallazgo en la investigación fueran leídos como parte de esa trama conspiratoria.

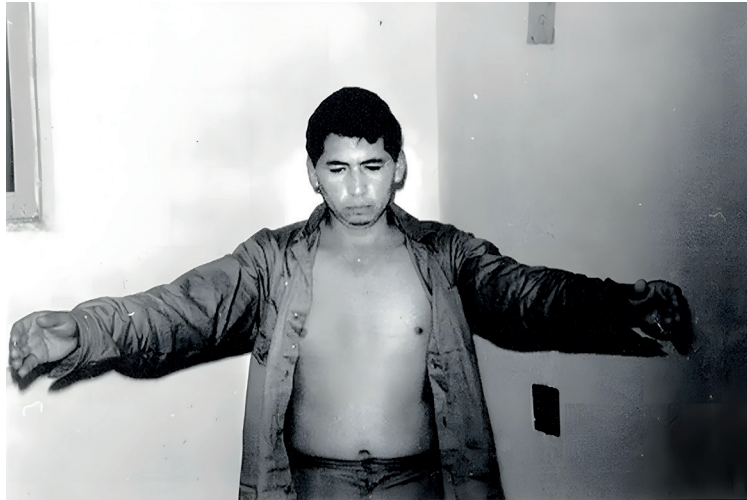
En ese momento comenzó lo que Volpi (1999) denomina la “segunda conspiración”, “cuyo objetivo [aparentemente cumplido] ha sido confundir la realidad al grado de hacer imposible cualquier certeza en torno al homicidio” (p. 49), y cuya función es proteger al máximo los intereses de los distintos grupos del poder, ante lo inexplicable del evento y la falta de certeza sobre causas y culpabilidades. Por ello, la explicación de un asesino individual, un loco iluminado, se volvió la hipótesis más aceptable, la que descargaba de culpa a los posibles implicados. En ese sentido, tras la primera conclusión sobre la culpabilidad de Mario Aburto, el 14 de julio de 1994, la teoría del asesino solitario se convirtió en verdad jurídica, a la vez que símbolo de la conspiración.

Según Volpi, pese al descrédito de esta verdad ante la opinión pública y la prensa, la reiteración de esta narrativa fue fomentada desde el poder. Sucesivas investigaciones a cargo de diversos fiscales confirmaron el desaseo en la investigación, así como la conclusión sobre la autoría única de Aburto. Esta narrativa se articuló a través de dos imágenes clave en el levantamiento de la sospecha: 1) la presentación de un primer Mario Aburto tras el asesinato y re-presentación de, aparentemente, otro Aburto en la prisión federal, que avivó la sospecha de varios Aburtos (figura 6); y 2) la difusión insistente de videos en el momento mismo del asesinato (figura 7), que, mostrados en diferentes medios, presentaron el asesinato como un espectáculo en el que cada audiencia podía fundamentar sus propias teorías sobre los motivos y los implicados.

Junto a estas imágenes, dos momentos simbólicos complementaron la idea conspiratoria: 1) la minimización del candidato Colosio por parte del presidente Carlos Salinas al designar a Manuel Camacho Solís como negociador ante el EZLN; y 2) el discurso de Luis Donald en el aniversario del PRI (el 6 de marzo de 1994), leído como una posible ruptura del candidato con el presidente. Ambos momentos permitieron ver un resquebrajamiento en los códigos de transmisión de poder que el PRI mantuvo por seis décadas, lo que daba consistencia y posibles causas al asesinato.¹³

¹³ El peso simbólico y político de ambos momentos, así como la relación entre Luis Donald Colosio y Carlos Salinas de Gortari fue delineado con maestría por Julio Scherer García en su libro *Estos Años* (1995). Scherer ofrece la crónica personal de encuentros y entrevistas sostenidas con ambos personajes. Dos de los pasajes referentes a Colosio resultan particularmente interesantes. El primero de ellos es el relato de un encuentro con el candidato, el 9 de enero de 1994, en el que Colosio admite que el presidente “opina que no tendría sentido que fuera a Chiapas” y que considera que un viaje así “entrañaría un riesgo desproporcionado” (pp. 93-94). El segundo se refiere a otro encuentro, que tuvo lugar en la tarde del 6 de marzo, el mismo día del discurso por el aniversario del PRI en el Monumento a la Revolución. Según narra Scherer (1995), Luis Donald se mostraba aún eufórico y repetía, exaltado, algunos retazos del discurso:

Figura 6. Fotografía de Mario Aburto Martínez en el penal de Almoloya. Tomada de los dictámenes periciales de la subprocuraduría del caso Colosio, en marzo de 1994.



Nota. Imagen recuperada de *La Jornada* (2023).

Más allá de lo explicativas que estas imágenes y momentos pudieran ser, lo importante en nuestro caso es que parecieron sembrar la semilla de una forma de recuerdo en la que la constante remediación de esos elementos mantuvo esa “segunda conspiración” viva en la memoria de la opinión pública. Por remediación nos referimos a la reiteración, reelaboración y amplificación de ciertas escenas, eventos, personajes y lugares en la representación mediática del pasado (Erll, 2009). En este caso, la recursividad de esas imágenes y momentos en las representaciones posteriores del asesinato han consolidado la “segunda conspiración”, como marco del recuerdo sobre los hechos. Como ya hemos planteado en otros trabajos,¹⁴ esas constantes repeticiones en las narrativas sobre el pasado se van sedimentando en formas de recuerdo que permiten su viaje a través del espacio y del tiempo. Con ello, cada explicación, conmemoración o uso de ese pasado estará marcado por interpretaciones y representaciones reiteradas.

–Una pregunta, Luis Donaldo –lo interrumpí en plena carrera.
Agitado, me vio en súbito silencio.
–¿Conoció el presidente tu discurso antes de que lo pronunciaras?
–Espero que me comprenda.
–¿Conoció tu discurso?
–No. (p. 98)

¹⁴ Véase, por ejemplo, Amaya y Charlois (2019, 2020).

Figura 7. Fotograma en video del asesinato de Luis Donaldo Colosio que circularon en los medios de comunicación nacionales.



Nota. Imagen recuperada de *BBC Mundo News* (2019).

Parte esencial de esas remediaciones es su representación audiovisual. Estos marcos tienen una mayor permanencia en el tiempo mientras continúen manteniendo el sentido y las emociones asociadas a su representación. Desde esa mirada, la representación en ficción audiovisual cumple una doble función: aviva la imagen remediando una serie de momentos específicos asociados al proceso; mientras que asegura formas de tramar, asociadas al melodrama y al género detectivesco que prolongan en el tiempo el choque emocional, en la búsqueda perpetua de una verdad que la “segunda conspiración” se ha encargado de negar.

En esta misma línea, las narrativas elegidas mantienen en la trama la sospecha como eje que permite vincular la agencia de los personajes centrales (tanto periodistas como agentes judiciales), con la remediación de los elementos señalados por Volpi. Tanto *Colosio: el asesinato*, como en *Historia de un crimen: Colosio*, afirman la segunda conspiración a través de la remediación que va construyendo las condiciones de posibilidad de su permanencia en la memoria.

Las imágenes de la presentación de Mario Aburto y los videos del momento fatídico en Lomas Taurinas son constantemente remarcados como partes centrales para comprender la trama completa de ambos productos. Hay que entender la dimensión que adquieren los personajes centrales (periodistas y policías

“buenos”) en la búsqueda de esa verdad negada. De ahí su participación en eventos de magnitud nacional, como las imágenes a las que se refiere Volpi. En *Historia de un crimen: Colosio*, muy al estilo de las producciones que pretenden realidad en Netflix, ficcionalizan reconocibles imágenes de archivo televisivo de Jacobo Zabludovsky informando del nombramiento de Camacho como Comisionado para la paz, mientras Colosio ve el noticiero con su familia (E1, min. 20:05 - 20:19). Por otro lado, se hibridan imágenes de archivo con sus recreaciones ficcionales, haciendo uso de filtros para avejentarlas; mientras, personajes políticos ven, desde distintas locaciones, el discurso de Luis Donaldo en el aniversario del PRI a través de la televisión y reaccionan a las palabras del candidato (E1, min 24:30- 27:21). La representación de ambos eventos se construye como momento climático de quiebre en la trayectoria política de Colosio. De la misma manera, se constituyen como causas posibles de tensiones al interior del sistema político que pudieron derivar en la causa del crimen.

Por su parte en *Colosio: el asesinato*, la investigación judicial va revelando las posibilidades de un crimen de Estado debido a los cambios que quería Colosio en el sistema. Andrés, quien lleva una investigación paralela a la oficial por encargo de Ruiz Massieu, sirve de vehículo para explicar y profundizar en los fundamentos del rumor. Su acceso a altas figuras de la política (min. 32:14) le permite conocer a él y a las audiencias las relaciones en el círculo íntimo de Salinas, las tensiones entre José María Córdova Montoya, Pedro Aspe, Manuel Camacho Solís, Raúl Salinas de Gortari y el propio Colosio. Entre la tesis de la vocación de Colosio por cambiar al sistema corrupto en el que parecen participar todos los personajes políticos, enmarcada en la molestia del presidente por esas promesas de transformación, y la constante tensión con Camacho Solís por la designación de Luis Donaldo a la candidatura, el filme reafirma las causas de complot inicial que explica, a su vez, la segunda conspiración. La puesta en escena de una serie de rencillas entre grupos políticos, entre los cuales Colosio debía ser mediador, a la vez que transformador, actúan como marco interpretativo para narrar el desaseo en la investigación, provocado por grupos de poder, que lleva eventualmente a la verdad jurídica respecto a Mario Aburto. Estas tensiones son puestas en evidencia en la misma serie, cuando Salinas reúne a su círculo cercano, a quienes informa: “Si hay un asesino entre nosotros, personalmente me encargaré de que pague por su crimen”, lo que sugiere de manera ambivalente la posibilidad de que varios de los políticos estén implicados, como se sustenta con la

remediación de una imagen de portada del periódico *El Universal* con el titular “Donaldo Colosio es el candidato incómodo”.

En este sentido, ambas producciones anclan buena parte de la trama en la idea de un complot anónimo, derivado de esas tensiones, que obstaculiza el proceso de investigación y que, por lo tanto, hace que la búsqueda de la verdad opere narrativamente a través de claves y sospechas de su impedimento. Por ejemplo, en *Historia de un crimen: Colosio*, un diálogo (E2, min 12:38- 13:39) entre el investigador principal (Benítez) y su asistente (Rubí) pone sobre la mesa todos los elementos, vinculados a la imagen de Aburto y al contexto local del asesinato, en los que se asienta la relación entre esas condiciones de posibilidad del crimen y el suceso en sí. De entrada, Benítez desecha la hipótesis del Aburto solitario, encuadrando los hechos desde la hipótesis del complot:

R: Mario Aburto se llama el loco que le disparó.

B: Yo no sé si esto es cosa de un loco nomás. Aquí hay harta cosa rara. ¿Por qué nos sacaron de la seguridad? ¿Y poner a los Tucanes?

R: ¿Crees que estuvo planeado?

B: Lo que creo es que el tipo ese que yo agarré algo tiene que ver. Y luego los Tucanes ¿Dónde se metieron? ¿Tú los viste?

R: Ta cabrón organizar algo así, ¿no crees? Mucha gente, no sé, demasiada logística...

B: Si lo piensas bien, un mitin es el mejor lugar para hacerlo ¿qué no?

En este fragmento, ambos postulan narrativamente la hipótesis de un complot: el magnicidio no puede ser obra de un loco; alguien sacó a la policía local de la seguridad del evento y, en su lugar, contrató a un grupo de seguridad nombrado Tucanes; la plaza de Lomas Taurinas era el mejor lugar para organizarlo; Benítez detuvo a un sospechoso que fue liberado. Son tantos los elementos y lo complejo del plan, que hacen imposible pensar en la ausencia de una conspiración para asesinar al candidato. A partir de ahí, la trama deriva en la investigación de los hechos y, sobre todo, en la cadena de obstáculos y agentes que impiden su esclarecimiento. Las peripecias del comandante Benítez y su aliado se articulan entre el descubrimiento, siempre subrepticio, de indicios dispersos y la oposición activa de agentes como López Riestra, jefe de la policía federal y sus matones —que recurren incluso a la violencia para silenciar sus hallazgos— ; o la resistencia de Montes, el fiscal especial encargado del caso para incorporar sus pruebas en la investigación oficial sobre el asesinato. Entonces, se pone

al centro de la trama la dinámica de ocultamiento que operaba para impedir el esclarecimiento de los hechos.

En *Colosio: el asesinato*, el hecho mismo de que —desde la cúpula priista— se le encargue a Andrés una investigación paralela y secreta apunta, en principio, a la sospecha socialmente compartida de que alguien poderoso puede estar detrás del asesinato. En otro contexto y desde otra posición, el protagonista y su equipo enfrentan obstáculos similares a los de Benítez, aunque en este caso, situados en el marco de varios grupos priistas en conflicto (el fiscal especial, Córdova Montoya, Ruiz Massieu y el propio Salinas). La remediación constante de imágenes e hipótesis existentes en los archivos periodísticos y en las memorias de las audiencias, se vincula a momentos específicos del proceso de investigación llevado a cabo por Andrés. Incluso, sitúan espacialmente a los mismos elementos planteados por Benítez en *Historia de un crimen*, como evidencias testimoniales de la existencia de la probable conspiración. El personaje de Benítez —basado en un sujeto real— es también un elemento que articula ambas narrativas; en *Colosio: el asesinato*, Andrés cuenta con él como un aliado que le comunica frecuentemente sus hallazgos en Tijuana.

Benítez irá descubriendo que efectivamente parece haber una conjura para evitar seguir con las distintas líneas. El deshecho de pruebas valiosas, el asesinato de personajes vinculados con la investigación, las hipótesis alternas a la del Aburto solitario, las alteraciones de evidencia, la absolución inexplicable de detenidos, entre otros elementos narrativos permiten a las audiencias seguir la serie de obstáculos que la verdad enfrenta en un camino en el que nunca será revelada.

El asesinato final del agente Benítez en *Historia de un crimen*, o el Andrés y la periodista Verónica en *Colosio: el asesinato*, son confirmaciones narrativas del alcance máximo de la segunda conspiración, la muerte simbólica de una verdad que no será. El epílogo del filme enfatiza el caos, las mañas y los obstáculos en la investigación que permitieron una conveniente verdad histórica que, como afirma Volpi (1999), fue “confirmada” por sucesivas investigaciones posteriores. A 30 años del crimen, la segunda conspiración se muestra como una constante remediación que mantiene el sentido del rumor respecto a ese pasado.

LA FICCIÓN ENTRAMPADA: RUMORES, SOSPECHAS E INCERTIDUMBRE

Hay otro aspecto en el que coinciden estas dos ficciones sobre el magnicidio. Aunque está profundamente conectado con “la segunda conspiración” como marco interpretativo del recuerdo, merece una atención particular: el uso de la ficción

no para imaginar o aventurar nuevas hipótesis sobre el asesinato o para señalar culpables concretos, sino para encauzar y dar forma a los rumores colectivos sobre el caso. El género les permite situar la narrativa en el terreno de la sospecha, en una dinámica entre investigación, revelación y ocultamiento que incorpora tanto los hallazgos “reales” de las investigaciones oficiales, como las conjeturas, las especulaciones o interrogantes sobre el asesinato. En ese sentido, podemos pensar metafóricamente estos relatos como ficciones entrampadas en la reiteración de la incertidumbre.

Por una parte, el cuestionamiento de la versión “oficial” del asesino solitario y de la culpabilidad de Mario Aburto es recurrente y toma derivas similares en ambos relatos. En *Historia de un crimen: Colosio*, el cuestionamiento de la culpabilidad de Aburto toma forma desde los instantes posteriores al asesinato, cuando el comandante Benítez, de la policía de Tijuana, identifica a un sujeto parecido a Aburto que parece estar saliendo disimuladamente de la escena del crimen, y que luego sería identificado como “el segundo Aburto” (E2, min. 2:49 - 2:51).

El personaje de Benítez —que en este caso, junto con Diana Laura Riojas, viuda de Colosio y madre de sus hijos, opera como agente en la búsqueda de la verdad— es también quien tempranamente anticipa lo que sucederá con Aburto y con la investigación sobre el caso: “Hijos de su chingada madre. Le van a sacar una confesión como sea. Va para un bote de máxima seguridad. Y carpetazo” (E2, min. 21:43 - 21:49). “Van a fijar una versión oficial. Pobre chamaco. Si sí la hizo, la embarró y feo. Y si no es él, ya fue (E2, min. 22:08 - 22:23). Este mismo personaje introduce las dudas sobre la verdadera identidad de Aburto, la posibilidad de que haya sido sustituido por otro antes de la presentación de su ficha policial y filtra a la prensa su hipótesis sobre la existencia de “varios Aburtos”.

En *Colosio: el asesinato*, los medios de comunicación y el personaje de Verónica (la periodista) son los vehículos que dan voz a las dudas populares sobre los hechos: “La gente en la calle no deja de mencionar que el asesinato fue un complot. Y para nosotros todo indica que así fue [...] ¿por qué Mario Aburto no se parece al de Almoloya? Se parece a otro que sale antes en el video” (min. 23:48 - 24:17). La voz de la periodista cuestiona desde el rumor y la desazón que causan las respuestas oficiales, se construye la idea de inverosimilitud de la respuesta político/judicial, que abona al rumor, a la persistencia de las dudas y a la coexistencia de otras hipótesis sobre el asesinato.

El personaje de Benítez, que como ya explicamos está presente en ambas tramas, opera en el filme para encauzar las dudas y los rumores, comunican-

do a Andrés sus propios hallazgos “sobre el terreno”. En sus llamadas a Andrés opera como una suerte de *voz en off* que siembra la suspicacia, que sirven de elementos de contraste y que, en definitiva, guían la investigación extraoficial sobre el crimen.

En paralelo con estos cuestionamientos a la versión oficial sobre el asesinato discurren también las sospechas y elucubraciones en torno a quiénes podrían ser los verdaderos culpables. En *Colosio: el asesinato*, el rumor y la duda se establecen desde el principio de la trama, con la remediación de imágenes del funeral en la sede nacional del PRI, cuando la multitud grita “¿Quién fue?” (min. 10:51 - 10:52). Esta secuencia, que remedian un noticiero televisivo de la época, pone al centro la pregunta fundamental que impulsa el movimiento de la trama, en la que la investigación policiaca y la periodística avanzan sobre la veta de la duda.

Más que apuntar a culpables concretos, la película delinea el conjunto difuso de posibles culpables, aspecto que se subraya fundamentalmente en los diálogos de Andrés con figuras relevantes de la política nacional. Como parte de la propia investigación, se va trazando un mapa que ilustra la composición de las facciones políticas en el círculo íntimo de Carlos Salinas, lo que permite al espectador establecer suposiciones, no acerca de un autor específico, sino sobre un grupo de personajes entre los que podría estar el culpable (quién y por qué), y construir una hipótesis fundamentada en las rencillas entre dos grupos políticos: los economistas/científicos (Aspe) y los políticos (Manuel Camacho). Una escena decisiva en ese sentido es la entrevista de Andrés con Fernando Gutiérrez Barrios (min. 1:03:32 - 10:03:41), en la que, tras una larga descripción de las tensiones en la cúpula política priista, resuelve parcialmente el rumor al explicar que “existe motivo e intención”, al afirmar que “fue Fuenteovejuna”, y al enmarcar el asesinato, sobre todo, como un juego de oportunidades e intereses en el que convergían tanto los agentes políticos como los jefes del narcotráfico: “todos tenían libertad de acción y nadie lo protegía en realidad”.

En *Historia de un crimen: Colosio* la indeterminación se repite. Todos los altos políticos priistas son potencialmente sospechosos, pero la responsabilidad individual se difumina en una trama que va exculpando, uno a uno, a todos los potenciales beneficiados o implicados. En este sentido, juega un papel importante el personaje de Diana Laura Riojas, quien reitera en varios momentos de la trama la hipótesis de un complot originado desde dentro y conocido —si no es que validado— por el propio Carlos Salinas. Al recibir el pésame del presidente, la viuda responde con una pregunta: “¿Quién fue, Carlos?” (E2, min. 33:10 - 33:17).

Más adelante, en un diálogo con Manlio Fabio Beltrones, este mismo personaje amplía sus dudas y le cuestiona:

DL: ¿Tú crees que alguien quería perjudicar a Salinas con todo esto?

B: Esperemos resultados. La investigación lo va a aclarar todo, vas a ver.

DL: [con ironía] ¿De veras crees que el presidente no sabe quién fue? (E3, min. 31:31 - 32:01).

La escena refuerza la idea de una conspiración de Estado o de la participación de otros altos políticos priistas; en todo caso, una trama de la cual no puede estar al margen el presidente. A medida que avanza la trama, los diferentes personajes que podrían tener alguna responsabilidad o interés en el crimen van presentando sus propias “exculpaciones” a Diana Laura. Camacho acude con ella para presentarse como otra víctima indirecta del crimen y le asegura: “La bala que mató a Luis Donald también mató todas mis aspiraciones políticas” (E3, min 34:10 - 35:20). El general Garcés, responsable de la seguridad de Colosio, se exculpa también de toda complicidad con el crimen, asegurando que sólo fue “un tonto útil” (E5).

Tampoco las investigaciones de Benítez avanzan hacia la determinación de un culpable o de un grupo de culpables concretos. Más bien, queda claro quiénes son los agentes de la segunda conspiración —aquellos que la operan *in situ*—, pero no quiénes están de fondo interesados en cubrir sus huellas. Luego de un encontronazo con López Riestra, el comandante de la policía federal en Tijuana que sigue defendiendo la hipótesis del asesino solitario y les prohíbe a Benítez y Rubí dar otra versión sobre el caso que no sea la oficial, Benítez aventura la hipótesis de que López Riestra contrató a los dos sujetos parecidos a Aburto para matar a Colosio, a lo que Rubí contesta: “Sí, pero ¿quién contrató a López Riestra? ¿El gobierno? ¿Un narco? [...] ¿Los dos?” (E5, min. 16:10 - 16:36). Sintetizan así las grandes dudas que persisten sobre el caso, y cuya respuesta no se atreve a aventurar la serie.

La ficción para dar cauce al rumor parece responder en estos casos tanto a un criterio de verosimilitud, como a las dificultades para posicionar una interpretación alternativa de los hechos que escape al entrapamiento entre la versión oficial y su propio descrédito. Como ha afirmado Volpi (1999):

Poco importa ya que Aburto haya sido un asesino solitario: si lo fue, nadie está dispuesto a creerlo; en sentido contrario, tampoco es relevante la existencia efectiva de una

conjura: los tribunales y los propios investigadores se han obstinado en sostener la versión opuesta. (p. 50)

En este sentido, es importante tomar en cuenta que una convención subyacente a todos los relatos ficcionales es precisamente la verosimilitud: la ficción — televisiva o no— cuenta historias que no son reales, pero que pudieran serlo, o que al menos deben parecerlo. Los relatos se estructuran como dispositivos capaces de producir la identificación del mundo narrado con el mundo del receptor (Martín Barbero, 1991). En este sentido, el reconocimiento descansa siempre en la verosimilitud del relato; es decir, en el acuerdo con el sistema de expectativas del público receptor. El verosímil social (Todorov, 1968) se construye en relación con aquello que los sujetos experimentan y asumen como posible, con aquello que podría ser real para ellos. Treinta años después del asesinato y veinticinco años después de la publicación del texto de Volpi, pareciera que rumiar la incertidumbre —o acaso, la certidumbre de que no sabremos nunca la verdad— sigue siendo la manera más eficaz de construir un relato verosímil sobre el crimen.

EL MARTIRIO COMO DISPOSITIVO NARRATIVO DE UN “MÉXICO QUE NO FUE”

En las ficciones relacionadas con crímenes políticos reales, como también en las de corte histórico, pareciera que el martirio opera como un dispositivo narrativo común. La carga política e ideológica en este tipo de ficciones invita a pensar en la ambición normativa que pareciera persistir detrás de ellas. La idea de vincular figuras políticas a formas deseables del ser en sociedad no es nueva y, en mucho, abrevia de la tradición martirial religiosa.

Esto tiene que ver con la representación de un pasado utilizable, en el sentido en que el sacrificio político representa una forma de resistencia al ejercicio del poder. La tragedia se convierte en símbolo mientras pueda ser leída como un acto de lucha que inspire a otros a movilizarse hacia el cambio de condiciones. La repetición de ese esquema busca extender en el tiempo y el espacio el significado asociado al acto martirial.

Este proceso de sacralización del individuo contribuye a la construcción de una narrativa que busca justicia para un colectivo, consolida y estabiliza una identidad en torno a la lucha política. Al representar al mártir como un héroe, estas narrativas fomentan la motivación para el cambio histórico, anclando en el individuo el motor del transcurso temporal. La empatía y compasión de la au-

diencia ante el sufrimiento del mártir promueven la formación de significados políticos en la representación del pasado.

Entonces, el martirio es un dispositivo cultural, religioso y político cuya trascendencia está en los significados póstumos que se le otorga a la muerte, en función de la trayectoria del héroe y de la adherencia colectiva a esos sentidos. En general, las formas de significar un acto martirial tienen que ver con modelos de comportamiento, con la concreción de “discursos sobre ciertos asuntos, [que] conforman identidades, ofrecen protección y guía, y hacen sentido de memorias colectivas” (Piroyansky, 2008, p. 121). Ese carácter hace de los discursos martiriales narrativas ancladas en el sufrimiento ante la oposición a “la verdad” del héroe, generando absolutos morales que emborronan los posibles pecados del individuo. La identidad del héroe se contrasta con la del “otro” opresor y se revela como deseable en el acto de la muerte. Es un momento representacional que transparenta las convicciones del héroe, mientras que evidencia lo inhumano del perpetrador (Jensen, 2010), motivando a la acción.

En su hipótesis sobre la segunda conspiración, Volpi (1999) conjeturaba sobre su utilidad en el comportamiento político posterior a la muerte del candidato. Para el autor, el Estado, a través de las sucesivas investigaciones con el mismo resultado, consolidó una narrativa que resultaba una reserva de legitimidad en casos necesarios. Tanto los partidos en el poder, como las diferentes oposiciones, utilizaron la narrativa de la conspiración, aderezada por el desaseo en la investigación, como una forma de mantener en la figura de Luis Donaldo Colosio una reserva de moralidad frente a un siempre ignoto enemigo. Aun a 30 años del suceso, el propio expresidente Andrés Manuel López Obrador, surgido de la oposición política, se ha negado a dar un cierre al caso, argumentando que la búsqueda de la verdad en este crimen es asunto de Estado. Esta declaración fue vista como un intento del presidente por mantener viva la figura de Colosio frente a las elecciones federales de 2024 (Raziel, 2024).

Así, gran parte de la premediación, que ha derivado en una forma de recordar el suceso, pasa por la idea de que Colosio luchaba contra fuerzas oscuras, aún activas en la figura de la “mafia del poder”, argumentada en el discurso de López Obrador, en pos de una transformación hacia la mejora colectiva. En esta tónica, la imagen que mejor testifica la disposición al bien del candidato es el discurso en el aniversario del PRI que, a la postre, sería leído como ese quiebre que daría identidad a Colosio y aseguraría la condición martirial tras su muerte.

Dado el carácter explicativo de los casos aquí analizamos, y dada la relación que cualquier explicación al respecto parece adquirir con la segunda conspiración, articulada a partir de imágenes del asesinato y del discurso en el aniversario del PRI, la mediación de la condición martirial en *Historia de un crimen* y *Colosio: el asesinato* es evidente y se logra a través de diversas rutas narrativas.

En la serie de Netflix el arranque narrativo de toda la serie es el asesinato en Lomas Taurinas. A partir de este suceso el tiempo narrativo vuelve cuatro meses antes para que el martirio haga sentido a las audiencias. Desde ese salto temporal, un primer eje de construcción martirial tiene que ver con la vocación al sacrificio del personaje. Para ello la figura enferma de su esposa Diana Laura es esencial. Desde el primer capítulo, Colosio cuestiona a su pareja si podrán soportar como familia la candidatura presidencial. Ella, hospitalizada en ese momento, confirma su disposición. Este primer eje narrativo estará presente a lo largo de la serie para remarcar el sacrificio personal del candidato. A su chofer le confiesa que lo que más le gustaría es volver a una vida tranquila al lado de su esposa (E1, min. 36:20 - 37:51).

La enfermedad y el compromiso familiar se convierten en el primer obstáculo que el candidato tendrá que superar en la trama, con el fin de proseguir el camino hacia el cambio político. La interrupción que el asesinato significa a la lógica es materializada por la esposa al confirmar la desazón: “La que se suponía que se iba a morir era yo” (E2, min. 17:52 - 18:09). Posteriormente, esa misma enfermedad será el elemento que ponga un acento melodramático a la búsqueda de la verdad por parte de Diana Laura. El cáncer enmarca el desprendimiento personal tanto del candidato en la búsqueda del bien común, como de su esposa en la búsqueda de la verdad. Los políticos que se suponen implicados en el complot (por ejemplo, Zedillo y Córdova Montoya) intentarán usar esa enfermedad para acallar la búsqueda de Diana Laura ofreciéndole un puesto político, a lo que ella evidentemente se niega (E5, min. 06:37 - 07:07).

Esta lucha por mantener vivo el testimonio del marido, en contra de las fuerzas oscuras, es puesta sobre la mesa por el expresidente Luis Echeverría Álvarez, cuando se acerca a Diana Laura en el hospital a proponerle una alianza para crear la Fundación Colosio (lugar de memoria dentro del propio partido). Echeverría afirma: “Usted y yo estamos solos. No tenemos a nadie que nos proteja y así somos presa fácil de quienes planearon lo de Lomas Taurinas [...] Usted es la viuda de México. Tiene un poder que no imagina” (E5, min. 22:13 - 22:59). Con ello implica la figura del candidato, la de su esposa enferma y su propia figura (no

se sabe cuál es el riesgo que corre) a una memoria materializada en la institución dedicada a la búsqueda de la verdad y la justicia, haciendo que el sacrificio cobre algún significado. A la vez, se construyen polos de significado entre ellos, que implica a todas las posibilidades del complot, y un nosotros vinculado a la figura del mártir. Diana lo confirmará al reclamar al fiscal Montes, figura de confianza, pero que se ve obligada a mantener la verdad oficial del asesino solitario: “Me duele mucho que seas igual que ellos. Mucho. Que dios te perdone, Miguel” (E8, min. 20:22).

En *Colosio: el asesinato*, si bien la figura de Diana Laura es parte de la trama, su rol está más ligado a su capacidad testimonial que a la condición martirial del candidato. En todo caso, su dolor y desazón parecen espejar el contexto de la opinión pública. En el caso de la película, es más importante el papel de los datos, de los sucesos, de los eventos en la constitución de un héroe. La narrativa de la película, orientada a la búsqueda de la verdad desde los enfoques periodístico y judicial, da mayor relevancia a los quiebres, a los hitos, en la trayectoria del candidato, pintando así la razón de ser de su heroísmo: el rompimiento con el anterior sistema político y el combate a la corrupción.

Esos dos ejes son clave para interpretar la conformación de oposiciones entre los “otros” conspiradores y las identidades vinculadas a Colosio. La lógica de la narrativa va revelando las posibilidades de un crimen de Estado, derivado de los cambios que quería Colosio en el sistema político. Diferentes reuniones entre posibles conspiradores de las más altas esferas políticas tensiones entre bandos en pugna (economistas contra políticos) develan la molestia que causaba la posibilidad de la pérdida de privilegios. El vínculo entre el investigador Andrés y Ruiz Massieu, quien le encarga la investigación, permite reuniones en las que se explicita la composición de los posibles elementos del complot, el grupo del “ellos” en donde se evidencian personalidades como Carlos Salinas, Raúl Salinas, José María Córdova Montoya, Ernesto Zedillo o Manuel Camacho Solís, todos de amarga figura en la opinión pública nacional (*Colosio: el asesinato*, min. 32:14 y 1:15:5). Estos personajes, vinculados en la vida real a múltiples corruptelas, manipulaciones o asesinatos, como en el caso del encarcelamiento de Raúl Salinas, o a crisis económicas y sociales, como Zedillo, evidencian por oposición las supuestas virtudes de la identidad martirial vinculada a Colosio.

De igual manera, la reunión de Andrés con el político Fernando Gutiérrez Barrios es el momento para presentar la constitución de los grupos de poder que componen el “otros” y que, además de políticos, incluyen a grupos empresariales

y narcotraficantes. Para Gutiérrez Barrios, el “motivo y la intención” (*Colosio: el asesinato*, min. 1:03:41) está en la traición que significaba el cambio de Colosio, como si de mandamientos se tratara, estipulado en el discurso del 6 de marzo de 1994. En la secuencia de la reunión, la cámara, siguiendo la mirada de Andrés, enmarca al águila nacional, presente en la oficina del político, mientras evidencia las maquinaciones que sugieren un crimen de Estado.

Por otro lado, la imagen se complementa con una toma al escritorio, donde descansan *Del espíritu de las leyes*, de Montesquieu; *El príncipe*, de Maquiavelo, y *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, de Maurice Joly. El guiño narrativo no puede ser más evidente. El vínculo entre el símbolo nacional y la discusión sobre el ejercicio del poder ponen al candidato como un mártir en la transformación del país. Diana Laura lo confirma en *Historia de un crimen*, cuando habla con su suegro durante el funeral:

Esto es una pesadilla, Luis. Míralos ahí, todos formaditos para tomarse la foto. Lavándose las manos. Posando con su mejor cara de dolor. Pero solo piensan en qué provecho le pueden sacar a Luis Donald. Salinas va a conservar el poder. Su hermano no perderá sus influencias ni sus negocios. Camacho va a poder ser candidato, como quería ¿no? Córdova Montoya seguirá ahí, de mandamás en la sombra. Todo esto está podrido. Este partido está podrido. Ya puedo verlos diciendo que Donald era su amigo. Pero fueron ellos. Alguno de ellos. (E3, min. 01:59 - 03:09)

Ante este grupo de “otros” presentes en su carrera política, Colosio debe enfrentarse en la narrativa. Las ambiciones de Córdova Montoya, las lealtades financieras de Raúl Salinas y la búsqueda del poder de Manuel Camacho Solís se convierte en los obstáculos (las etapas martiriales) que en ambos productos audiovisuales revelan la desinteresada lucha del héroe, la virtud de la fortaleza del mártir (Hasset, 1910) para resistir el mal extremo sin abandonar la fe. Esta vocación martirial se entiende cuando las audiencias ven a Manlio Fabo Beltrones, gobernador de Sonora y amigo del candidato, pedirle a Colosio que no viaje a Tijuana (escenario de su muerte), que no “andes al ras, donde nosotros no controlamos” (*Historia de un crimen: Colosio*, E1, min. 32:51 - 34:30), ante lo que el héroe se niega por asistir al encuentro del pueblo.

¿Qué verdad revela el martirio del candidato desde esta perspectiva? *Colosio: el asesinato* ofrece una pista clave. En su epílogo, además de describir con hechos el desaseo en la investigación que concluyó en la verdad oficial, la producción

establece un vínculo entre el magnicidio y la violencia desatada en México desde 1994 (fecha mítica), además de las cifras de víctimas hasta el presente que la producción vincula, a través de una dedicatoria, a la figura del candidato con la búsqueda de la verdad.

Al parecer, a 30 años, el símbolo martirial sigue vivo. Como plantea Anna Marta Marini (2021), la figura de Colosio, santificada a partir de su asesinato en circunstancias nunca resueltas, se ha convertido en testimonio de un “México que no fue”. De un cambio que quedó en promesa, que se materializó en discurso, pero que en la práctica mantuvo en el poder a esos “otros” que lo impidieron.

CONCLUSIONES

A 30 años del asesinato de Luis Donald Colosio, el impacto de este crimen en la memoria colectiva de México se manifiesta de manera multifacética, abarcando tanto el ámbito político como el cultural. Las narrativas audiovisuales han sido fundamentales en este proceso, actuando como vehículos que, a través de la remediación de ciertos momentos, personajes y eventos, perpetúan la interpretación de una “segunda conspiración”.

Este fenómeno se puede entender dentro del marco de la cultura de la desconfianza. La perpetuación de una serie de teorías conspirativas en torno al estancamiento del proceso judicial es un reflejo del recelo generalizado hacia las estructuras de poder, derivado de la eterna confabulación entre grupos políticos e impartición de justicia, como se puede ver en el actual debate sobre la reforma judicial. Lo anterior se tradujo en una narrativa colectiva que busca respuestas a la violencia política y a las dinámicas de poder, y que se ancla en una serie de supuestos en torno a la culpabilidad de grupos y personajes en función de una compleja red de intereses políticos. Las tramas reiteran la imagen de Aburto como centro de la sospecha, articulación material de la conspiración. El cuestionamiento respecto a su culpabilidad, a través de la teoría de múltiples tiradores, de la revelación de su locura mesiánica, del melodrama en torno a la familia, se articula icónicamente en la imagen del Aburto entrando a prisión, distinto a aquel aprehendido en el sitio del magnicidio.

La representación audiovisual analizada aquí engrana toda esta serie de imágenes, hechos y personajes a través de la remediación constante de las representaciones previas, en especial de la prensa, para construir tres ejes que marcan las claves interpretativas de la segunda conspiración: 1) la búsqueda de una verdad inalcanzable debido a la acción de los mecanismos de la conspiración; 2) la per-

petuación de una serie de rumores que derivan del desaseo en la investigación y de la eterna desconfianza a las autoridades y que articulan con el recuerdo de las audiencias, y 3) la representación martirial del político, que permite que, a 30 años de su muerte, su figura se mantenga como la de un luchador social, la de un garante de un cambio hacia un México que no pudo ser, debido a los intereses políticos de una mafia en el poder.

El caso de Colosio, a pesar de las distancias temporales y generacionales, se convirtió en un símbolo de la violencia política, un hito que marca el inicio de una era que no ha concluido, en donde la sociedad nacional, las propias audiencias, se vincula con el hecho a través de las experiencias contemporáneas de la violencia. Las producciones ficcionales que abordan el asesinato de Colosio reavivan preguntas sobre el pasado y reelaboran respuestas ancladas en una narrativa vigente en un universo plurimedial.

La representación de Colosio como mártir no sólo busca recordar su figura, sino que también invita a la reflexión sobre un “México imaginado”, un país que podría haber sido diferente bajo otras circunstancias. Esta construcción, recurrente en la cultura popular, sintetiza las posibilidades que no fueron, en un magnicidio, en un acto que en sí mismo supone la presencia de la propia conspiración. Sin duda es un pasado activo y útil que se plantea desde la reestructuración del panorama audiovisual, en donde la digitalización de la difusión y los consumos han puesto en duda las barreras de lo nacional, con sus censuras y silencios, para reactivar estas narrativas en la ficción. Pero también es un pasado activo, en tanto se consume en un presente continuo, en el cual la variable violencia está permanentemente presente como mediador del recuerdo de las audiencias.

Además, el análisis de estas narrativas revela cómo la memoria colectiva se articula a través de representaciones culturales que buscan rememorar y reinterpretar el pasado. La lucha entre “perdón y olvido” que enfrenta la sociedad mexicana se convierte en un dilema no resuelto que evidencia la profunda necesidad de justicia y reconciliación con el pasado. Esta tensión entre recordar y olvidar se manifiesta en la resistencia de la memoria activa, que desafía las narrativas oficiales desde el rumor, desde la duda, desde una verdad que nunca llega, que quizá conviene ya que nunca llegue. Las narrativas que han surgido en torno al asesinato de Colosio mantienen viva la memoria de un líder político para cuestionar las dinámicas de poder y la capacidad de la ciudadanía para enfrentar su historia.

REFERENCIAS

- Alexander, S. y Karaszewski, L. (productores). (2016). *American Crime Story* [serie de televisión]. FX Productions.
- Amaya Trujillo, J. y Charlois Allende, A. (2019). Ficción televisiva y memoria cultural. Un análisis de la construcción discursiva de la memoria en la serie *Narcos* (2015). *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 9. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumnspring-9-2018-19/essays6/trujillo-allende.html>
- Amaya Trujillo, J. y Charlois Allende, A. (2020). El canon de representación de la historia del narcotráfico en México en la ficción audiovisual de Netflix. Un análisis comparativo de las series *Narcos: México* y *El Chapo*. En G. Orozco (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 81-108). Universidad de Guadalajara.
- Apodaca, J. A. (2017, 10 de julio). El videohome contemporáneo: un modelo para armar. *Revista Iónica. Pensamiento fílmico*. <https://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- Bolado, C. (Dir.). (2012). *Colosio: el asesinato* [película]. Canana Films.
- La Jornada (2012, 8 de junio). Colosio: el asesinato, “thriller político lleno de imágenes poéticas”, dice Carlos Bolado. <https://www.jornada.com.mx/2012/06/08/espectaculos/a08n1esp>
- Criollo, R., y Caballero, J. (2024, 2 de febrero). El caso Colosio. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2024/02/02/opinion/a1201esp>
- 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 para obtener el grado de Doctor of Philosophy, Inglaterra, Goldsmith College, University of London, Department of Media and Communications.
- De la Fuente, D. (2024, 23 de marzo). El magnicidio en todas sus letras. *El Norte*. <https://www.elnorte.com/el-magnicidio-en-todas-sus-letras/ar2778356>
- Erll, A. (2009). Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the “Indian Mutiny”. En A. Erll y A. Rigney, A. (Eds.), *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory* (pp. 109-138). Gruyter.
- González, A. (2020). Del PRI al PAN y viceversa: estrategias para entrar y salir de *Colosio: el asesinato*. En A. Álvaro, A. Fernández, y R. Gutiérrez (Coords.), *A la sombra de los caudillos: El presidencialismo en el cine mexicano* (pp. 243-258). Universidad Autónoma de Zacatecas; Cineteca Nacional.

- Guillén, B. (2024, 23 de octubre). La Suprema Corte ordena que Mario Aburto continúe en prisión. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2024-10-23/la-suprema-corte-ordena-que-mario-aburto-continue-en-prision.html>
- Hasset, M. (1910). Martyr. In *The Catholic Encyclopedia* (Vol. 9). Robert Appleton Company. <https://www.newadvent.org/cathen/09736b.htm>
- Hofman, F. (Dir.). (2001). *Pachito Rex: Me voy pero no del todo* [película]. Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Jensen, M. (2010). *Martyrdom and identity: The self on trial*. TyT Clark.
- El Universal (2022, 8 de julio). Luis Donald Colosio: FGR reabre caso del asesinato del excandidato presidencial. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/luis-donald-colosio-fgr-reabre-caso-del-asesinato-del-excandidato-presidencial/>
- Luna, G. (2005, 14 de noviembre). Hace Miguel Marte cine político sin temor a censura. *El Universal*. <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/66108.html>
- Marini, A. M. (2021). El México que no fue: The tentative retelling of Luis Donald Colosio's assassination. *Comparative Cinema*, 9(16), 31-51.
- Marte, M. (2005). *Magnicidio: Complot en Lomas Taurinas* [película]. Diamante Films.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Gustavo Gili.
- Medina, R. (2024, 12 de abril). Rodrigo Santos, showrunner de la serie *Colosio: Historia de un crimen*. *Revista Alfombra Roja*. <https://alfombrarojagamazine.com/noticias/rodrigo-santos-showrunner-de-la-serie-colosio-historia-de-un-crimen>
- Meneses, N. (2019, 21 de marzo). 'Colosio: el asesinato', la cinta que desafía la versión del asesino solitario. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/colosio-asesinato-cinta-desafia-version-asesino-solitario>
- Narro, A. (Dir.). (2020). *Colo Zio* [película]. Cuarto Para Las Doce.
- Návar, J. X. (2014). Extraño, disparatado, extravagante, insólito: El cine bizarro mexicano gourmet. *Cine Toma: Revista mexicana de Cinematografía*, 36, 76-79. <https://pasodegato.com/wp-content/uploads/2024/05/CINE-TOMA-36.pdf>
- Návar, J. X. (2022). Guía visual de un magnicidio. *El Universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/guia-visual-de-un-magnicidio/>
- Navarro, A. J. (2023, 26 de mayo). ColOZio: Ese lúdico viaje que reflexiona sobre el fracaso y los sueños mexicanos frustrados. *Crónica*. https://www.cronica.com.mx/escenario/colozio-ese-ludico-viaje-reflexiona-sobre-fracaso-suenos-mexicanos-frustrados.html#google_vignette
- Netflix (2018, 24 de agosto). Netflix anuncia Historia de un crimen, serie antológica inspirada en acontecimientos reales. *About Netflix*. <https://about.netflix.com/es/news/>

- [netflix-anuncia-historia-de-un-crimen-serie-antologica-inspirada-en-acontecimientos-reales](https://www.netflix.com/mx/title/81000000)
- Olascoaga, A. (2019, 19 de marzo). Historia de un magnicidio: el caso Colosio llega a Netflix. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/colosio-historia-de-un-crimen-netflix/>
- Pirovansky, D. (2008). *Martyrs in the making: Political martyrdom in late medieval England*. Palgrave Macmillan.
- Ramírez, A. (Dir.). (2017). *Mente revólver* [película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ramouche, M. P. (2016). Colosio, el asesinato, de Carlos Bolado: Análisis de un éxito. En M. Kunz, R. Bornet, S. Girbés, y M. Schultheiss (Eds.), *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico* (pp. 125-136). Lit-Verlag.
- Raziel, Z. (2024, 30 de enero). López Obrador afirma que no dará carpetazo al 'caso Colosio' porque lo considera un asunto de Estado. *El País*. https://elpais.com/mexico/2024-01-30/lopez-obrador-afirma-que-no-dara-carpetazo-al-caso-colosio-porque-lo-considera-un-asunto-de-estado.html?event=regonetap&event_log=regonetap&prod=REGONETAP&o=regonetap
- Redacción/SinEmbargo. (2024, 15 de julio). Es expediente abierto: El Presidente insiste en esclarecer hipótesis del segundo tirador en el caso Colosio. *SinEmbargo*. <https://www.sinembargo.mx/15-07-2024/4526328>
- San José, E. (2023, 19 de mayo). Un road trip psicodélico para salvar al candidato Colosio. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2023/05/19/road-trip-psicodelico-salvar-candidato-colosio>
- Scherer, J. (1995). *Estos Años*. Océano.
- Schmelz, I. (2022). *Codigofagia: Cine mexicano y ciencia ficción*. Akal.
- Todorov, T. (1968). Lo verosímil que no se podría evitar. En Verón, E. (Ed.), *Lo Verosímil* (pp. 175-178). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Vértiz, C. (2012, 10 de mayo). "Colosio, el asesinato", para que la gente piense: Bolado. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2012/5/10/colosio-el-asesinato-para-que-la-gente-piense-bolado-102530.html>
- Volpi, J. (1999). La segunda conspiración: Reflexiones a cinco años de la muerte de Luis Donald Colosio. *Letras libres*, 1(3), 44-51. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_5714_5575.pdf

Semblanzas

DR. FRANCISCO HERNÁNDEZ LOMELÍ

Es doctor en Ciencias de la Información y la Comunicación, por la Universidad Complutense de Madrid, y en Ciencias Sociales, por la Universidad de Guadalajara. Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social, de la Universidad de Guadalajara, donde imparte clases en licenciatura y posgrado.

Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), con distinción Nivel 2. Sus líneas de investigación son la historia de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, temas que ha tratado en diversas publicaciones.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3658-5456>

DRA. CLAUDIA FERRER MARIANO

Es maestra en Historia del Arte, con especialidad en Estudios Curatoriales, y doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de México. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, financiada por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI).

Desde hace más de una década se ha desempeñado como gestora cultural. Paralelamente ha sido docente a nivel licenciatura y posgrado. Sus principales líneas de investigación son: televisión y videoarte en México, medios audiovisuales, curaduría audiovisual y arte contemporáneo en América Latina.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-4191-5020>

DR. ADRIEN JOSÉ CHARLOIS ALLENDE

Es maestro en Comunicación, por la Universidad de Guadalajara, y doctor en Historiografía, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Actualmente es profesor del Departamento de Estudios de la Comunicación Social, de la Universidad de Guadalajara.

Es miembro del SNII, con distinción Nivel 1. Su área de interés es la convergencia entre discurso histórico y ficción televisiva mexicana. Sus publicaciones más recientes giran en torno a la representación de la historia del narcotráfico en plataformas de *video on demand*, la construcción del espacio a través de las representaciones del pasado y los desplazamientos hacia la memoria para pensar la constitución de sentidos sobre el pasado en la ficción televisiva. Es autor de *Ficciones de la historia e historias en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria* (Universidad de Guadalajara, 2010).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0566-0126>

DRA. JANNY AMAYA TRUJILLO

Es maestra en Ciencias de la Comunicación, por la Universidad de La Habana, y doctora en Ciencias Sociales, por la Universidad de Guadalajara. Actualmente es profesora-investigadora del Centro Universitario de Guadalajara, de la Universidad de Guadalajara.

Es miembro del SNII, con distinción Nivel I, e integrante del Cuerpo Académico Comunicación y Cultura Digital. Ha publicado diversos artículos y capítulos sobre cultura digital, ficción televisiva y memoria cultural, así como en la línea de historia, memoria y medios de comunicación.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2084-6399>

Índice

Introducción	7
Guillermo González Camarena y la televisión a color: mitos, plagios y conspiraciones Francisco Hernández Lomelí	15
Primer Encuentro Mundial de Comunicación: la defensa de “la fórmula mexicana” desde Acapulco (1974) Claudia Ferrer Mariano	50
Conspiración, martirio y memoria: el asesinato de Luis Donaldo Colosio en la ficción audiovisual mexicana Janny Amaya Trujillo Adrien José Charlois Allende	90
Semblanzas	125

Historias híbridas de la televisión mexicana
en CULagos Ediciones
Av. Enrique Díaz de León 1144, Col. Paseos de la Montaña, C.P. 47460
Lagos de Moreno, Jalisco, México
Teléfono: +52 (474) 742 4314, 742 3678
<http://www.lagos.udg.mx/>
Se editó 1 ejemplar

Responsable editorial: Irma Estela Guerra Márquez
Corrección: Judith Gómez González
Diagramación: Raúl Alejandro Zamora Zamora
Diseño de cubierta: Alma Alejandra Montiel Meza
Imagen de cubierta: SOYD CONTENIDO en Pexels / Anete Lusina en Pexels /
Fragmento de la firma de Guillermo González Camarena en la patente
del procedimiento bicolor para televisión a colores.