

nflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Número 4 • julio - diciembre 2019

Número 04.

julio - diciembre 2019

Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales /Coordinación de Humanidades

Universidad Nacional Autónoma de México

Directora

María Ana Masera Cerutti

Editoras

Caterina Camastra

Aurelia Valero

Inflexiones

Revista semestral de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México

Número 4, julio – diciembre 2019

Consejo editorial

Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Alberto Dallal (Universidad Nacional Autónoma de México), Luis Díaz Viana (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Fernando Doménech Rico (Real Escuela Superior de Arte Dramático), Enrique Flores (Universidad Nacional Autónoma de México), Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México), Jacques-Antoine Gauthier (Université de Lausanne), Silvia Giorguli Saucedo (El Colegio de México), Nora Jiménez (El Colegio de Michoacán), Rosa Lucas (El Colegio de Michoacán), Alfonso Mendiola (Universidad Iberoamericana), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá), Hans Roskamp (El Colegio de Michoacán), Domenico Scafoglio (Universidad de Salerno), Hebe Vessuri (Universidad Nacional Autónoma de México), Alberto Vital Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité de redacción

Orlando Aragón, Fabián Herrera León, Maxime Kieffer, Mario Martínez Salgado, Guadalupe Matus, Emiliano Mendoza Solís, Mónica Pulido, Tania Ruiz Ojeda, Ignacio Silva

Diseño

José Diego Vieyra Ramírez

Asistente Editorial

Patricia Rico

Índice

Fugas

- 09. Karl Kohut, “Alejandro de Humboldt, historiador. Un modesto homenaje a propósito del 250º aniversario de su nacimiento”
- 37. Helena López González de Orduña, “Memoria filial y afectividad en *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert”
- 47. María Isabel Rodríguez Martínez, “‘Sólo existe de veras quien dialoga’. Un encuentro con Roberto Fernández Retamar a casi cincuenta años de su ‘Calibán’”

Horizonte: La nación en el ojo de la cámara

coordinación de Tania Ruiz Ojeda

- 63. Eduardo de la Vega Alfaro, “Entre el pintoresquismo y el costumbrismo provincianos. La obra de José Rubén Romero en el cine”
- 87. Rosario Vidal Bonifaz, “Elogio a la cultura nacionalista del cardenismo: el caso de *Jícaras de Michoacán*”
- 109. Alejandro Gracida Rodríguez, “Las representaciones de la pobreza y la exclusión en la época de oro del cine mexicano”

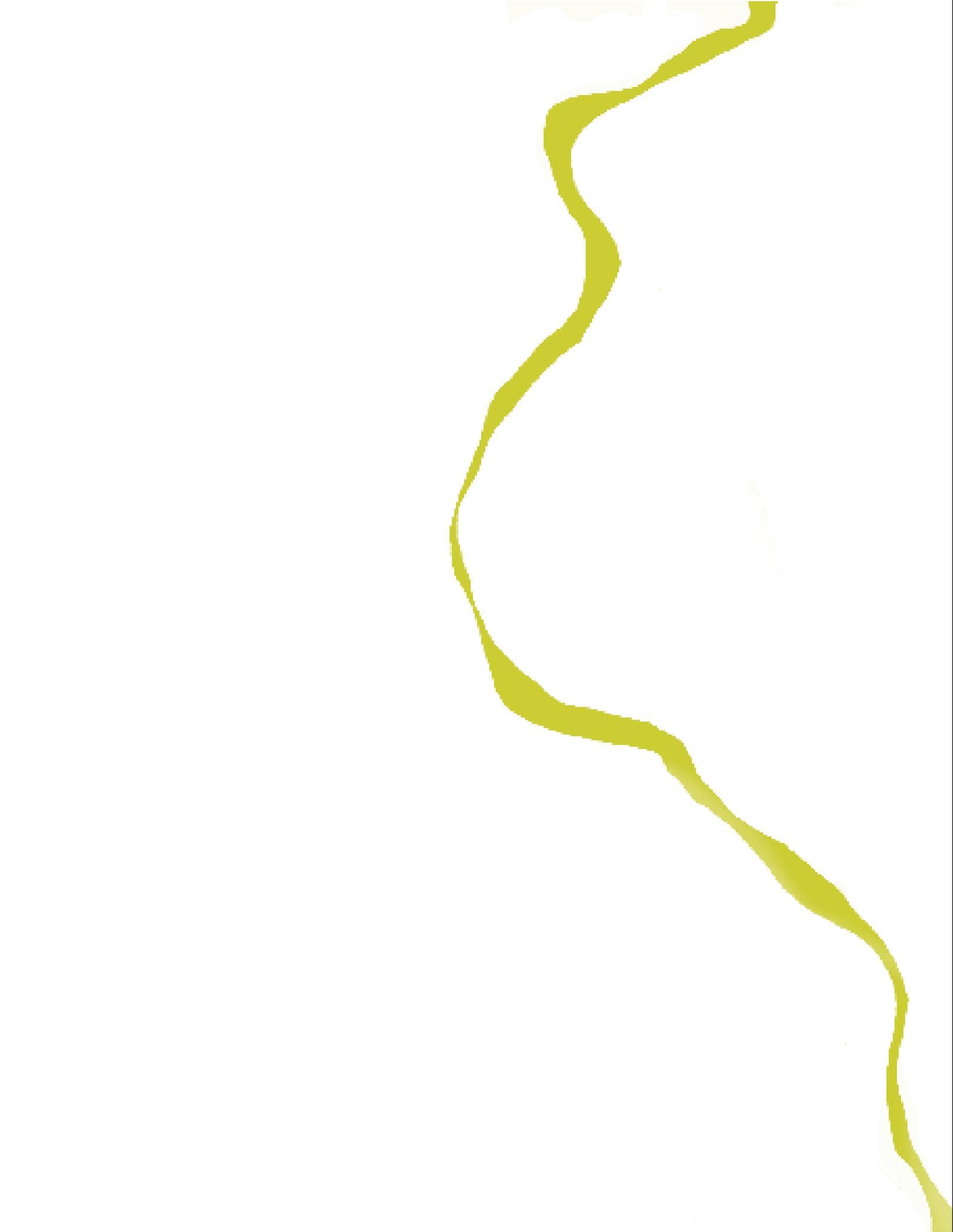
Simultáneas

- 135. Aurelia Valero, “Sobre Elva Peniche Montfort e Israel Rodríguez (comp.), *Antonio Reynoso, cinefotógrafo*”
- 140. Sue Meneses, “Sobre Luz María Lepe Lira, *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo*”
- 146. Fabián Herrera León, “Sobre Andreu Espasa, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*”

Anamorfosis

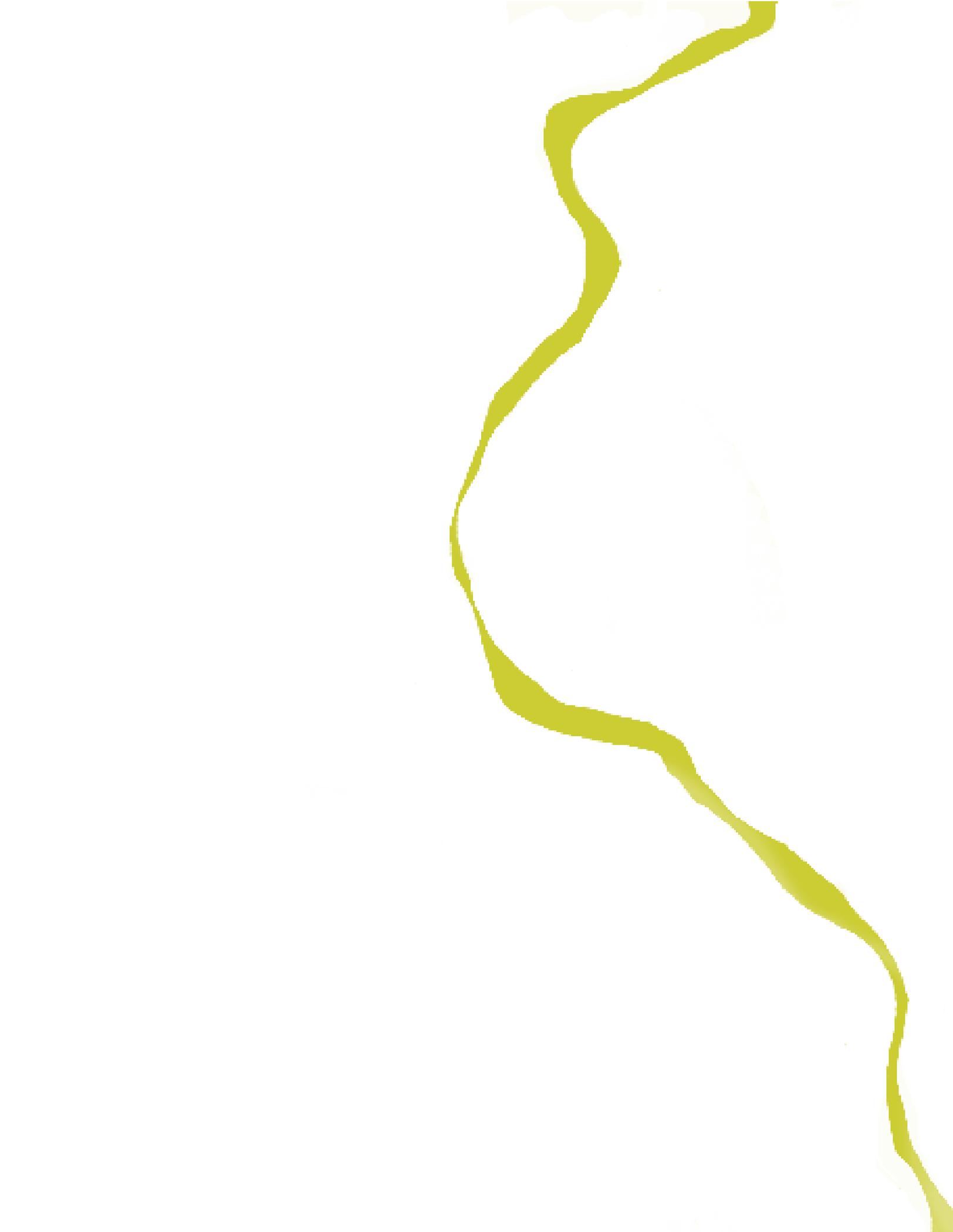
- 150. Ariel Maceo Téllez, “El desnudo y el miedo”





Fugas

01. Kohut
02. López
03. Rodríguez



01.

**Alejandro de Humboldt,
historiador.**

**Un modesto homenaje a
propósito del 250°
aniversario de su nacimiento**

Alexander von Humboldt, the Historian.

A Modest Homage On His 250th Birthday Anniversary

recepción: 23 de marzo de 2019
aceptación: 31 de mayo de 2019

Karl Kohut
Katholische Universität
Eichstätt-Ingolstadt



Resumen

Alejandro de Humboldt se autodefinió varias veces como “historiador de América”. A pesar de ello, la historiografía alemana se ha ocupado poco de su obra. Fue solo en las últimas décadas que algunos historiadores y humboldtianos destacaron la importancia de su dimensión historiográfica. El artículo retoma la cuestión con una interpretación minuciosa de las dos obras más relevantes en este contexto, es decir, el *Examen critique* y *Kosmos*. El artículo termina con un análisis de la crítica de su concepción del descubrimiento de América por parte de Edmundo O’Gorman, el historiador que más intensamente se ha ocupado de la obra de Humboldt. A pesar de su crítica, O’Gorman hizo ver lo que es, tal vez, el mérito más importante de Humboldt historiador, es decir, la integración de América en la cosmovisión europea.

Alexander von Humboldt time and again defined himself as a “historian of America”. Nevertheless, for a long time German historiography paid little attention to his work. Only in the last decades have historians and Humboldtians emphasized the historiographic dimension of his work. The article resumes the problem by analysing in detail his two main historical works, *Examen critique* and a chapter from *Kosmos*. Finally, the article examines Edmundo O’Gorman’s critique of Humboldt’s concept of the discovery of America. Despite its critical stance, O’Gorman’s work has stressed the most important merit of Humboldt as an historian, namely, the integration of America in the European cosmovision.

Palabras clave:
Alejandro de Humboldt, Edmundo O’Gorman, historia y prehistoria del descubrimiento de América

Keywords:
Alexander von Humboldt, Edmundo O’Gorman, history y prehistory of the discovery of America

El nombre de Alejandro de Humboldt evoca múltiples asociaciones: “segundo descubridor de América”, viajero, geógrafo, antropólogo, naturalista en el sentido más amplio, pero ¿historiador? Sin embargo, fue él mismo quien se autodefinió, en su *Essai Politique sur l’Ile de Cuba*, de 1826, como “historiador de la América” (Humboldt, 1998: 299). Algunos años más tarde (1834) se identificó, en el *Examen critique de l’histoire de la géographie du Nouveau Continent, et des progrès de l’astronomie nautique aux quinzième et seizième siècles*, con el papel de un “investigador de la historia” (*Geschichtsforscher*) (2009, I: 74, véase abajo nota 17).

A pesar de ello, la dimensión historiográfica de su obra había despertado poco interés, tanto por parte de los humboldtianos como de los historiadores. Así, Charles Minguet escribió, en 1999, que el *Examen critique* siguió siendo “una de las obras más importantes —y, sin embargo, tal vez la menos conocida— de su abundante producción” (Minguet, 1999: 9).¹ En cuanto al *Essai politique*, Michael Zeuske (2001) emitió un juicio comparable. Ha sido sólo en las últimas décadas que la cuestión ha despertado mayor interés, incluso se puede hablar de una disputa entre algunos humboldtianos e historiadores sobre si se puede considerar a Humboldt, además del naturalista que todos conocemos, también un historiador.²

Una disputa entre historiadores y humboldtianos

Hace más o menos medio siglo, dos humboldtianos y un historiador dirigieron la atención a la dimensión historiográfica de la obra de Alejandro de Humboldt. En 1961, Hanno Beck constató lacónicamente que “el *Examen critique* puso a Humboldt, como historiador, al lado de Niebuhr,

¹ Ette repite el juicio de Minguet (sin mencionarlo) al escribir que la obra sería “posiblemente la llave privilegiada para la comprensión de la obra total” (apud Humboldt, 2009, II: 227).

² Para una primera orientación en el número creciente de las publicaciones sobre la obra del viajero erudito alemán —nuevas ediciones, traducciones y estudios— véase Ette 2018a. La revista virtual HiN Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien [Alexander von Humboldt en la red. Revista internacional para estudios sobre Humboldt], editado por la Universidad de Potsdam y la Academia de Ciencias de Berlín-Brandenburgo, permite seguir el flujo de las publicaciones e investigaciones. Es notable la actividad de los humboldtianos hispanos, lo que atestiguan las traducciones del *Essai politique* (1998 y 2004) y de Kosmos (2011).



Droysen y Ranke”.³ Algunos años más tarde en 1969, Charles Minguet publicó un extenso estudio de su obra, en cuyo título puso, al mismo nivel, al historiador y al geógrafo. Al mismo tiempo, Beck lamentó que los historiadores alemanes no se hubieran ocupado de su obra, con la sola excepción de Richard Konetzke. En efecto, ante el desinterés manifiesto de sus colegas, éste había defendido a Humboldt como historiador argumentando que su concepción del cosmos reunía su ser y su devenir (Konetzke, 1959: 537-540). Algunos años más tarde afirmó que “la disciplina historiográfica es poco favorable a reconocer a Alejandro de Humboldt como historiador” (1964: 344).⁴ Después de varios artículos sobre la importancia de Humboldt para la emancipación de la América Latina, el historiador Manfred Kossock volvió, en 1992, a reivindicar a Humboldt como historiador. Pero era una voz aislada y, en 2001, el historiador y humboldtiano Michael Zeuske repitió el juicio de Konetzke sosteniendo que Humboldt no existía para la historiografía alemana (Zeuske 2001, 36 nota 31).⁵ Por su parte, Ottmar Ette introdujo un nuevo elemento en la discusión argumentando que no se puede comprender a Humboldt desde la perspectiva de las ciencias individuales, puesto que era, más que geógrafo, un filósofo, naturalista e historiador. La ciencia humboldtiana, postuló, no era pluridisciplinaria sino transdisciplinaria. Retomando la tesis de Susan Faye Cannon (1978) de una *Humboldtian Science*, Ette definió el procedimiento científico de Humboldt como el intento de comprender la reali-

dad a través de una red de las diferentes disciplinas (Ette, 2001b: 52 y 2018b: 106-108); la base sería una forma particular de escritura que denomina *humboldtian writing* (Ette, 2001b: 51).

¿Habría, pues, que descartar la pregunta por la dimensión historiográfica de la obra de Humboldt como obsoleta? Parece que la tesis de Ette no significa el fin de la discusión. En el mismo “manual” humboldtiano de 2018, a partir del que Ette desarrolló su tesis, el historiador Zeuske afirmó que Humboldt concebía una historia de la globalización de Europa y del mundo que, muy probablemente, ningún historiador profesional de su tiempo hubiera sido capaz de concebir; sin embargo, concedió que Humboldt no era un historiador convencional, con lo que implícitamente hizo comprensible el escepticismo de los historiadores profesionales (Zeuske, 2018: 147 y 151).

³ “Das ‚Examen critique‘ stellte Humboldt als Historiker neben Niebuhr, Droysen und Ranke” (Beck 1961: 178). A partir de aquí, las traducciones del alemán son mías.

⁴ “Die Fachdisziplin der Geschichtswissenschaften ist wenig geneigt, Alexander von Humboldt als Historiker anzuerkennen”.

⁵ “Für die Außensicht auf die ‚Deutsche Geschichtswissenschaft‘ existiert Alexander von Humboldt gar nicht”.

De esta discusión de varias décadas podemos sintetizar tres posturas: (1) Humboldt era un historiador a la altura de los historiadores más importantes de su época; (2) Humboldt era un historiador diletante (para decirlo crudamente); (3) la aproximación a la concepción científica de Humboldt desde una disciplina individual (sea la historia u otra) carece de sentido puesto que no reconoce el carácter particular de ella. En vista de esta controversia deseo retomar la cuestión de fondo. El momento es propicio, puesto que las dos obras centrales para esta cuestión han sido reeditadas recientemente. En efecto, las ediciones del *Essai politique* y del *Examen critique* han sacado estas obras del olvido. En el caso del *Essai politique*, consultamos la edición francesa de 1989⁶ y las españolas de 1998 y 2004; para el *Examen critique*, la edición alemana de 2004.

Estas ediciones constituyen una nueva base para su estudio como obras historiográficas. Michael Zeuske empezó con un estudio del *Essai politique* en el cual sostuvo, sin embargo, que la obra no es estrictamente histórica, sino que pertenece más bien a lo que hoy llamaríamos sociología (Zeuske, 2001: 39-41). En efecto, Humboldt había explicado que se contentó, en esta obra,

con examinar solamente lo respectivo a la organización de las sociedades humanas, al repartimiento desigual de los derechos y de los gozes de la vida, y a los peligros amenazadores que la sabiduría del legislador y la moderación de los hombres libres pueden alejar, sean

las que fueren las normas del gobierno (Humboldt, 1998: 299).

En oposición a esta obra, la concepción del *Examen critique* es más auténticamente historiográfica. Así, Humboldt anotó al comienzo que su intención era redactar “una obra extensa sobre la historia de ambas mitades de América y la paulatina corrección de las definiciones astronómicas de lugares” (Humboldt, 2009, I: 15).⁷ Ahora bien, ¿hasta qué punto logró cumplir este propósito? El objetivo de este artículo es encontrar una respuesta satisfactoria a esta pregunta. Servirá de complemento el análisis del capítulo “La historia de la visión física del Cosmos” (*Geschichte der physischen Weltanschauung*) de su gran obra final, *Kosmos*, en la que Humboldt retoma la problemática desde una nueva perspectiva.

Finalmente, llama la atención el hecho de que la discusión sobre Humboldt “histo-

⁶ Esta edición forma parte de un proyecto ambicioso de una reedición de las obras de Humboldt en la colección Memoria Americana por parte de Charles Minguet, Amos Segala y Jean-Paul Duviols. Lamentablemente, el proyecto se detuvo después de unos pocos volúmenes por falta de financiamiento.

⁷ De aquí en adelante cito la obra según la reedición de la traducción alemana por Ottmar Ette. Las traducciones al español son mías; en algunos casos importantes doy en nota a pie de página el original alemán.



riador” se desarrolló casi exclusivamente (con la sola excepción de Charles Minguet) entre humboldtianos e historiadores alemanes. Nadie mencionó a Edmundo O’Gorman, quien fue el historiador que más intensamente discutió la visión de Humboldt del descubrimiento de América. Este artículo terminará, por ello, con un estudio de la recepción de Humboldt por parte del historiador mexicano.

El *Examen critique*

Se publicó en entregas entre 1834 y 1838, y tuvo dos partes en cinco volúmenes, con lo que alcanzó, muy probablemente, sólo la mitad de la extensión inicialmente proyectada, quedando inconclusa como otras obras suyas. Humboldt escribió la obra en francés, y paralelamente a la edición francesa apareció la traducción alemana.⁸ El título, variable según la edición,⁹ sitúa la obra claramente en el

⁸ *La publicación en forma de libro apareció en Francia en cinco volúmenes entre 1836 y 1839 y, en Alemania, en tres volúmenes en 1836; se hizo una segunda edición en 1852. Sobre la complicada historia de las ediciones francesa y alemana, véase la noticia editorial de Ette en Humboldt, 2009, II: 242-43; sobre la traducción española y su relación con el original, véase Ette, 1992: 428-29, nota 56.*

⁹ *El título de la obra varía en las diferentes ediciones y traducciones. El traductor de la edición alemana prefirió el plural y sustituyó Examen critique por Indagaciones críticas [Kritische Untersuchungen]. Algo confusa es la nueva edición de Ottmar Ette de 2009, ya que en la tapa aparece El descubrimiento del Nuevo Mundo (Die Entdeckung der Neuen Welt), mientras que en la portada interior da el título original de la obra, pero en singular, con lo que retoma el título original francés, pero no el de la traducción alemana. El editor de la traducción*

campo de la historia de las ciencias naturales. En el prólogo, el autor escribe que presenta, en esta obra, “sólo extractos de trabajos a los cuales he dedicado, a lo largo de treinta años, todas las horas de ocio que podía permitirme, y lo hice con una predilección particular” (Humboldt, 2009, I: 13). Puesto que este prólogo lleva la fecha de noviembre de 1833, podemos suponer que la idea de este proyecto a largo plazo surgió de sus experiencias y vivencias del viaje, que provocaron en él un gran interés por la historia del continente, que mantuvo durante las décadas posteriores.

Fue a principios de los años treinta —Humboldt había cruzado entonces el umbral de los sesenta— que se decidió a publicar los resultados de sus reflexiones sobre la historia de ambas mitades de América y la corrección paulatina de las determinaciones astronómicas en forma abreviada, puesto que tuvo que abandonar su proyecto inicial después de su viaje ruso-asiático de 1829 (Humboldt, 2009, I: 15).

Inicialmente, Humboldt había concebido la obra como introducción al *Atlas geográfico y físico de las regiones equinociales del nuevo continente*, que publicó en entregas entre 1814 y 1838. Esta intención se distingue en su título original mencionado antes. En efecto, en la obra se cruzan dos historias, la humana y la natural, tal como había sido el caso en las obras de los primeros cronistas que habían fusionado la historia natural y la humana, de modo particular Fernández de Oviedo, Acosta y García. Humboldt admiraba a estos au-

tores porque trataron las grandes preguntas que siguen ocupando a los hombres: la pregunta por la unidad de la especie humana y sus variaciones a partir de una forma original común; la pregunta por las migraciones de los pueblos y del parentesco de las lenguas; la pregunta por los diferentes fenómenos de la naturaleza, la fauna y la flora (20). Entre los modernos, aprecia particularmente a Juan Bautista Muñoz, al cual había conocido antes de su salida a América, y a Martín Fernández de Navarrete, cuya *Colección de los viages y descubrimientos que hicieron por mar los Españoles desde fines del siglo XV*, publicada en 1825, fue su fuente más importante para los escritos de Colón.

La obra se centra en el siglo XV, más precisamente en la segunda mitad que constituye, para Humboldt, una cumbre en el progreso de la razón humana (13). El autor ve la grandeza de la época en el doble descubrimiento del mundo, tanto en su dimensión física como intelectual (19; *cf.* 189). Con esto, se aparta implícitamente de la teoría de las cuatro épocas de oro

española de 1892 la tituló Historia de la geografía del nuevo continente y de los progresos de la astronomía náutica en los siglos XV y XVI: Cristóbal Colón y el Descubrimiento de América. De aquí en adelante, cito la obra con el título original francés, pero basándome en la edición alemana de 2009; las traducciones al español son mías; en algunos casos particularmente importantes doy además el original alemán en nota.



de la humanidad elaborada por Voltaire, entre las que se encuentra el florecimiento de las artes en el renacimiento italiano de principios del siglo XVI, en los tiempos de los papas Julio II y León X. Esta valoración es un indicio más del posicionamiento de Humboldt en el campo de las ciencias naturales. El siglo XV lo fascina particularmente porque se encuentra entre dos épocas opuestas: pertenece tanto al Medioevo como a la época moderna y contiene el escenario de los grandes descubrimientos del espacio que estimularon las fuerzas de la razón y causaron profundos cambios de las opiniones, leyes y condiciones estatales de los pueblos (13).

Sin embargo, Humboldt no se lanza a un estudio general del siglo, sino que se centra en la figura de Colón, que encarna, para él, las aspiraciones de la época, que reúne en una síntesis personal.¹⁰ En efecto, Humboldt desea estudiar, a través de las fuentes que cita, al Almirante en sus obras, el pensamiento que lo llevó al descubrimiento de América (45). Sin embargo, en la práctica va más allá, pues estudia minuciosamente a los autores de la antigüedad griega y latina y a los del Medioevo que hablaron del camino a la India navegando hacia el oeste y no al este. Más concretamente, desea mostrar la unidad de pensamiento y de opiniones que vinculan el fin del siglo XV con los tiempos de Aristóteles, Eratóstenes y Estrabón a través del Medioevo, a pesar de la pretendida barbarie de esta época. Humboldt parte de la hipótesis filosófica de que cada hecho excepcional que consti-

tuye un paso importante o decisivo en el desarrollo de la razón humana no es una aparición o creación espontánea, sino que tiene profundas raíces en el pasado. En efecto, desea demostrar que todo lo que es capaz de contribuir al progreso de la razón humana tiene profundas raíces en los siglos anteriores (15).

Esta hipótesis lleva a la difícil cuestión de hasta qué punto la filosofía humboldtiana de la historia es teleológica, cuestión que ha obtenido respuestas contradictorias por parte de los estudiosos. O’Gorman (1984: 36) y Ette (1992: 409) la contestan positivamente en oposición a Konetzke, quien subraya que “Humboldt rechazaba todo intento de construir el devenir de la historia humana de modo teleológico” (Konetzke, 1959: 539). En esta controversia, los primeros parecen tener el mejor argumento, y Ette remite acertadamente a la frase inicial del prefacio, la cual Humboldt retoma en una variante aún más explícita al comienzo de la segunda parte de la obra:

Si la segunda mitad de este siglo (es decir, el XV) constituye una de las épocas más memorables en la vida de los pueblos occidentales, lo es, sobre todo, gracias al nexo íntimo que podemos observar entre las diferentes aspiraciones, las cuales estaban orientadas sistemáticamente hacia

¹⁰ Para una evaluación de Colón que parte de la perspectiva de la historiografía actual, su empresa y las controversias posteriores, véase Pietschmann, 1991.

una y la misma meta final (Humboldt, 2009, I: 189).¹¹

Sin embargo, cabe admitir que el análisis de Humboldt de los antecedentes del descubrimiento es inductivo, con lo que se aparta de esta idea inicial. Para O’Gorman, el carácter teleológico del pensamiento historiográfico de Humboldt constituye, por lo demás, un punto central de su crítica. Volveré a este punto.

La pregunta por las causas que prepararon e hicieron posibles los descubrimientos constituye, pues, la base del *Examen critique*. Humboldt busca y encuentra los comienzos en la Antigüedad, tanto en la práctica náutica como en la especulación filosófica. En cuanto a lo primero, escribe que fueron sobre todo los fenicios los que extendieron sus navegaciones cada vez más hacia el oeste hasta que descubrieron el gran Océano más allá de las columnas de Hércules, y lo hicieron a veces conscientemente y otras por casualidad, llevados por tormentas o corrientes marítimas (Humboldt, 2009, I: 28). A estos conocimientos concretos correspondía un hilo en la reflexión filosófica y geográfica. En vista de la muchedumbre de autores citados y analizados por Humboldt, me limito a los más importantes. Así, Aristóteles escribió que la costa occidental de España no estaba muy alejada de la costa oriental de la India (29-30, 53-58). Más concretamente, Poseidonio postuló que la distancia entre España e India medía sólo 70.000 estadios, lo que corresponde a menos de 11.000 km (58-64; cf. nota H: 469-474).

Refiriéndose a este cálculo, Estrabón escribió que sería posible llegar a la India navegando con viento del este. Particularmente famosos son los versos de la *Medea* de Séneca, en los cuales se vaticina el descubrimiento de nuevos mundos:

Venient annis saecula seris
Quibus Oceanus vincula rerum
Laxet, et ingens pateat tellus,
Tethysque novos detegat orbis,
Nec sit terris ultima Thule (375-79).¹²

(Humboldt, 2009: 65)

Estos versos tienen particular importancia porque han sido retomados por muchos cronistas. Por su parte, Colón los cita en el *Libro de las profecías* y varias veces más.¹³

¹¹ “Wenn die zweite Hälfte ebendieses Jahrhunderts eine der denkwürdigsten im Leben der Völker des Westens ist, so ist sie es hauptsächlich durch den innigen Zusammenhang, den man zwischen den einzelnen Bestrebungen bemerkt, welche systematisch auf ein und dasselbe Endziel hingerichtet waren”.

¹² “Tiempos vendrán al paso de los años / en que suelte el océano las barreras del mundo / y se abra la tierra en toda su extensión / y Tetis nos descubra nuevos orbes / y el confín de la tierra ya no sea Tule”. Cito la traducción española del latín de Luque Moreno, 2008, que corresponde a la versión alemana de Humboldt.

¹³ En el Libro de las profecías, Colón sustituye “Tethys” (la hermana de Océano) por “Tiphis” (el



Sin embargo, el mito de la Atlántida evocado por Solón y Platón, igualmente discutido por los cronistas, no se encuentra — escribe Humboldt— en las obras de Colón (67-71). Lo mismo vale para Macrobio, quien habla, en su comentario al *Sueño de Escipión* de Cicerón, de cuatro continentes separados por brazos del océano (71-72). En otras palabras, había en el pensamiento de la Antigüedad una premonición de que sería posible alcanzar la India navegando, desde Europa, hacia el oeste, y había, incluso, la intuición de una gran tierra desconocida entre los dos continentes. En realidad, estas premoniciones eran una consecuencia lógica de la concepción de la tierra como globo. Las conclusiones de Humboldt son confirmadas por la investigación moderna; escribe el historiador alemán Rainer Schulz, en un artículo de 2003, que la Antigüedad ya estaba preparada para un descubrimiento de las tierras que hoy llamamos América, descubrimiento que tardó, sin embargo, quince siglos más en ser realizado (Schulz, 2003: 46).

Humboldt insiste en que las intuiciones de la Antigüedad no se perdieron en el llamado oscuro Medioevo y menciona una serie de autores que recogieron las aseveraciones de los autores griegos y romanos, entre ellos, Isidoro de Sevilla, Vincent de Beauvais, John Salisbury, Roger Bacon y Pierre d'Ailly. Así, Bacon cita en su *Opus maius* de 1267 la opinión de Aristóteles (entre otros autores) acerca de la poca distancia entre España y la India (Humboldt, 2009: 36-37). Pierre d'Ailly, por su parte, retoma casi textualmente

el pasaje de Bacon en su *Imago mundi*, de 1410 (37), pero sin citar a su fuente. Colón, finalmente, se refiere varias veces a Pierre d'Ailly, al cual cita, de modo particular, en su *Relación del Tercer Viaje* de 1498 (37-38; véase Colón, 1984: 217). Muchas veces es difícil distinguir la reflexión filosófica y el conocimiento astronómico y geográfico de mitos; sin embargo, Humboldt no los desprecia, sino que más bien subraya la verdad que muchas veces encierran. El mito de la tierra occidental le parece particularmente poderoso: “Pocas veces podemos seguir, con una seguridad absoluta, el mismo mito en su camino desde el este hacia el oeste” (Humboldt, 2009, I: 74).¹⁴ Pasando ya al renacimiento italiano, Humboldt presta gran importancia al matemático, astrónomo y geógrafo Toscanelli, con el cual Colón estuvo en contacto desde 1470. Es sumamente reveladora la carta que aquél le mandó en 1474 y que Humboldt cita:

Alabo su deseo de navegar hacia el oeste y estoy convencido de que usted habrá

piloto de la nave Argo), con lo que retoma las versiones medievales de Medea. Colón se identifica con el piloto, confiriendo así un aura mítica a su propia gesta; véase Colón, 1984: 287 y 1997: 290. Humboldt discute extensamente los versos sin mencionar esta sustitución.

¹⁴ “Selten ist man imstande, mit so vollkommener Sicherheit ein und denselben Mythos auf seiner Wanderung von Osten nach Westen zu verfolgen”.



reconocido en mi carta anterior que la empresa, la cual usted está proyectando y desea realizar, no es tan difícil como uno podría creerlo; al contrario, la navegación de las costas occidentales de Europa hacia la India de las especias puede seguramente realizarse en el camino que le he indicado (I: 80).

Según escribe Humboldt, esta carta confirma el hecho de que Colón albergaba el proyecto de llegar a la India navegando hacia el oeste ya unos veinte años antes de su salida real, y la carta de Toscanelli constituye algo como un resumen de las especulaciones anteriores. No debemos olvidar el famoso mapa de Toscanelli que Colón traía consigo en su primer viaje. Esto lleva al autor a la pregunta de cuánto sabía Colón de las teorías y suposiciones mencionadas. La lista de los autores que Colón cita es larga y contiene, entre otros más, a Aristóteles, Estrabón, Pierre d'Ailly, varios autores árabes y muchos otros más, lo que prueba sus extensos conocimientos científicos, tanto más admirables en un hombre que había navegado los mares desde la tierna edad de catorce años (49-78 y nota F: 466-68).

Desde una perspectiva complementaria y centrándose implícitamente en la figura de Colón, Humboldt escribe que los grandes descubrimientos en el hemisferio occidental del mundo no eran el producto de la casualidad, sino del genio y de una larga reflexión. Los protagonistas de la época pudieron hacer estos descubrimientos porque tuvieron una concepción acertada

de la forma del mundo y de las distancias que tenían que superar, porque sabían aprovechar los trabajos de sus antecesores y observar los efectos de los vientos, de las corrientes marítimas, etcétera (20-21).

Su vida de marinero le había brindado a Colón, por otra parte, conocimientos concretos de navegaciones anteriores. Siempre se ha especulado sobre las noticias que éste habría recogido de navegantes que habrían llegado a tierras americanas. Entre ellos tiene particular importancia el llamado piloto ignoto que aparece hasta en los estudios más recientes. Humboldt descarta esta teoría casi de paso (83). Mucha más importancia da a las expediciones normandas de comienzos del segundo milenio que analiza minuciosamente (138-143; 147-48). A pesar de que acepta la existencia real de un viaje de Colón al norte de Europa, considera altamente improbable la suposición de que habría conocido allí la existencia de una tierra al oeste (143-47). En resumidas cuentas, queda poco clara la importancia de los conocimientos concretos que resultaron de sus años de navegante aparte, desde luego, de la pericia marinera que había adquirido (93-100).

En efecto, Humboldt prioriza los conocimientos librescos de Colón, desde Aristóteles hasta Toscanelli. Es cierto que estas fuentes contenían un error gravísimo que el genovés retomaría, es decir, los cálculos erróneos que resultaban en una extensión del globo terrestre menor de la que tiene realmente, lo que, junto con la suposición de una extensión mayor



de Asia de la real, llevaba a un cálculo que minimizaba la distancia entre la Europa occidental y la Asia oriental. Sin embargo, escribe Humboldt, a veces los más grandes errores llevan a los más grandes descubrimientos (23 y 43-44).

La empresa de Colón se presenta, pues, como el último eslabón de una cadena ininterrumpida, con sus aciertos y sus errores. En vista de esta larga tradición se impone la cuestión por su mérito. Para Humboldt, buscar y encontrar esos antecedentes estudiados minuciosamente por él no disminuye en lo más mínimo su grandeza. Al contrario, ésta tiene su base precisamente en el genio de retomar todos estos pensamientos anteriores y convertirlos en un proyecto que finalmente realizó. Según escribe, Colón era consciente de la grandeza de su empresa. Ya en la carta a Santangel había escrito con un orgullo inconfundible que él había realizado algo que había parecido imposible hasta entonces: “porque aunque d’estas tierras aian fallado o escripto, todo va por coniectura sin allegar de vista salvo comprendiendo, atanto que los oyentes los más escuchavan e iuzgavan más por fabla que por otra cosa d’ello” (Colón, 1984: 145-46; Humboldt, 2009, I: 78-79). Y en su *Relación del Tercer Viaje* escribió que “esta de acá es otro mundo en que se trabajaron Romanos y Alexandre y Griegos, para la aver, con grandes exerciçios” (Colón, 1984: 205; Humboldt, 2009, I: 49).

En efecto, Humboldt eleva a Colón al rango de un espíritu mayor que domina

su siglo (Humboldt, 2009, I: 250). Cito algunos pasajes hiperbólicos: “El carácter de Colón se caracteriza por la riqueza de sus conocimientos, su osadía y su tenacidad imperturbable” (190); “Sus observaciones en el campo de la ciencia natural sobresalen por la grandeza de sus opiniones y su agudeza de espíritu” (223); “Colón ha impregnado su época con un esplendor particular imponiéndole su sello” (242). En estos pasajes reconocemos un rasgo que caracteriza la historiografía del siglo XIX, es decir, el de priorizar, en el estudio de la historia humana, la obra de los llamados grandes hombres. En este sentido, el *Examen critique* se nos presenta como la construcción de un héroe, para hablar en términos modernos o más bien posmodernos. A su lado, Vesputio aparece como un espíritu menor, si bien Humboldt no niega sus méritos. Más aún, lo defiende contra la acusación de haberse arrogado fraudulentamente el mérito de haber descubierto América.

Pero no todo es hipérbole. Humboldt no cierra los ojos ante las debilidades del Almirante. Así, nota su creciente tendencia hacia una “teología mística” (24), tendencia que se muestra cada vez más en los últimos años de su vida. En el *Libro de las profecías* afirma, por ejemplo, que no fueron la razón, la matemática y los mapas los que lo llevaron a su empresa, sino que ésta cumplía sencillamente la profecía de Isaías (24), o bien cree que su obra cumple la profecía del quinto verso del salmo 18 que reza: “En todo el mundo va su son, sus palabras hasta el fin del orbe terrestre



(42). O cuando calcula, basándose en San Agustín, que el fin del mundo vendrá en 150 años, lo que subraya el carácter providencial de su empresa porque abre la oportunidad de llevar el evangelio hasta los confines del mundo, tal como se postula en el evangelio (24). Pero Humboldt destaca que este misticismo esotérico es posterior a la gran gesta colombina y no disminuye en nada su grandeza.

Algo distinto es el caso de la dimensión violenta de esta empresa. Ya en su segundo viaje, Colón se permitió la violencia contra los indígenas: “Colón sacrificó los intereses de la humanidad al ardiente deseo de volver más provechosa la posesión de las islas que los blancos habían conquistado” (253). Una concatenación infeliz de circunstancias llevó al Almirante a un camino de injusticias y extorsiones que quiso justificar con motivos religiosos (254). Sin embargo, Humboldt trata de exculparlo por lo menos parcialmente. Si había escrito antes que Colón impuso su sello a su siglo, añade ahora que incluso los espíritus más grandes no pueden escapar de las condiciones que su época les impone; concretamente, la época habría permitido la intolerancia religiosa y habría cedido al atractivo de la violencia, siempre que ésta se viera justificada por el éxito (250). De allí, Humboldt se lanza al análisis de la política colonial de España que se caracteriza, según escribe, por sus vacilaciones. Los monarcas se preocuparon por la libertad de los indígenas —si bien es cierto que no lo hicieron consistentemente—, mientras que en España había

luchas metódicas en torno a los “derechos naturales de los indígenas”:

América se despobló cada vez más, no sólo por la trata de esclavos (la venta de esclavos caribeños o de otros indígenas considerados rebeldes), sino también por la introducción de la esclavitud, de las reparticiones y encomiendas. Cuando la despoblación casi había logrado su meta, no se culpaba el rigor de la legislación y los frecuentes cambios de ésta, sino el carácter personal de los líderes, cuyo poder transitorio no lograba poner límites a la arrogancia de los colonos. Acá y allá se pronunciaron firmemente opiniones valederas, pero la razón y el sentimiento debieron retroceder delante la prepotencia de los intereses materiales: a la masa de la nación, la filantropía le pareció ridícula e irracional, y las autoridades la consideraron revoltosa y peligrosa para el bienestar público (255).

La condena de la colonización española no podía ser más clara y contundente. Sin embargo, Humboldt la matiza opinando que se trata de una constante en la historia de la humanidad, lo que demuestran los abusos modernos, por ejemplo, la sobrevivencia de la esclavitud o el desprecio de los campesinos (255-56). Sobre todo, la esclavitud es el blanco de su crítica, la que repite varias veces en sus obras.¹⁵ Sin

¹⁵ En este contexto, es particularmente importante el capítulo sobre la esclavitud en el *Essai politique*:



embargo, señala no menos claramente el peligro de juzgar a otro siglo con los criterios y estándares del presente. De modo particular, advierte que el siglo XIX, orgulloso del auge de la civilización, vive sólo en el presente y el futuro próximo, y no trata de comprender otras épocas. Él, por el contrario, aboga por el deber que el investigador de la historia tiene de estudiar “cada siglo según su carácter particular y los rasgos distintivos de su evolución intelectual” (I: 74).¹⁶ Posiblemente podemos ver en esta afirmación un eco del principio hermenéutico elaborado por Herder.¹⁷ Estas reflexiones no aniquilan la crítica severa de la colonización sino que advierten los peligros de juicios proferidos desde el sentimiento de superioridad que se arroga el derecho de juzgar los tiempos pasados.

Termino el análisis del *Examen critique* con un resumen de las largas reflexiones de Humboldt sobre los dos descubrimientos de América, uno por parte de los normandos a principios del segundo milenio y otro por parte de los españoles a fines del siglo XV. El interés de Humboldt se centra en la comparación de las consecuencias posibles y de las reales que se suscitaron para los estados latinoamericanos en la actualidad. Los normandos encontraron unas tierras pobladas por tribus nómadas de cazadores. Si hubieran seguido colonizando estas tierras, hubieran hecho lo mismo que hicieron los anglosajones cuatro siglos más tarde, es decir, hubieran desplazado a los indígenas cada vez más hacia el occidente. A consecuencia de esto, los indígenas

empobrecieron y prácticamente desaparecieron: “Los indígenas no cuentan en el cuadro político de esta parte del Nuevo Mundo que se halla enfrente a Europa”.¹⁸ En este punto se nota que Humboldt no escapa a cierta tendencia europea (y norteamericana) de juzgar con diferentes medidas morales la colonización española y la anglosajona.

“La esclavitud es, sin duda, el mayor de todos los males que han afligido a la humanidad” (Humboldt, 1998: 301; 1989: 103).

¹⁶ “Es gehört zur Pflicht des Geschichtsforschers, ein jedes Jahrhundert nach dem eigentümlichen Charakter und den unterscheidenden Merkmalen seiner intellektuellen Entwicklung zu erforschen”.

¹⁷ Véase, sobre todo, la famosa frase: “El tratamiento de esas cuestiones exige necesariamente que me ponga —en tanto que me es posible— en el lugar de cada tiempo, cada pueblo, y que no lleve mi estrecho cuarto cuadrangular a todas partes, tal como lo hace el caracol con su casa” (“Nothwendig fordert ein Umfang solcher Fragen, dass ich mich, so viel ich kann, in jede Zeit, unter jedes Volk ganz hinstelle, und nicht, wie die Schnecke ihr Haus, überall meine enge viereckige Stube umhertrage”) (Herder, 1989, XVI: 210). Konezke y Ette citan la tesis de Humboldt (Konezke 1959, p. 541s; Ette 1992, p. 409 y nota 67, p. 430) sin mencionar a Herder.

¹⁸ “Die Eingeborenen zählen nicht im politischen Gemälde desjenigen Teils der Neuen Welt, welcher Europa gegenüberliegt” (Humboldt, 2009, I: 149).



Más importante me parece otra parte de sus reflexiones, centrada en los cambios históricos y culturales de los dos continentes que eran —según escribe— más profundos en América que en Europa. En ambos continentes hubo cambios de la barbarie a la civilización (I: 150). Los normandos se encontraban todavía en un estado relativamente bajo de civilización y cultura y, en América, todavía no existían los grandes imperios azteca e inca. Cuatro siglos más tarde, la situación había cambiado en ambos lados del Atlántico, en ambos lados había pueblos con un alto nivel de cultura y de organización política. A consecuencia de esto, el desarrollo de las sociedades americanas era otro del que había cuatro siglos antes y, de modo análogo, fue otra la repercusión de los descubrimientos y conquistas en Europa.

Finalmente, queda la pregunta por el lugar del *Examen critique* en la obra humboldtiana. Minguet y, después de él, Ette, dieron a la obra un lugar privilegiado en la vasta producción del erudito alemán (*supra* n. 2), lamentablemente, sin dar más explicaciones. O’Gorman, por el contrario, ve la obra como un esbozo de “lo que no alcanzaría su plenitud hasta *Kosmos*” y añade que “los historiógrafos se han atenido indebidamente a la primera obra con olvido de la segunda, la decisiva” (O’Gorman, 1951: 241 n. 2). Sin embargo, O’Gorman no toma en consideración el hecho de que las dos obras tienen objetivos distintos, lo que deseo demostrar en el siguiente análisis de *Kosmos*.

Si comparamos el *Examen critique* con las intenciones que el autor apuntó en el prólogo, nos damos cuenta de que Humboldt, en efecto, no escribió “la historia de ambas mitades de América” que se había propuesto y que tuvo que abandonar después de su viaje ruso-asiático de 1829 (Humboldt, 2009, I: 15). Si miramos la obra desde la perspectiva de este proyecto frustrado, nos damos cuenta de que redactó algo que se puede definir como la introducción a esta historia, en la que analiza la cuestión de cómo entró América en el mundo europeo. Al mismo tiempo, la obra deja vislumbrar por qué el proyecto no llegó más allá de la introducción. El *Examen critique* muestra la inmensa erudición del autor, pero muestra también su tendencia a perderse en detalles. A pesar de ello, en algunos pasajes sus reflexiones alcanzan la profundidad de una filosofía de la historia.



Kosmos

Se publicó en cinco volúmenes entre 1845 y 1862. Contrario a la mayoría de las obras de Humboldt —entre ellas el *Examen critique*— la versión original es en lengua alemana, a la que siguieron rápidamente numerosas traducciones.¹⁹ Si el autor había escrito en el prólogo al *Examen critique* que esta obra lo había ocupado a lo largo de treinta años, apunta en el prólogo a *Kosmos* que esta obra “ocupa [su] pensamiento hace ya medio siglo” (Humboldt, 2011: 3; 2004: 3).²⁰ Puesto que este prólogo lleva la fecha de 1844, podemos localizar los comienzos intelectuales de la obra en la mitad de los años noventa del siglo XVIII, es decir, más o menos un lustro antes de su salida hacia América. El impulso de esta obra es, por ende, anterior al del *Examen critique*, cuya elaboración le ocupaba paralelamente.

Humboldt reduce y, al mismo tiempo, amplía la materia de la obra anterior. En cuanto a lo primero, comprime la parte histórica a un largo capítulo del segundo volumen de la obra, titulado *Ensayo histórico sobre el desarrollo progresivo de la idea del universo* (2011: 248-396).²¹ En cuanto a lo segundo, generaliza la problemática que encontramos al fondo del *Examen critique* al preguntar por las épocas que se caracterizan por progresos decisivos en el conocimiento del hemisferio occiden-

tal del globo terrestre. La serie empieza con las primeras navegaciones de los fenicios y griegos y sigue con las conquistas de Alejandro Magno, el mundo del helenismo, el imperio romano, las conquistas árabes, los descubrimientos del tardío siglo XV y termina con la época de los descubrimientos astronómicos, posibles por la invención del telescopio, junto con los progresos matemáticos, desde Galileo y Kepler hasta Newton y Leibnitz (2011: 256-393; 2004: 248-382). Sólo la época de Alejandro Magno se acerca en importancia al siglo XV. Así escribe:

Jamás en época alguna, excepto en aquella en que tuvo lugar el descubrimiento de América tropical, ocurrido 18 siglos y medio más tarde, ninguna porción del género humano ha reunido a la vez co-

¹⁹ Véase la noticia editorial en Humboldt, 2004: 927-28. Una traducción española por parte de Francisco Díaz Quintero se publicó en 1851-52; una edición facsímil apareció en 2005. En 2011, se publicó una nueva traducción de Sandra Rebok, un prólogo de Miguel Angel Puig-Samper y un epílogo de Ottmar Ette. El formato de la edición retoma el de la edición alemana de 2004.

²⁰ De aquí en adelante, todas las referencias y citas son tomadas de la edición española; puesto que la traducción es, a veces, libre, agrego el lugar en la edición alemana para facilitar la comparación.

²¹ La traducción literal del original alemán sería “Historia de la cosmovisión física” (2004: 240-385).



secha más rica de ideas nuevas acerca de la naturaleza, ni jamás se ha fundado sobre materiales más numerosos el conocimiento físico del globo y el estudio de la etnología comparada (2011: 277; 2004: 268)

Aún más, Humboldt considera las conquistas de Alejandro Magno como una “expedición científica” propiamente dicha; en efecto, es la primera vez que “un conquistador se hace acompañar de hombres versados en todos los conocimientos humanos: naturalistas, geómetras, historiadores, filósofos y artistas” (2011: 282; 2004: 273).²²

A pesar de esta relativización de la época del descubrimiento de América, Humboldt sigue considerándola la más grande y la más importante de todas porque “es ésta la época de los descubrimientos más grandes realizados en el espacio” (2011: 322; 2004: 312). Para los europeos, se dobló el espacio conocido, con lo que se impulsó la inteligencia para perfeccionar las ciencias naturales en sus partes físicas y matemáticas. Por lo demás, Humboldt expone de forma abreviada los resultados de sus estudios del *Examen critique*. Sin embargo, al resumir la obra anterior, Humboldt cambia su carácter. Sigue considerando a Colón como un espíritu superior, pero ya no se centra tanto en su empresa como lo había hecho antes, sino que se empeña ahora en subrayar la aspiración de la época a descubrimientos en espacios alejados y el sentimiento de la justificación de la libertad intelectual.

Esta perspectiva que podemos llamar global determina también su caracterización de la violencia de la colonización española. En efecto, ésta no es un fenómeno particular y propio de los españoles, sino que entra en una serie histórica:

Los progresos del conocimiento cósmico se lograron con el precio de todas las violencias y horrores que los llamados *conquistadores civilizados* [cursiva del autor] han sembrado en el mundo (2004: 349).²³

Es sólo la última época analizada, es decir, la de los descubrimientos astronómicos, la que hace excepción de la regla. Sin embargo, advierte —repitiendo el principio que había enunciado en la obra anterior— como osadía presuntuosa el querer juzgar dogmáticamente la suerte y la desgracia en la historia de la humanidad (2004: 349).

Desde una nueva perspectiva, Humboldt retoma la comparación de los dos descubrimientos de América, es decir, uno por parte de los normandos en el siglo XI y el otro de Colón. Humboldt distingue ahora más claramente “el primer e incontestable

²² En la versión alemana, “expedición científica” está en *italica*.

²³ Mi traducción. En el ejemplar de *Kosmos* de la biblioteca del Instituto Ibero-Americano de Berlín falta la página correspondiente (en vez de las págs. 349-64 aparece el duplicado de las págs. 597- 612).



descubrimiento de América septentrional hecho por los normandos y las expediciones que más tarde motivaron el conocimiento de las regiones tropicales del mismo continente” (2011: 323).²⁴ Sin embargo, Humboldt insiste en que se puede hablar de “redescubrimiento” sólo en un sentido objetivo, puesto que Colón no tuvo noticias del descubrimiento por parte de los normandos (2011: 328; 2004: 318). En vista a la crítica posterior de O’Gorman (que analizaré en el próximo apartado) es importante notar que Humboldt defiende explícitamente el carácter de descubrimiento de la gesta colombina, a pesar de que Colón no hubiera tenido la intención de descubrir un nuevo continente y a pesar de que muriera con la firme convicción de haber tocado sólo partes de la Asia oriental (2011: 328; 2004: 318).²⁵ El punto decisivo le parece ser el hecho de que Colón no llegó a América por algún azar; por el contrario, su “expedición ofrece todo el carácter de un plan científicamente concebido y realizado” (2011: 328; 2004: 318).

Aún más importante es el hecho de que Humboldt insiste —más que en la obra anterior— en la diferencia del impacto de ambos descubrimientos en los países europeos. Mientras que el primero no dejó huellas, el segundo cambió la historia occidental. La ampliación repentina del mundo conocido tuvo consecuencias intelectuales y morales: “nunca tampoco los descubrimientos realizados en el espacio y en el mundo material han llevado al orden moral cambios más extraordinarios”; si bien tuvieron el efecto de una

larga servidumbre de una parte de la humanidad, también causaron el despertar tardío a la libertad (2011: 322-23; 2004: 312-23).²⁶ Aún más: Humboldt postula que las aspiraciones de alcanzar la libertad intelectual y de descubrir lejanos espacios son inseparables, e insinúa que el siglo XV colmó la sed de descubrimientos que había quedado insatisfecha por mucho tiempo (2011: 320; 2004: 320).²⁷

¿Podemos considerar con O’Gorman las partes históricas de *Kosmos* como la expresión final de la concepción historiográfica de Humboldt? En efecto, podemos reconocer, en las consideraciones iniciales (*Einleitende Betrachtungen*) de la obra la enunciación de su filosofía de la historia

²⁴ En la versión alemana, “expedición científica” está en *italica*.

²⁵ Humboldt atribuye la misma convicción a Vesputcio, sin mencionar en este contexto su concepción de un “nuevo mundo”. Véanse los largos análisis de los viajes de éste en Humboldt, 2009, I: 189-442.

²⁶ La traducción reduce la problemática a la esclavitud, traduciendo “Knechtschaft” como “esclavitud” y “Erwachen zu politischer Freiheit” como “emancipación”.

²⁷ La traducción omite el complemento de que la aspiración a descubrimientos había quedado insatisfecha por mucho tiempo, con lo que desviste el siglo XV de su carácter particular en la historia de la humanidad.



que une el mundo humano y el mundo externo: “El mundo humano y la naturaleza tienen en común el hecho de que es sólo posible de conocer totalmente el ser en su extensión y su ser íntimo si se lo comprende en su devenir”.²⁸ Los griegos y los romanos estaban convencidos de la íntima relación entre ambos mundos, y amalgamaban de modo gracioso la geografía física y la historia. Humboldt no lo dice explícitamente, pero intuimos que considera esta convicción perdida como un presentimiento de su propia concepción. En otro lugar repite la misma idea con una variante al escribir: “La marcha de los grandes acontecimientos, así como la sucesión de los fenómenos naturales, se halla encadenada a leyes eternas, de las cuales sólo algunas nos son claramente conocidas” (2011: 341; 2004: 331). Si escribí antes que en el *Examen crítico* Humboldt se perdía en detalles, en el *Kosmos* demuestra su capacidad de síntesis. Aún más importante para la valorización de Humboldt historiador es el hecho de que el capítulo que acabo de analizar es la expresión de una filosofía original de la historia, que en la obra anterior sólo se vislumbraba en algunos pasajes.

Edmundo O’Gorman, crítico de Alejandro de Humboldt

Puesto que Edmundo O’Gorman es, tal como escribí al comienzo, hasta ahora el historiador que más profundamente se ha ocupado de Alejandro de Humboldt, no podemos pasar por alto su visión de la obra del erudito alemán. O’Gorman se centra en las mismas obras que constituyen la materia de este artículo, es decir, el *Examen critique* y el *Kosmos*, pero se ocupa sólo brevemente de la primera, puesto que ve en la segunda la expresión definitiva del pensamiento humboldtiano (O’Gorman, 1951: 267 y n. 2). O’Gorman se interesa por Humboldt con relación a su propio proyecto, cuyo objetivo es una revisión crítica del concepto de “descubrimiento”

²⁸ “*Das Sein wird in seinem Umfang und inneren Sein vollständig erst als ein Gewordenes [cursiva del autor] erkannt*” (2004: 35). En la edición española, esta frase se atribuye al mundo griego y latino, con lo que se le quita el carácter de ley general (2011: 34). Para Konetzke (1959: 540), esta reflexión es una de sus pruebas para defender el estatus de historiador de Humboldt. Para O’Gorman, el “mecanismo dialéctico entre el discurrir histórico y la cosmovisión científica [...] es la esencia del sistema humboldtiano” (O’Gorman, 1951: 274).



de América.²⁹ Desde ahora podemos decir que considera la concepción humboldtiana del descubrimiento como antítesis de la suya propia, en la cual sustituye el término de “descubrimiento” primero por “encubrimiento” y, más tarde, por “invención”.

El término de “encubrimiento” —que tanta fortuna tuvo, más tarde, en las publicaciones sobre el Vº Centenario— aparece en su obra *La idea del descubrimiento de América* que publicó en 1951. O’Gorman se ocupa del descubrimiento de América porque le parece ser el primer e imprescindible paso hacia la comprensión adecuada del ser de América, el cual ha sido objeto de una “sutil ocultación” (14). El historiador mexicano revisa las concepciones anteriores del descubrimiento que culminan, para él, en la obra de Humboldt. En efecto, le concede “el más alto sitio de honor en el proceso cuyo estudio constituye el tema de este libro”, es decir, el descubrimiento de América (266). Sin embargo, este elogio es ambiguo. Por un lado, Humboldt llegó más lejos que ningún otro en la comprensión de la dialéctica entre el “discurrir histórico” y la “cosmovisión científica” (274):

La historia es, para Humboldt, el título justificativo de la ciencia del cosmos; pero a su vez, sólo esa ciencia puede revelar el sentido de la historia. En una palabra, que el “Cuadro de la naturaleza” es la meta de la más alta disciplina científica, y a un tiempo, la entelequia del discurso histórico. La historia, pues, contiene la condición de posibilidad para que el hombre pueda alcanzar una visión

divina del universo; pero, a su vez, tal visión es donde se cumple y agota la historia (272).

Por otro lado, O’Gorman ve en esta concepción una autoidealización por parte de Humboldt. Su “ambicioso intento” habría sido el “de elevarse, por fin, a una visión absoluta y eterna del universo” (278). Aún más, éste se habría considerado como el último eslabón en la serie de etapas decisivas del progreso del conocimiento del mundo (278), lo que O’Gorman interpreta como consecuencia de su concepción idealista de la historia, en el sentido de que la historia se mueve ineluctablemente hacia su perfección (273, 287). Humboldt se habría interesado por Colón porque se identificó con éste: “es que Colón va a parecerse muchísimo, pero muchísimo, a Federico Guillermo Enrique Alejandro von Humboldt” (266, *cf.* 295).³⁰

Algunos años más tarde, O’Gorman encontró la fórmula definitiva al sustituir “encubrimiento” por “invención”, y fue con este término que su concepción se hizo

²⁹ *Sobre la evolución de su pensamiento sobre esta problemática, véase el prólogo a su libro de 1984: 9-11.*

³⁰ *De modo parecido, Ette intuye una identificación de Humboldt con el descubridor genovés, pero lo hace sin ironía y sin referirse a O’Gorman (Ette, 1992: 411-13 y 435 n. 115).*



famosa.³¹ Si Humboldt había considerado el descubrimiento de América por parte de Colón como un hecho obvio, el historiador mexicano rechaza esta concepción rotundamente y cuestiona “*la idea de que América había sido descubierta*” (cursiva del autor) (9-10). O’Gorman parte del hecho de que Colón no sabía que había descubierto un nuevo continente:

En una palabra, que para saber a qué se debe la idea de que Colón descubrió América a pesar de que se sabe que él ejecutó un acto muy distinto, es necesario averiguar cuándo, cómo y por qué se pensó eso por primera vez y por qué se sigue aceptando. Es decir, será necesario reconstruir la historia, *no del descubrimiento de América, sino de la idea de que América fue descubierta*, que no es lo mismo (17; cursiva del autor).

En un primer paso de su argumentación, O’Gorman analiza a los autores que sostienen, en sus obras, la idea del descubrimiento de América, desde el Sumario de Fernández de Oviedo (1526) hasta *Admiral of the Ocean Sea. A Life of Christopher Columbus*, de Samuel Eliot Morison (1942: 23-42). En esta lista, Humboldt es sólo uno entre otros autores, si bien es cierto que el análisis de su obra es particularmente extenso. Humboldt —escribe— sitúa la empresa de Colón en una “idea del devenir histórico dentro del cual el acontecimiento queda entrañablemente articulado y sólo respecto al cual cobra su verdadero sentido” (36). O’Gorman identifica esta concepción como emanada del idealismo alemán

cuya premisa consistiría en la creencia de que “la historia, en su esencia, es un progresivo e inexorable desarrollo del espíritu en marcha hacia la meta de su libertad conforme a razón” (36). Es el hombre el que cumple “la finalidad inmanente de la historia”, para lo que no es necesario que tenga “conciencia de ese supuesto objetivo”, porque lo que hace y logra lo hace “en cuanto instrumento(s) de los designios de la historia” (37). Humboldt logró “atribuirle a Colón el acto del descubrimiento”. Sin embargo, tuvo que recurrir, para ello,

al arbitrio filosófico de postular, por encima de las intenciones individuales, una intencionalidad inmanente de la historia que, en la esfera laica, es la contrapartida de los designios divinos del providencialismo cristiano de la tesis del padre Las Casas (40).

Dejo aparte la cuestión de si O’Gorman interpreta correctamente la argumentación de Humboldt. En el fondo se trata de la oposición de dos filosofías. Si O’Gorman encuentra en el fondo de la argumentación humboldtiana la filosofía del idealismo alemán, intuimos en su caso la filosofía del existencialismo. No es casualidad el

³¹ *La primera edición de 1958 de La invención de América llevó el subtítulo El universalismo de la cultura de Occidente. Es sólo a partir de la edición reelaborada de 1976 que la obra lleva el subtítulo definitivo. Consulté la edición de 1984 de la colección “Lecturas Mexicanas”.*



hecho de que ponga una cita de Heidegger como epígrafe a la tercera parte de su obra.³² O’Gorman rechaza la tesis esencialista según la cual los objetos tienen un ser inamovible, a la cual opone la tesis de que lo decisivo es la significación que se confiere a ellos (57). Aplicado al caso americano, esto significa que todos los historiadores (con lo que incluye implícitamente a Humboldt) parten de una América “ya plenamente hecha, plenamente constituida”, mientras que él parte “de un vacío, de un todavía-no-existe América” (79 ss.). Y más explícitamente escribe:

El mal que está en la raíz de todo el proceso histórico de la idea del descubrimiento de América, consiste en que se ha supuesto que ese trozo de materia cósmica que ahora conocemos como el continente americano no ha sido eso desde siempre, cuando en realidad no lo ha sido sino a partir del momento en que se le concedió esa significación, y dejará de serlo el día en que, por algún cambio en la actual concepción del mundo, ya no se le conceda (49, *cf.* 53).

Tal como lo había hecho Humboldt, compara las concepciones de Colón y Vesputio, pero mientras que para éste el gran héroe era Colón y Vesputio sólo una figura menor, O’Gorman invierte el juicio al concluir que “al concebir (Vesputio) la masa de tierra firme austral como un ‘nuevo mundo’ abrió una posibilidad —que la tesis de Colón no contenía— de concebir a la totalidad de las tierras halladas de un modo que desborda el marco de las concepciones y premisas

tradicionales”, y remata dando a Colón el tiro de gracia:

Aquí nos despedimos de Colón como del héroe que, conduciendo la hueste a la victoria, cae a medio camino, porque si es cierto que sus ideas le sobrevivieron en muchos partidarios, no lo es menos que el sendero con promesa histórica era el que abrió Vesputio (129).

En términos posmodernos podemos decir que, si Humboldt construye al héroe, O’Gorman lo deconstruye.

La obra de O’Gorman suscitó, por su parte, críticas y discusiones que a veces llegaron a polémicas.³³ No cabe duda de que su tesis toca un punto importante. Sin embargo, su tesis no es, en realidad, una antítesis de la de Humboldt, sino que es, más bien, un complemento. Humboldt se centró en los antecedentes del llamado “descubrimiento”, es decir, en el movimiento de ideas y de progresos del conocimiento del mundo real que llevó a la empresa de Colón. El mérito de Colón se basaba —para él— en el hecho de que tenía plena conciencia de una tradición milenaria que él llevó del mundo de las ideas a la realidad. O’Gorman, por el

³² O’Gorman, 1984: 79. Ya Enrique Dussel había visto en la crítica de O’Gorman una “inspiración heideggeriana” (apud Borchmeyer, 2009: 60).

³³ Para un resumen de estas polémicas, véase Borchmeyer, 2009: 51-64.



contrario, se centra en la evolución posterior al llamado “descubrimiento”, es decir, el proceso que llevó a la comprensión de la significación de lo descubierto. Por ello, se centra en los hechos e ideas posteriores al “descubrimiento”. Lo que incomoda algo en su interpretación es un cierto tono polémico. O’Gorman no se contenta con convertir en reproche la constatación de que la concepción humboldtiana de la historia se basa en la filosofía idealista que ve el proceso histórico como una evolución hacia la perfección, sino que le atribuye la arrogancia implícita de situarse a sí mismo en este último momento de la marcha de la historia. Por ende, su visión de Humboldt historiador es ambigua: por un lado, ha comprendido mejor que ningún otro la dialéctica intrínseca entre la “cosmovisión científica” y el “discurrir histórico”; por el otro, contrarresta este logro incontestable por su polémica ahistórica.

En un punto, sin embargo, el pensamiento de O’Gorman coincide con el de Humboldt al ver “el más profundo sentido de esta historia de la invención de América” en sus consecuencias lejanas en el futuro:

Porque en ella (es decir, esta historia de la invención de América) hemos de ver [...] el primer episodio de la liberación del hombre de su antigua cárcel cósmica y de su multiseccular servidumbre e impotencia, o si se prefiere, liberación de una arcaica manera de concebirse a sí mismo que ya había producido los frutos que estaba destinada a producir. No en balde, no casualmente, advino América

al escenario como el país de la libertad y del futuro, y el hombre americano como el nuevo Adán de la cultura occidental (O’Gorman, 1984: 95).

Por su parte, Humboldt había visto en el descubrimiento la semilla de “cambios extraordinarios en las costumbres, en las condiciones de la larga servidumbre de una parte de la humanidad y en su despertar tardío a la libertad política” (Humboldt, 2004: 313; *supra* n. 28 y 29). Sea descubrimiento, encubrimiento o invención, todos han llevado, finalmente, a la libertad.



Conclusión

Al final de estas reflexiones vuelvo a las tres posiciones que se enfrentaron en la disputa sobre la dimensión historiográfica de su obra: ¿era un historiador a la altura de los historiadores más grandes de su época, o era un historiador diletante, o habría que desechar esta oposición como inadecuada? Ahora bien, los análisis de este artículo permiten descartar las dos posiciones extremas: Humboldt no era ni Ranke ni diletante. Más difícil es un juicio de la tercera posición que ofrece una solución elegante, en tanto que pone el énfasis en una red de diferentes disciplinas. Empero, esta concepción sólo se sostiene si suponemos que Humboldt tenía una base sólida en cada una de ellas, lo que nos devuelve a la pregunta inicial.

En esta encrucijada es tal vez más prometedor preguntar por el papel de la historia en su obra. Es cierto que no logró redactar, tal como lo había expuesto al comienzo del *Examen critique*, la historia de ambas mitades de América y la paulatina corrección de las definiciones astronómicas de lugares. A pesar de ello, es incontestable que la historia es esencial para esta obra, y lo mismo vale para el *Essai politique* y el *Kosmos*. Si aceptamos las aseveraciones

del viajero erudito, albergaba en su pensamiento el proyecto del *Examen critique* y del *Kosmos* desde hace varias décadas, pero se dedicó a su realización sólo años después de su gran viaje y de las obras inspiradas por éste. Empero, no abandonó sencillamente su labor de naturalista, sino que enriqueció sus reflexiones con la pregunta por el devenir histórico. De este modo, amalgamó la historia de los conocimientos de la naturaleza con la historia humana. Finalmente, su concepción de la historia no era estática, sino que evolucionaba. En el *Essai politique*, Humboldt identificó la labor del historiador con la investigación de la situación social del presente, lo que corresponde con nuestra concepción de la sociología; en el *Examen critique*, investigó las raíces históricas del descubrimiento, lo que se aproxima a una historia de las ideas; en *Kosmos*, finalmente, sintetizó los resultados de su obra anterior en una filosofía de la historia que une el devenir de la historia humana y el de la naturaleza.

Humboldt no era un historiador en un sentido convencional, lo que hace comprensible (sin disculparlo) el desinterés por parte de los historiadores. Empero, más importante que esta disputa me parece ser el núcleo de sus reflexiones e indagaciones históricas, es decir, la integración de América en la cosmovisión europea. Fue O’Gorman quien destacó lo que es, tal vez, el mérito más grande de Alejandro de Humboldt historiador ■

Referencias

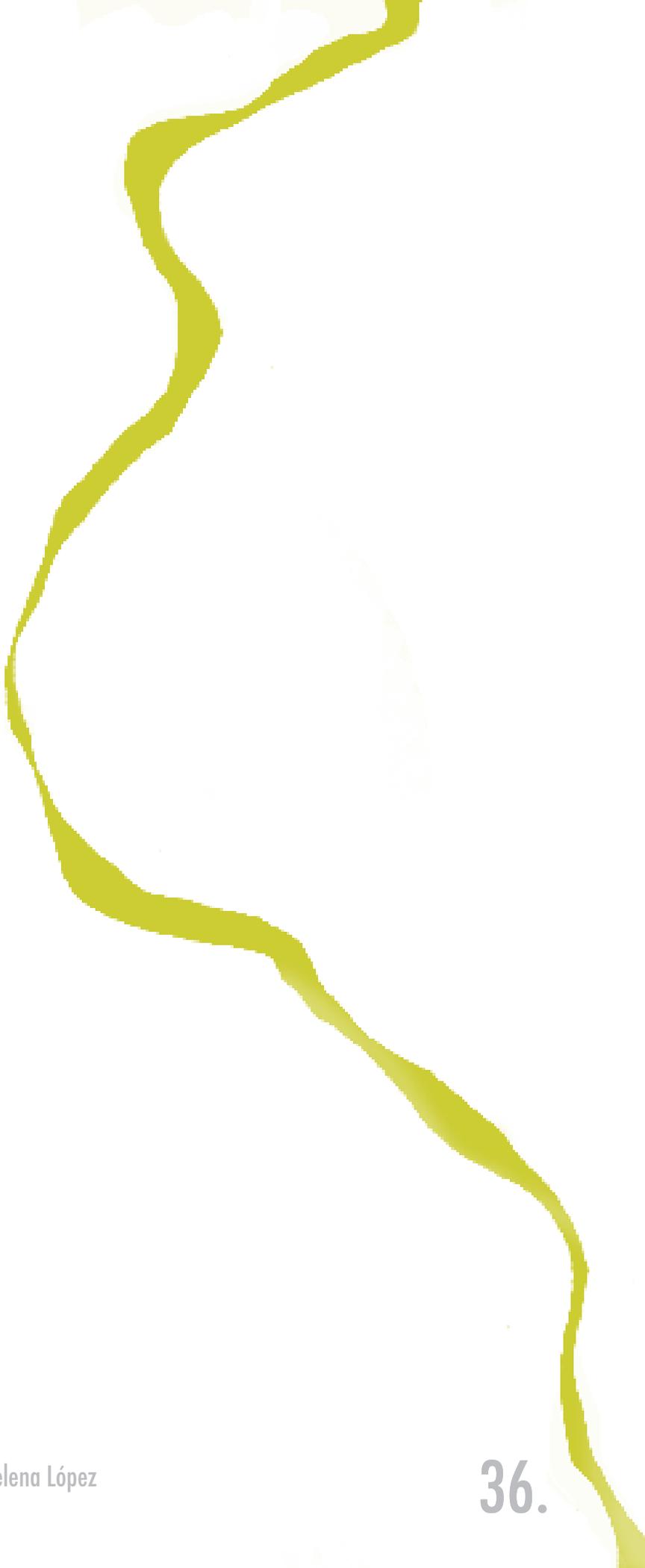
- Beck, Hanno, 1961. *Alexander von Humboldt. II. Vom Reisewerk zum „Kosmos“, 1804-1859*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Borchmeyer, Florian, 2009. *Die Ordnung des Unbekannten. Von der Erfindung der neuen Welt*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Cannon, Susan Faye, 1978. *Science in Culture. The Early Victorian Period*. Dawson, Folkstone / New York: Science History Publications.
- Colón, Cristóbal, 1984. *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza.
- _____, 1997. *The Book of Prophecies edited by Christopher Columbus*, Editor Roberto Rusconi, traductor Blair Sullivan, 1997. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Ette, Ottmar, 1992. “Entdecker über Entdecker: Alexander von Humboldt, Cristóbal Colón und die Wiederentdeckung Amerikas”. En Titus Heydenreich (ed.), *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag (Lateinamerika-Studien 30), vol. I, 1992: 401-39.
- _____, 2001. “Eine Gemütsverfassung moralischer Unruhe – *Humboldtian Writing*: Alexander von Humboldt und das Schreiben in der Moderne”. En Ette, 2001a: 33-55 (2001b).
- _____, *et al.*, 2001a. *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.
- _____, (editor), 2018a. *Alexander von Humboldt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- _____, 2018b. “Die Humboldtsche Wissenschaft”. En Ette 2018a : 106-12.
- Herder, Johann Gottfried von, 1829. *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten (1778)*, en *Johann Gottfried von Herder’s sämtliche Werke*, vol. XVI. Stuttgart und Tübingen: Cotta.
- Humboldt, Alejandro de, 1834-38. *Examen critique de l’histoire de la géographie due Nouveau Continent, et des progrès de l’astronomie nautique aux quinzième et seizième siècles*. Paris: Gide fils.
- _____, 1892. *Historia de la geografía del nuevo continente y de los progresos de la astronomía náutica en los siglos XV y XVI: Cristóbal Colón y el descubrimiento de América*. Obra escrita en francés por Alejandro de Humboldt (traducción al castellano por Luis Navarro y Calvo). Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 2 vols.
- _____, 1989. *Essai politique sur l’Ile de Cuba*. Nanterre: Editions Erasme.
- _____, 1998. *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*. Estudio introductorio de Miguel Angel



- Puig-Samper *et al.* Madrid: Editorial Doce Calles; Valladolid, Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura.
- _____, 2004. *Ensayo político sobre la Isla de Cuba (1826)* Traducción y edición de Ma. Rosario Martí Marco. Alicante: Universidad de Alicante.
- _____, 2004. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.
- _____, 2009. *Die Entdeckung der Neuen Welt [Kritische Untersuchung zur historischen Entwicklung der geographischen Kenntnisse von der Neuen Welt und den Fortschritten der nautischen Astronomie im 15. und 16. Jahrhundert [...]]*. Nach der Übersetzung aus dem Französischen von Julius Ludwig Ideler ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2 vols.
- _____, 2011. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Edición e introducción de Sandra Rebok, prólogo de Miguel Angel Puig-Samper y epílogo de Ottmar Ette. Madrid: Catarata-CSIC.
- Konetzke, Richard, 1959. "Alexander von Humboldt als Geschichtsschreiber Amerikas". En *Historische Zeitschrift* v. 188, n.3: 526-65.
- _____, 1964. "Alexander von Humboldt und Amerika. Bemerkungen zu Veröffentlichungen anlässlich der hundertjährigen Wiederkehr seines Todestages". En *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* v. I: 343-48.
- Kossok, Manfred, 1992. "Alexander von Humboldt als Geschichtsschreiber Amerikas". En Michael Zeuske, B Schröter (editores), *Alexander von Humboldt und das neue Geschichtsbild von Lateinamerika*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag: 18-31.
- Minguet, Charles, 1963. "De quelques aspects de la Découverte de l'Amérique dans le 'Cosmos' d'Alexandre de Humboldt". En *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*. Bordeaux: Feret & Fils (Bulletin Hispanique, 64bis): 175-87.
- _____, 1985 (2 volúmenes.). *Alejandro de Humboldt, historiador y geógrafo de la América española (1799-1804)*. México: UNAM.
- _____, 1997. *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*. Paris: L'Harmattan.
- _____, 1999. "Colón y Vespucio en la visión geohistórica de Alejandro de Humboldt". En Leopoldo Zea; Mario Magallón (eds.), *De Colón a Humboldt*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, FCE: 9-20.
- O'Gorman, Edmundo, 1951. *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*. México: Centro de Estudios Filosóficos.
- _____, 1984. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas, 63).
- Pietschmann, Horst, 1991. "500 años tras el viaje de Colón. Controversias y realidad histórica". En *Humboldt* (Bonn), año 32, 1991, no. 104: 10-19.

- Schulz, Raimund, 2008.** “Roms Eroberung des Mittelmeers und der Vorstoß in den Atlantik”. En Schulz (editor), *Aufbruch in neue Welten und neue Zeiten. Die großen maritimen Expansionsbewegungen der Antike und Frühen Neuzeit im Vergleich der europäischen Geschichte*. München, Oldenbourg 2003 (Historische Zeitschrift, Beiheft 34): 29-50.
- Séneca, 2008.** *Tragedias I*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid.
- Zeuske, Michael, 2001.** “Geschichtsschreiber von Amerika: Alexander von Humboldt, Deutschland, Kuba und die *Humboldteanisierung* Lateinamerikas”. En Zeuske (editor), *Humboldt in Amerika*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag (*Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung*, 11.2): 30-83.
- _____, 2008. “Geschichtswissenschaft”. En Ette 2018a: 147-52.





02.

Memoria filial y afectividad en *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert

Filial memory and affectivity in *Canción de tumba*
(2011) by Julián Herbert

recepción: 23 de abril de 2019
aceptación: 6 de junio de 2019

Helena López
González de Orduña
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

En este artículo propongo la posibilidad de que el análisis de la memoria textual sea irreductible a sus significados sociales. Es decir, la posibilidad de que el recuerdo no sea *sólo* un efecto discursivo y, por lo tanto, no agote toda su densidad performativa en marcos de interpretación compartidos. Con este fin he elegido una autoficción del escritor mexicano Julián Herbert publicada en 2011 con el título de *Canción de tumba*.

In this paper I argue about how the analysis of textual memory cannot limit it to its mere social meanings; in other words, about how remembrance would possibly not be *just* a discursive effect. Memory would not, therefore, completely exhaust its performative density in shared frames of interpretation. To illustrate the point, I have chosen an autofiction by the Mexican writer Julián Herbert, *Canción de tumba*, published in 2011.

Palabras clave:
memoria, afecto, discurso,
autoficción, literatura mexicana.

Keywords:
memory, affect, discourse,
autofiction, Mexican literature.

En este artículo propongo la posibilidad de que el análisis de la memoria textual sea irreductible a sus significados sociales. Es decir, la posibilidad de que el recuerdo no sea *sólo* un efecto discursivo y, por lo tanto, no agote toda su densidad performativa en marcos de interpretación compartidos (Halbwachs, 2004). En realidad, esto es algo que ya sabemos al menos desde la popularización del discurso del psicoanálisis a principios del siglo XX: que el yo coherente es una ficción permeable al remanente de lo no simbolizado; ésta circunstancia pone en jaque la pretendida coherencia del yo dispersándolo en función de afectos, fantasías e intenciones activadas en una amplia red de actores humanos y no humanos. Ahora, saberlo es una cosa y dar cuenta de este horizonte extradiscursivo es otra. Me interesa lo segundo con relación a nuestras prácticas de lectura: ¿Qué hacen los fantasmas en tanto que residuos inclasificables, al menos desde el punto de vista del constructivismo culturalista, en nuestros procesos de memoria?; ¿cómo capturar estos elementos fantasmales?; y, finalmente, con relación al estudio de caso elegido, ¿qué sabemos de la relación de un hijo con su madre cuando el trabajo de textualización de la memoria es resistente a los marcos de interpretación habituales? Roland Barthes propone, con el mismo optimismo tecno-modernista que comparte con Walter Benjamin, que la fotografía habilita las condiciones para registrar esta cualidad fantasmal, un vacío o agujero en la conciencia, que él denomina *punctum*. Mi propio optimismo coincide con Barthes no tanto por razones tecnológicas —aunque

no las excluyo— sino imaginativas. Creo que las prácticas creativas (visuales, sonoras, corporales o textuales), en tanto que pueden desbordar las lógicas de lo normal y cotidiano, movilizan la ocurrencia de estas escenas fantasmales.

Para mi experimento he elegido una autoficción del escritor mexicano Julián Herbert, publicada en 2011 con el título de *Canción de tumba*.

La autoficción es un subgénero de la literatura autobiográfica —que desde hace apenas una década se viene constituyendo con notable éxito de crítica y de lectores— impulsado por una hipertrofia de las prácticas textuales del yo (Alberca, 2007; Diaconu, 2013; Doubrovsky, 1977; Piña, 2013: 33-34; Rivera-Garza, 2013; Romera Castillo, 1995: 337-338; Arfuch, 2008: 147-148) que tiene mucho que ver con las redefiniciones de lo público, lo privado y lo íntimo, inducidas por las nuevas tecnologías de la información (en especial, la enorme y ubicua influencia de la web 2.0) y los medios de comunicación de masas (pienso en la TV por cable y los diversos formatos de *reality shows*) y su impacto en formas inéditas hasta hace poco de elaboración subjetiva y socialización (Castells, 2000, Sibilia, 2008: 9-33). Se trata de un formato que noveliza lo autobiográfico y, al hacerlo, supone una oportunidad excelente para atrapar la dimensión fantasmática de la subjetividad sobre la que me interesa reflexionar.

El relato en *Canción de tumba* es sencillo de



resumir: el narrador escribe, mientras vela a su madre moribunda, sobre su infancia, algunos aspectos de su vida adulta y la historia política de México en el siglo XX y el nuevo milenio. Un acto de memoria marcado por el ejercicio de la prostitución de su madre, un padre ausente, innumerables viajes, cambios de residencia y precariedades durante su juventud. Julián Herbert sintetiza insuperablemente el propósito de su texto: “He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción” (Herbert, 2014: 38).

Retomo ahora los principales propósitos de mi análisis de *Canción de tumba*. Hasta ahora no he dicho que mi aproximación está en deuda con la fascinante y controvertida propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick en su “Lectura paranoica y lectura reparadora, o eres tan paranoica que probablemente crees que este ensayo es sobre ti”, e incluido como capítulo 4 en su libro de 2003 *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Cito a Sedgwick:

En un mundo donde no se necesita estar loca para encontrar evidencia de opresiones sistémicas, teorizar al margen de una crítica paranoica se ha vuelto naíf, beato y complaciente. [...] pero me parece una gran pérdida que los análisis paranoicos se hayan vuelto totalmente equivalentes a la crítica en vez de ser vistos como un tipo de práctica teórica entre otras alternativas (125-126).¹

Sedgwick se está refiriendo a casi treinta años de hegemonía en las ciencias sociales y las humanidades de lo que Paul Ricoeur llama “hermenéutica de la sospecha”. Prácticas interpretativas de filiación foucauldiana que a través de diversas categorías —notablemente género, raza, clase y sexualidad— se proponen la deconstrucción crítica de los regímenes de subalternización que estructuran la vida social. El feminismo, los estudios post/decoloniales, de raza, lésbicos y gays, o la teoría queer son ejemplos de este tipo de prácticas que, por otro lado, han dado resultados muy productivos. Sedgwick no pretende negar ni la validez de estas lecturas que ella denomina “paranoicas”, ni que en efecto no existan múltiples formas de dominación social que es preciso visibilizar. Lo que Sedgwick está diciendo son varias cosas. Una, que dominación y resistencia no son sólo cuestiones de significado (qué son) sino performativas (qué hacen y cómo funcionan); dos, que la dimensión performativa excede los mandatos discursivos en modos afectivos inesperados y esquivos a los dispositivos de construcción cultural; tres, que una lectura reparadora a contrapelo de nuestras categorías paranoicas puede iluminar prometedoramente nuevas zonas de la subjetividad y lo social que permanecen oscurecidas por los límites hermenéuticos que imponen esas mismas categorías. Para ilustrar el potencial de su

¹ De aquí en adelante, las traducciones del inglés son mías.



propuesta metodológica —lamentablemente la prematura muerte de Sedgwick impidió que desarrollara la innovadora fuerza analítica de este tipo de lectura reparadora— nos pide que observemos cómo la estrategia *camp* (entendida como un sensibilidad autoparódica y exageradamente teatral), frecuente entre la comunidad LGBTI, se ha visto a menudo (notablemente en el influyente trabajo de Judith Butler) como un procedimiento irónico de desnaturalización y desmitificación de la cultura dominante. Sedgwick se pregunta qué perdemos al limitar nuestra mirada a este punto de vista; y plantea cómo, al enfocarnos en el amor (sí, dice el amor inspirada en la cualidades sanadoras que Melanie Klein le atribuye) que motiva la estética *camp*, se despliega una comprensión de la disidencia social —en este caso sexual y de género— extraordinariamente empoderante.

Regresemos a *Canción de tumba* de Julián Herbert. Las lecturas paranoicas de esta autoficción se organizarían —e insisto, por muy buenos motivos— alrededor de la heteronormatividad como institución política. Es decir, de acuerdo con la conceptualización de Lauren Berlant y Michale Warner, alrededor de una figura donde la heterosexualidad no sólo induce la obligatoriedad de arreglos sexo-afectivos, sino —de manera fundamental— estructura *totalmente* la relación entre los individuos y el Estado. A partir de esta premisa heteronormativa, el método paranoico-crítico examina el recuerdo del hijo —ya que es el elemento que me interesa recortar para

los propósitos de este artículo— como una fuerza emocional; es decir, una reacción relacional expresiva, fisiológica, conductual y cognitiva informada culturalmente (Greco y Stenner 2008: 7). Consecuentemente, la memoria conflictiva y contradictoria del hijo en *Canción de tumba* sería el efecto de relatos heteronormativamente autorizados que oscilan entre el drama edípico que funda el género —el texto como un ajuste de cuentas contra la madre ramera, o bien la madre ramera como objeto de deseo y figuración idealizada del narcisismo primario del hijo—, la narrativa del amor como explotación —la madre ramera como carga en su vejez para el hijo que debe entregarle dinero y cuidarla en su enfermedad—, y la alegoría del amor a “la Suave Patria”; ésta tercera derivación es indudablemente sugerente en *Canción de tumba*; la abyección social de la madre —tanto como prostituta en el pasado como por leucémica en el presente— reverbera en la decadencia criminal, pasada y presente, de México.

Pero me mueve la curiosidad por saber qué sucede si nos desplazamos a lo largo de estas tres grandes narrativas. Con este propósito parece estimulante moverse de la idea de la memoria como fuerza emocional hacia la de la memoria como proceso afectivo; es decir, la memoria como una intensificación del cuerpo propiciada por contactos y escenarios con una inscripción cultural difusa y fantasmal (Callard y Papoulias, 2010: 247). Por eso decía al principio de este texto que me genera la pregunta por aquello que los marcos inter-



pretativos obvios no dicen de la densidad performativa de la amorosa memoria de un hijo hacia su madre. Sí entiendo que una distinción tajante entre la memoria como emoción y como afecto puede reinstalar la falacia divisoria entre cultura y naturaleza. Éste es un riesgo que, por buenos motivos, advierte Sara Ahmed en su fundacional libro *La política cultural de las emociones* (Hemmings, 2005). Sin embargo, para el tipo de experimento que me traigo entre manos digamos que la operatividad de esta distinción tiene una eficacia analítica provisional.

Canción de tumba arranca, pienso que brillantemente, desde la mismísima habitación de Edipo:

Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir (Herbert, 2014:14).

No se trata de desestimar las consecuencias reales de la desviación respecto del ideal del romance edípico. Se trata de prestar atención no tanto a lo que dice el texto como a lo que hace y, por lo tanto, siempre escapa a la ansiedad suturadora del len-

guaje. Porque el amor rencoroso del hijo no es sólo expresivo; también realiza, y en ese sentido es performativo, en el mismo acto de la escritura un acto de amor incondicional que sólo podemos encontrar en la ruinas de la habitación de Edipo. Lo afirma el narrador mejor que yo: “Al contrario: incluso si el vicioso amor que siento por mi madre destruyera eventualmente mi oficio (o cualquier otra cosa que deba destruir), seguirá siendo un amor cifrado en palabras” (39).

Donde los relatos heteronormativos confirman una sexualidad apaciguadora como efecto de un binario de género normalizado por conductas legitimadas socialmente, una fenomenología de los afectos evidencia una desasosegante, pero placentera, diseminación de lo erótico (Derrida, 1983). Y esta proliferación sexo-afectiva que no se deja atrapar por lo estrictamente discursivo cristaliza en el tiempo de un instante apenas capturable y que, sin embargo, el cuerpo retendrá como un clima amoroso inolvidable. Así, el narrador de *Canción de tumba* recuerda el placer de que su mamá lo alzase con un enérgico movimiento para subirlo a una silla (Herbert, 2014: 118); o la delicia de la enfermedad infantil:

De niño me gustaba tener calentura. Era un padecimiento que volvía especialmente cariñosa a mamá. Uno de mis primeros textos favoritos es un cuentito de Stevenson acerca de un enfermo que diseña logística militar sobre las cordilleras que forman sus piernas debajo de la sábana. Mamá me leía eso, o *El prin-*



cipito, o “El pequeño escribiente florentino” mientras yo ardía. Me palpaba la frente con los labios, me daba sopa de pollo, me llevaba al baño en brazos. Yo le pago ahora verificando la caducidad de sus medicamentos y arrullándola con canciones boricuas y cubanas: yo no he visto a Linda, parece mentira. Porque soy su hijo. No soy un perro rabioso (101).

“Yo le pago ahora”, dice el narrador. Pero no en referencia a una economía heteronormativa signada por la deuda y la culpa, sino por el reclamo de una economía afectiva de amor y placer que convierte el cuidado del otro en un don que desconoce la reciprocidad de las transacciones familiares. Un amor sin condiciones que, a punto de ser dada de alta en el hospital, la madre reconoce en su belleza autojustificada:

Dijo:

—¿Cómo estás, mi bebé...? No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú.

Por primera vez en muchos años, nos besamos en la boca (178).

Este amor sin explicaciones obvias nos regresa a lo que *Canción de tumba* hace: un homenaje al cuerpo de la madre como placer del texto. Y recordemos lo que Roland Barthes dice al respecto: “El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante” (2009a: 107). La madre-texto-significante no se interpreta porque es ininterpretable; está hueca, está vacía; sólo se la puede amar en tanto que experiencia sensible. Por eso dice el

narrador:

Todos los hombres viéndola.

Pero venía conmigo.

Ahí, a los cinco años, comencé a conocer, satisfecho, esta pesadilla: la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender (Herbert, 2014: 18).

Soy consciente de que esta madre coextensiva al placer del texto roza algunas de las premisas del llamado feminismo de la diferencia francesa; y que en *Canción de tumba* resuena con el fuerte vínculo, parecido al incesto en palabras del propio narrador (88), que éste tiene con las drogas, el sexo y su amor de adulto hacia otras mujeres. Sin embargo, esta lectura deja sin explicación —porque no la tiene— cómo la madre prostituta y culpable es también una madre a la que se ama. “El amor es un virus poderoso” (192), dice el narrador. Y si su formulación heteronormativa se acerca a “convertir lo sublime en un centro de mesa” (157), Julián Herbert en *Canción de tumba* hace lo contrario; algo parecido a convertir lo sublime en una planta carnívora.

Por las razones apuntadas anteriormente, la autoficción en el campo literario latinoamericano —y global— tiene desde hace pocos años un éxito inusitado de público. Es más, en Latinoamérica no son pocas las autoficciones que tienen como tema central el amor filial; pienso fundamentalmente en dos contextos —el mexicano y el colombiano— que conozco bien. Me refiero a textos como *El cuerpo en que nació*



(2011) de Guadalupe Nettel, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett o *El hombre que no quería ser padre* (2013). Se trata de autoficciones que, como *Canción de tumba* de Julián Herbert, tematizan el amor filial en contextos sociales, políticos y económicos hostiles atravesados por formas de violencia neocolonial que en el siglo XXI no han hecho sino intensificarse y diversificarse. Estos relatos desde luego admiten lecturas —vimos que Sedgwick las llama paranoicas— que deconstruyen las intrincadas relaciones entre el orden social y la subjetividad. A lo largo de mi análisis no he querido negar la importancia de esta relación o de estas lecturas. Sencillamente he querido sostener que una y otras no encapsulan todo lo que estos textos pueden decir y hacer. Con mi lectura —Sedgwick la llamaría reparadora— de *Canción de tumba* me propuse llevar a cabo un experimento que me permitiese identificar cómo la memoria filial no *siempre y todo el tiempo* está sujeto a regímenes discursivos de reproducción social (y esto, aunque sea para subvertirlos). También puede ser un afecto intempestivo y enigmático entre cuerpos que son

irreductibles a lo social. Desde este punto de vista, el recuerdo amoroso demuestra su cualidad difícilmente clasificable y su disfuncionalidad (en el sentido de que no es funcional a las economías del cuidado familiar, a la vez que su significación para la intersubjetividad y la persistencia (*endurance* en Povinelli) del yo, a veces en condiciones muy difíciles.

Desde su configuración como campo hace varias décadas los Estudios de la Memoria han contribuido muy productivamente a la consideración de las prácticas textuales como “lugares de memoria” (Nora, 1989), es decir, como espacios de producción, negociación y transmisión de los sentidos sobre el pasado en el presente. La mayoría de estos análisis se preocupan por cómo la literatura funciona como una auténtica tecnología de las memorias aceptables, o incluso no autorizadas, de lo público y lo íntimo. Sin embargo, no muchas aproximaciones se han comprometido con el examen de la dimensión afectiva y fantasmal que también constituye, reventándolos, los marcos sociales de nuestras memorias ■

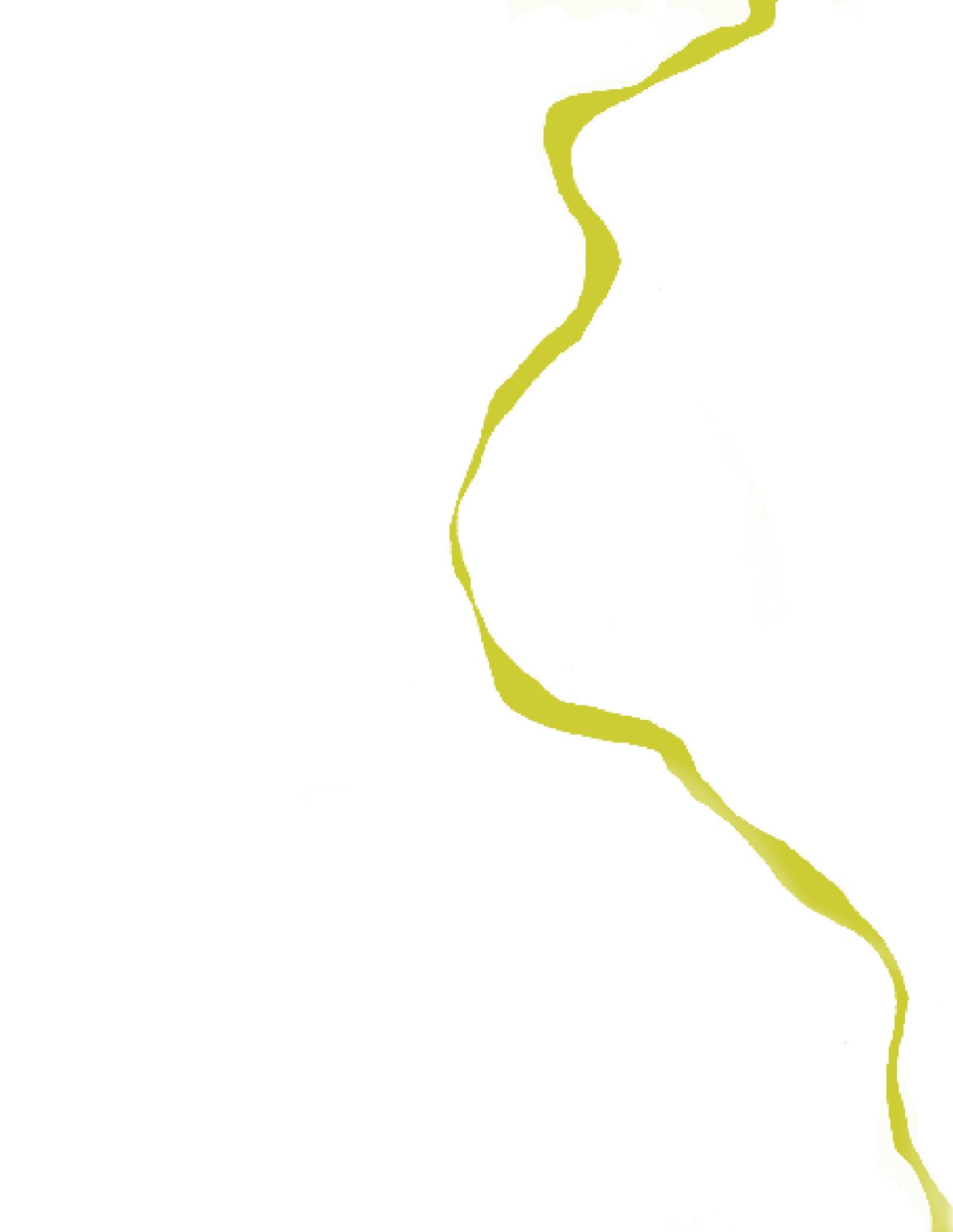
| Referencias

- Abad Faciolince, Héctor, 2006. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Ahmed, Sara, 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Alberca, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arfuch, Leonor, 2008. “La autobiografía como (mal de) archivo”. En *Crítica cultural entre política*



- y poética. México: Fondo de Cultura Económica: 144-157.
- Barthes, Roland, 2009a. *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.
- Barthes, Roland, 2009b. *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter, 1992. "The work of art in the age of mechanical reproduction". En *Illuminations*. Londres: Fontana Press: 211-244.
- Berlant, Lauren y Warner, Michael, 2000. "Sex in public". En Berlant, Lauren, ed. *Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press: 311-330.
- Bonnett, Pilar, 2013. *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Alfaguara.
- Buitrago Londoño, Alfonso, 2013. *El hombre que no quería ser padre*. Bogotá: Planeta.
- Callard, Felicity y Papoulias, Constantina, 2010. "Affect and embodiment". En Radstone, Susannah y Schwarz, Bill, eds. *Memory. Histories, Theories, Debates*. Nueva York: Fordham University Press: 246-262.
- Castells, Manuel, 2000. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Derrida, Jacques, 1983. "Geschlecht: sexual difference, ontological difference". *Research in Phenomenology* 13: 65-83.
- Diaconu, Diana, 2013. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Dobrovsky, Serge, 1977. *Fils*. París: Galilée.
- Greco, Mónica y Stenner, Paul (editores), 2008. *Emotions. A Social Science Reader*. Londres: Routledge.
- Halbwachs, Maurice, 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hemmings, Clare, 2005. "Invoking affect. Cultural theory and the ontological turn". *Cultural Studies* 19.5: 548-567.
- Herbert, Julián, 2014. *Canción de tumba*. México: Random House Mondadori, (Primera edición de 2011).
- Nettel, Guadalupe, 2011. *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama.
- Nora, Pierre, 1989. "Between memory and history: les lieux de mémoire". *Representations* 26: 7-24.
- Piña, Cristina, 2013. "La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar". *Cuadernos del CILHA* 14.2: 16-34.
- Povinelli, Elizabeth, 2011. *Economies of Abandonment. Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.
- Rivera-Garza, Cristina, 2008. "(Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar". En Rodríguez, Ileana y Szurmuk, Mónica, eds. *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto propio: 173-194.
- Romera Castillo, José, 1995. "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En Carbó, F. et alii, eds. *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*. Valencia: Universidad de Valencia: 727-740.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sibilia, Paula, 2008. *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.





03.

“Sólo existe de veras quien dialoga”. Un encuentro con Roberto Fernández Retamar a casi cincuenta años de su “Calibán”

“Only the one who engages in dialogue exists”. An encounter with Roberto Fernández Retamar almost fifty years after “Calibán”

María Isabel
Rodríguez Martínez¹
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo

¹ María Isabel Rodríguez Martínez es licenciada en Historia por la Universidad Michoacana de San

Esta entrevista se encuentra publicada en la revista Devenires, número 37 (enero - junio 2018), consultable aquí: <http://devenires.umich.mx/devenires-37-numero-actual/> . Se verificó un error en el transcurso del proceso editorial. Nos disculpamos con nuestros lectores

Recepción: 12 de noviembre de 2018

Aceptación: 27 de abril de 2019



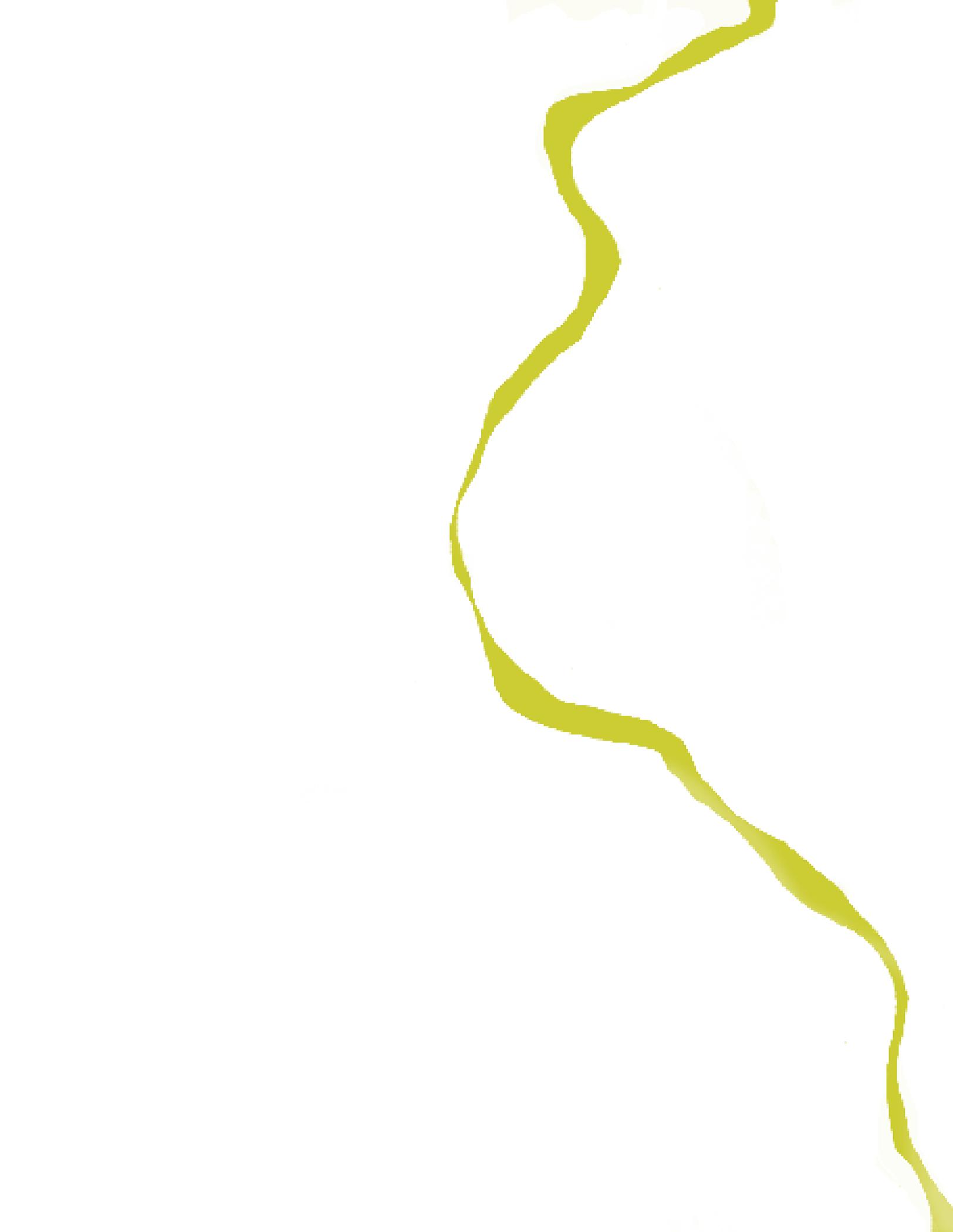
Horizonte

La nación en el ojo de la cámara
coordinación de Tania Ruiz Ojeda

04. De la Vega

05. Vidal

06. Gracida



04.

Entre el pintoresquismo y el costumbrismo provincianos. La obra de José Rubén Romero en el cine (1943-1969)

Between provincial picturesqueness and costumbrismo.
José Rubén Romero in the movies (1943-1969)

recepción: 18 de enero de 2019
aceptación: 28 de mayo de 2019

Eduardo de la Vega Alfaro
Universidad de Guadalajara



Resumen

Consagrada en el plano literario, parte de la obra del escritor michoacano José Rubén Romero, sobre todo su afamada novela *La vida inútil de Pito Pérez*, inspiró la producción y realización de una serie de películas más o menos exitosas durante buena parte de la llamada “Época de oro del cine mexicano”. El caso resulta idóneo para profundizar en los diversos sentidos que se han establecido entre el texto literario y el texto fílmico, pero también permite aproximarnos a la manera en que un determinado concepto artístico motivó a la que fuera la industria cinematográfica más importante del mundo de habla hispana para ensayar diversas formas de representación de personajes y atmósferas en la pantalla.

Palabras clave:
teoría literaria, adaptación al medio fílmico, industria cinematográfica, literatura regional, guion cinematográfico, José Rubén Romero.

Consecrated in the literary plane, part of the work by Michoacán writer José Rubén Romero, especially his famous novel *La vida inútil de Pito Pérez*, inspired the production of a series of semi-successful films throughout the so-called “Golden Age in Mexican cinema”. The case is ideal to gain insight into the various meanings that have been established between the literary text and the cinematic text, while showing us how an artistic concept motivated the most important film industry in the Spanish-speaking world to try out various forms of representation of characters and atmospheres on the screen.

Keywords:
literary theory, film adaptation, film industry, regional literature, screenplay, José Rubén Romero.

Un tema como el que intenta desarrollarse y analizarse en las páginas siguientes, la obra del escritor José Rubén Romero trasladada a las pantallas en un periodo muy concreto, remite de forma implícita a las muy tempranas preocupaciones que teóricos cinematográficos como Sergei M. Eisenstein y Viktor Sklovski (no casualmente ambos muy ligados al llamado “formalismo ruso”) plasmaron en lúcidos ensayos como *Palabra e imagen* (Eisenstein, 1986b: 9-49), *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad* (1986a: 181-234), y *Literatura y cine* (Sklovski, 1971: 27-82), a saber, el imprescindible e inevitable influjo del texto literario en el texto fílmico, y las múltiples intersecciones y posibilidades entre un arte milenario y otro, surgidas como tales apenas en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, muchas —si no es que todas— las consideraciones planteadas por Eisenstein y Sklovski (por mencionar a dos de los más importantes pioneros de la teoría fílmica) sólo pueden entenderse con un mínimo de rigor al aproximar el estudio de casos muy concretos de escritores que han aportado ejemplos de su ejercicio literario para poder producir versiones cinematográficas de diversa índole y alcance. En esa trayectoria que va de la representación escrita a la representación filmada podremos encontrar, pues, aspectos de sumo interés que al mismo tiempo



reclaman ser estudiados en su dimensión particular y todo lo que ello implica. Esto sin olvidar que José Rubén Romero es uno de los múltiples autores literarios que una estructura fílmica como la desarrollada en México ha considerado conveniente atraer y asimilar a otro lenguaje y sus respectivas formas y fórmulas.

II.

A mediados de diciembre de 1943, el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres, ya muy conocido por su larga trayectoria en el medio fílmico iniciada desde 1920 con *El Zarco (Los plateados)*, basada en el relato épico de Ignacio Manuel Altamirano, daba comienzo al rodaje de *La vida inútil de Pito Pérez*, primera adaptación de la novela homónima de su paisano, José Rubén Romero González (Cotija de la Paz, 25 de septiembre de 1890), quien, a su vez, en aquel momento ya era Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua (a la que había ingresado el 21 de agosto de 1941) y fungía como Rector interino de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, puesto que le había conferido de manera directa el General Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, para tratar de superar el grave conflicto interno que venía arrastrando esa institución académica, otrora sede de las actividades pedagógicas y políticas de los célebres Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y Pavón.

La versión fílmica de la novela consagrada del célebre escritor cotijense tuvo locaciones en varias partes del mismo estado de Michoacán, incluido el poblado de Santa Clara del Cobre, y había sido concebida por Contreras Torres desde al menos cuatro años atrás, poco después de



que ese texto, escrito cuando su autor cumplía una de sus varias misiones diplomáticas en Río de Janeiro, Brasil, comenzara a alcanzar un éxito inusitado, sin duda mayor al de sus anteriores obras poéticas, ensayísticas y narrativas: *Fantasías* (1908), *La musa heroica* (1912), *Cuentos rurales* (1915), *La musa loca* (1917), *Sentimental* (1919), *Mis amigos, mis enemigos* (1921), *Tacámbaro* (1922), *Apuntes de un lugareño* (1932), *Desbandada* (1934), *El pueblo inocente* (1935), *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936) y *Versos viejos* (1937). En buena parte de esos libros, José Rubén Romero había dejado plasmadas algunas de sus experiencias (y desencantos) como militante del movimiento maderista en Michoacán y como funcionario de los gobiernos emanados de la Revolución liberal de 1910-1917, éste último rubro en buena medida logrado gracias al constante apoyo de su también paisano, el ingeniero y militar Pascual Ortiz Rubio, Presidente de la República durante el apogeo del “Maximato Callista”.

El decimoséptimo largometraje sonoro de Contreras Torres formó parte de una especie de saga, iniciada poco antes con *El padre Morelos* (1942) y *El rayo del sur* (1943), con la que su realizador intentó homenajear a grandes figuras nacidas en el estado de Michoacán. En el caso de *La vida inútil de Pito Pérez*, la exaltación del trabajo literario de José Rubén Romero se hizo por medio de un sobrio y eficaz traslado de las tragicómicas peripecias de un vagabundo alcohólico y “filósofo nato” que regresaba a su natal Santa Clara del Cobre,

luego de una larga ausencia, para intentar reincorporarse a la vida típicamente pueblerina, sin poder lograrlo. Según reflexiona el personaje, dos cosas lo hacían volver a su añorado pueblo: “El recuerdo de mi madre y el sonido de sus campanas”. Enfermo de melancolía, desengaños y alcoholismo, el personaje fallece no sin antes redactar un “testamento” en el que resume su desprecio por la sociedad en que le ha tocado vivir.

Cuando la película ya se había estrenado en la Ciudad de México y todavía recorría con éxito diversas plazas de la República, Contreras Torres declaró en abril de 1945 a un reportero de *El Universal Gráfico* que: “[...] Mi anhelo de llevar a la pantalla la novela me obsesionaba; yo no participaba de las ideas aquellas de un personaje irreal, de fábula [...] Porque yo conocía a Pito Pérez. Nativo de Michoacán, como soy, en mi niñez vi muchas veces junto a mí a la persona que tengo idea que sirvió de inspiración a Rubén Romero; cuando menos, puedo decir que en mi vida no he visto ser cuyas descripciones de novela se asemejen más [...]”. Al remitirse a aquel personaje, el cineasta evocaba también su propia infancia transcurrida en la Hacienda de San Matías (ubicada en los alrededores de Zinapécuaro, a unos 50 kilómetros de Morelia), donde había nacido el 28 de septiembre de 1899 y crecido plácidamente al lado de su familia antes de que el torbellino revolucionario desencadenado en 1910 modificara para siempre aquel mundo idílico, profundamente vinculado a la *Pax* porfiriana.



Adaptada, producida y dirigida por Contreras Torres, la versión cinematográfica de *La vida inútil de Pito Pérez* significó a su vez el primer papel estelar de Manuel Medel, quien había adquirido fama como cómico de carpa y se había dado a conocer en la pantalla en calidad de comparsa para una serie de comedias y parodias al estilo de *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *¿Águila o sol?* (Boytler, 1937), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), *Carnaval en el trópico* (Carlos Villatoro, 1941), *¡Qué hombre tan simpático!* (Fernando Soler, 1942), *El espectro de la novia*, *El as negro* y *La mujer sin cabeza* (las tres de René Cardona, 1943) y *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943). En la misma entrevista para *El Universal Gráfico*, Contreras Torres dijo que había logrado tocar “las fibras sensibles” del “arte natural” de Medel y que mediante “un estudio a conciencia, pude descubrir lo que había en él: un sentimentalismo tragicómico que nadie supo aprovechar. Y ahí lo tiene: Pito Pérez, el que yo buscaba [...]”. En efecto, si en varias de sus anteriores incursiones cinematográficas Contreras Torres había descubierto o alentado las carreras de otros cómicos destacados (Joaquín Pardavé, Carlos López Chaflán, Leopoldo El cuatezón Beristáin, Enrique Herrera y Mario Moreno Cantinflas), en *La vida inútil de Pito Pérez* le cupo el mérito de consagrar a Medel, quien pareció haber estado esperando la oportunidad de demostrar que era algo más que un simple actor secundario o “de complemento”.

Luego de su estreno, llevado a cabo el 2 de marzo de 1944 en el cine Palacio de la capital del país, donde permaneció durante cuatro semanas, la cinta de Contreras Torres fue objeto de varias críticas favorables que sobre todo destacaron, por un lado, la solidez del traslado a la pantalla del texto original a partir del literato michoacano y, por el otro, el espléndido trabajo histriónico del protagonista. Por ejemplo, en *Excélsior* del 9 de marzo de 1944, Ángel Lázaro apuntó que

antes de entrar en los valores cinematográficos de esta nueva producción mexicana, detengámonos en la novela de Rubén Romero [...] No se asusta ciertamente el público de las agudezas, los donaires, las deliciosas salidas de Pito Pérez, por si alguien pretendía llevarse la mano al pecho con aire puritano, habrá que recordarle las más ilustradas páginas de nuestra literatura picaresca. Rubén Romero tan mexicano, insistimos, con tanto sabor a su tierra, con lo que está amasada su obra, es un escritor de honda solera castellana. Estos diálogos llenos de desenfado, sentenciosos a la manera popular, nos recuerdan a Pablillos de *Lázaro de Tormes*, pero, sobre todo, a aquellos estupendos de Pármeno y Sempronio en la imponderable *Celestina* [...] Pero *Pito Pérez* no es un pícaro que nos hace reír por reír solamente, nos hace pensar y, además, nos conmueve. Dos cosas que nosotros estimamos en arte como de los más altos quilates hay en *Pito Pérez*, el humanismo y la ternura. [...] Manuel Medel ha realizado una labor excelente



en el personaje de Pito Pérez, una de sus interpretaciones que quedan en la ejecutoria de un actor para toda la vida. Comprender el personaje, desentrañar su sentido, ver ese claroscuro entre la caricatura y la verdad —juego del más fino humor que llevó a Cervantes a concebir la máscara de aquel inmortal vagabundo que se llamó Alonso Quijano—, es cosa que acredita el amor a la profesión de un artista. Tiene Medel muchos momentos felices a lo largo de la obra y acusa detalles, como en cierta furtiva mirada al cajón del dinero en uno de los mejores pasajes, que no son frecuentes, en los actores un gesto puede darnos la medida de sensibilidad del artista.

Pero la condición de clásico del cine nacional de la película de Contreras Torres radica principalmente en la manera en que el realizador fue suficientemente capaz de acercarse no tanto al personaje en sí, que nunca supera dialécticamente sus atributos de paria vuelto víctima de la sociedad a la que pertenece por más que quiera rebelarse contra ella, sino a la atmósfera pueblerina que lo rodea (captada con un sentimiento auténtico y gran sobriedad por los camarógrafos Ross Fischer e Ignacio Torres y por el escenógrafo Ramón Rodríguez Granada en el diseño de los interiores), cuyo acendrado pintoresquismo provinciano entronca en buen nivel con la estética nacionalista de una época en la que el país parecía requerir más que nunca (son los años de la Segunda Guerra Mundial) de ese tipo de referentes visuales y justo en el momento en que la cine-

matografía mexicana se está consolidando como la industria cultural más importante del mundo de habla hispana. Los diálogos se antojan tan verosímiles como los plasmados en la novela y todo el mundo que rodea al protagonista, aun en los momentos filmados en sets de estudios (notable escenografía debida a Ramón Rodríguez Granada) se revelan como auténticos. Y quizá por primera vez en el cine de Contreras Torres el realismo alcanza plenitud y contundencia.

Un dato que no está de más traer a colación por tratarse del ejemplo de la compleja manera en que el cine mexicano de entonces impactaba en los mercados de Sudamérica: con el título de *Pito Pérez*, la cinta de Contreras Torres se estrenó el 9 de septiembre de 1944 en el cine Central de la ciudad de Lima, Perú, donde parece no haber llamado mucho la atención (Núñez Gorriti, 2006: 148). Por lo demás, todavía hace falta indagar el tipo de recepción que la cinta tuvo en las salas del estado de Michoacán, lo cual permitiría saber qué tanta “identidad regional” pudo tener esa peculiar obra fílmica en su momento, toda vez que, además, estuvieron involucrados en ella dos importantes figuras oriundas de allí mismo, lo cual también vale como un reto de investigación para las demás versiones de la novela hechas después.



III.

El éxito artístico y comercial de *La vida inútil de Pito Pérez* movería a Contreras Torres a contratar a Manuel Medel como “actor exclusivo” para sus siguientes cuatro películas como productor, todas ellas filmadas al hilo para aprovechar al máximo el despegue industrial de esa época: *Baratolo toca la flauta* (Contreras Torres, 1944), *Rancho de mis recuerdos* (Contreras Torres, 1944), *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945) y *Loco y vagabundo* (Carlos Orellana, 1945). En todas ellas hubo marcados remanentes de la novela cumbre de José Rubén Romero, lo mismo que en dos cintas más protagonizadas por Medel para otros productores y directores: *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño Gómez, 1947, que contó con la colaboración de José Rubén Romero en la escritura del guión) y *Cara sucia* (Carlos Orellana, 1948). La obra de Patiño Gómez pudo haberse justificado a raíz de la publicación de *Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero*, secuela complementaria publicada por José Rubén Romero en las ediciones de su novela, difundidas a partir de 1945 y en la que el literato y diplomático cotijense describió, en unas cuantas páginas, “algunas travesurillas” cometidas por el personaje en su pueblo natal.

Con financiamiento de la empresa Cinematográfica Latinoamericana S. A (CLASA

Films Mundiales), entonces regentada por el audaz y brillante productor Salvador Elizondo padre, *Pito Pérez se va de bracero* quiso plantear, en términos filmicos, algunos de los aspectos del fenómeno migratorio que había adquirido un cauce más o menos oficial gracias al “Programa de Trabajo Agrícola de Emergencia”, también conocido como “Programa Bracero”, firmado en 1942 por los respectivos gobiernos de México y Estados Unidos con objeto de cubrir las necesidades de mano de obra en plena época de la Segunda Guerra Mundial. Según los estudios de Juan Gómez Quiñones y David R. Maciel (1999: 4996), a solicitud de

los empleadores estadounidenses, entre 1942 y 1964 participaron (adscritos al “Programa Bracero”) cuatro millones y medio de trabajadores mexicanos. La inmigración ilegal continuaba junto con el programa formal, aunque lentamente. El arribo a territorio estadounidense con visas permanentes siguió en los cuarenta y alcanzó un modesto total de 54, 500 para esa década. Aunque la inmigración mexicana estaba permitida y la mano de obra se necesitaba, las actitudes peyorativas contra las personas de origen mexicano, que habían sido una constante desde muchos años atrás, no cambiaron. Las prohibiciones discriminatorias contra los mexicanos en el uso de servicios públicos persistían. Durante los cuarenta se produjeron conflictos étnicos en algunas partes del suroeste, especialmente en Los Ángeles. La discordia laboral, antes temida en muchas áreas, se



produjo nuevamente durante y después de la Segunda Guerra, y su blanco fueron los inmigrantes y los mexicanos de nacimiento.

A mayor precisión se puede decir que, entre 1947 y 1949, alrededor de 76, 600 mexicanos fueron contratados legalmente para satisfacer la mano de obra barata y sobreexplotada en las plantaciones y centros fabriles estadounidenses, mientras que otros 142, 000 cruzaron la frontera de manera ilegal para trabajar en esos mismos espacios. Y aunque parece no haber datos precisos al respecto, a lo largo de la década de los cuarenta del siglo pasado Michoacán comenzó a aportar una amplia cantidad de emigrantes rumbo a los Estados Unidos, lo que sentó las bases de lo que varias décadas más tarde se convertiría en una de las regiones con mayores índices de expulsión de obreros y campesinos.

Queda claro que José Rubén Romero y el director Alfonso Patiño Gómez, otrora periodista cinematográfico (llegó a ser fundador del semanario *El Cine Gráfico*) y debutante como actor gracias a los empeños de Miguel Contreras Torres en la cinta *¡Viva México!* (1934), se hicieron eco de esas situaciones ocurridas del otro lado de la frontera e imaginaron una trama que convertía al paria “filósofo” Pito Pérez en un vehículo para ejercer, hasta donde ambos entendieron aquellos problemas y hasta donde la censura lo permitió, la denuncia social. Años después, Patiño Gómez declararía al número 5 de *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976a: 74) que su octavo

largometraje como director, trayecto iniciado en 1939 con el melodrama ciudadano *Carne de cabaret*, era

una muestra de cine político, intencionado, de crítica, puesto que me metía con los “gringos”, que hacían objeto a Pito Pérez de un interrogatorio en la frontera, le preguntaban si iba a matar el Presidente de los Estados Unidos. Esa era una práctica verídica a la que sometían a los emigrantes. Esto fue cortado cuando la pasaron por televisión, ¡cómo iban a permitir semejante cosa! [...] yo resucité al personaje de acuerdo con mi querido José Rubén Romero; escribí el argumento y la adaptación siguiendo su línea. Aproveché esta cinta para recalcar cómo México echa a sus agricultores al extranjero y, en cambio, recibe españoles y alemanes, que vienen dizque a plantar café, desplazando a nuestros auténticos campesinos, y en realidad se dedican a vender hojas de afeitar [...]. Tenía escenas graciosas: lo ponían a envolver naranjas y, claro, coge una, la acaricia, la cubre con papel de china muy cuidadosamente; entonces llena solamente una caja al día y ahí pagan por envasar una cada diez minutos; lo corren y empieza a rodar como bracero.

La trama de la cinta parecía no dejar duda sobre sus objetivos satíricos y denunciatorios. Tras afrontar algunos conflictos con representantes del orden legal y político en Michoacán, el protagonista emigra en tren rumbo a la frontera con los Estados Unidos, donde un mafioso de apelli-



do italiano logra que obtenga empleo en una moderna empacadora. Despedido de varios trabajos más o menos denigrantes por su matiz racista, entre ellos el tendido de vías férreas, Pito Pérez se enamora de una guapa bailarina rubia que resulta amante del mafioso y lo involucra en el tráfico de obreros ilegales. El delito es descubierto por la policía local y Pito Pérez resulta deportado. A diferencia de *Cantinflas*, cuyo personaje ejecutó muchos oficios excepto el de trabajador y menos aún el de emigrante por necesidad, el Pito Pérez encarnado en la figura de Manuel Medel condujo esta nueva incursión hasta donde una mirada esquemática, poco rigurosa y escasamente penetrante lo permitían. Motivado por la deslumbrante belleza de una mujer que a su vez interioriza la parte medular de la iconografía propuesta por el cine de Hollywood (no es casual que el humilde mexicano quede prendado de una foto que la muestra como típica *Pin Up Girl* a lo Betty Grable), el personaje concebido por la dupla Patiño-Romero sólo a momentos entenderá su potencial subversivo para terminar elogiando, sin rubor, los beneficios que, pese a todo, podía tener el “Programa Bracero” en detrimento de la inmigración ilegal. No es casual que, al final, seamos testigos del llanto de un Pito Pérez más sensiblero que nunca porque se ha conmovido ante el humanitario gesto de su amada consistente en pagar la multa que le permitirá regresar al terruño como “perro con la cola entre las patas”. Estamos justo en las antípodas del magistral corto *El inmigrante* (*The Inmigrant*, 1917), donde Charles Chaplin utilizaba a su emblemáti-

co vagabundo para hacer completa irrisión del *American Way of Life* y de la idea de Estados Unidos como la “Nueva tierra de la gran promesa”. Quizá esa carencia de sentido verdaderamente crítico haya sido motivo del aparente fracaso local de *Pito Pérez se va de bracero*, estrenada con más pena que gloria el 16 de enero de 1948 en el cine México. Pero, en honor al matiz, cabe señalar que el filme *El emigrante* de Patiño Gómez también se estrenó en Lima, Perú, el 19 de mayo de 1948 (Núñez Gorriti, 2006: 250). Pero en este caso, por el número de salas en que lo hizo, un total de 11 (Astral, Delicias, Danubio, Marsano, Monumental, Azul, Bolívar, Nacional, Royal, Grau y Lux), es muy posible que en aquel país sudamericano sí haya tenido éxito, lo que nos lleva a preguntar si en una nación con la tradición migratoria del Perú haya sido un significativo medio de identidad debido a su sesgo melodramático.



IV.

Rosenda, relato breve que, inspirado en las vicisitudes padecidas por José Rubén Romero mientras había vivido en el pueblo de Tacámbaro —donde estuvo a punto de morir fusilado por los esbirros de Victoriano Huerta y sufrió la agresión de los bandoleros encabezados por Inés Chávez García—, se dio a conocer en 1946 y, debido al éxito de la versión fílmica de *La vida inútil de Pito Pérez*, no tardó mucho tiempo en ser llevado a la pantalla bajo la dirección del prestigiado cineasta duranguense Julio Bracho, que, además de haber sido militante del movimiento en pro de la Autonomía de la Universidad Nacional de México, entre sus notables antecedentes estaba consagrado como uno de los más brillantes exponentes del teatro mexicano de vanguardia, además de realizador de cintas de la estatura de *Distinto amanecer* (1943), *Crepúsculo* (1944), *El monje blanco* (1945, adaptación de la obra teatral en verso de Eduardo Marquina), *Cantaclaro* (1945, sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos), *La mujer de todos* (1946, a partir de la obra de Robert Thoren) y *Don Simón de Lira* (1946, inspirada en la pieza *Volpone*, de Ben Jonson), entre otras.

Según los testimonios ofrecidos por Bracho, la nueva adaptación fílmica de la obra de José Rubén Romero, quien en 1948 era colaborador permanente de la

afamada revista *Hoy* e impartía charlas radiofónicas sobre remembranzas y anécdotas de su vida, partió de la iniciativa del ya mencionado Salvador Elizondo padre, quien continuaba a la cabeza de la productora CLASA, y con anterioridad había contribuido a promover su carrera como director con el financiamiento de dos de sus películas estéticamente más ambiciosas: *Crepúsculo* y *El monje blanco* (*Cuadernos de la Cineteca Nacional*, 1976a: 41). Además de producir *Rosenda*, Salvador Elizondo, hombre de gran cultura y sensibilidad, escribió con Bracho el guion de la cinta. Éste último declaró que tuvo algunos problemas con José Rubén Romero ya que, como otros autores, no quiso entender que la dimensión visual del cine es distinta a la literatura, por lo que en el filme

todas las cosas están florecidas, vivificadas: la *Rosenda* adjetiva de la novela, se convierte en la *Rosenda* sustantiva de la película. Y ésta fue una experiencia fantástica: derivar una serie de cosas que no estaban desarrolladas, a una hora y media de narración. Fue un caso auténticamente pirandelliano, ya que al hacer la adaptación los personajes me iban pidiendo —o exigiendo— cómo querían vivir.

Cuando le presenté a Don Rubén mi adaptación para que le diera su aprobación me dijo, tras ver la serie de modificaciones que había yo hecho a su relato sustancial: “Ustedes, con el tabú de la adaptación cinematográfica, trituran la obra del escritor”. Y yo creo que, muy



por el contrario, el cine no tritura, sino que —cuando se trata de una buena narración— sublima la creación del escritor, porque usted, en el cine, no va a leer un libro delante del público, que sería recitar el pasado, sino a ver *actualmente* los sucesos, y a sentir, en presente, las emociones narradas por él.

Vale aquí agregar que, acaso por razones similares a las esgrimidas en esos testimonios, Bracho llegó a calificar de “estupendo” el trabajo de adaptación de *La vida inútil de Pito Pérez* emprendido por Contreras Torres.

Ubicada en un impreciso pueblo michoacano, recreado en gran medida en los estudios CLASA, sobre diseños del escenógrafo Jesús Bracho (hermano de Julio) a partir de un viaje realizado por ambos a varios pueblos del estado de Michoacán para captar imágenes de ambiente,¹ *Rosenda* inició su filmación en marzo de 1948 y tuvo un costo aproximado de 700 mil pesos. Para encarnar a los tres personajes principales, vértices de un insólito triángulo amoroso desarrollado en la aburrida atmósfera provinciana, se contó con los espléndidos actores Fernando Soler, Rita Macedo y Rodolfo Acosta, cuya figura y actitudes sin duda fueron inspiradas en la narración de José Rubén Romero, quien menciona al revolucionario villista y luego bandolero Inés Chávez García, cuyas feroces y bien organizadas huestes asolaron varios poblados de Michoacán (La Piedad, Cotija, Tacámbaro, San José de Gracia) y Guanajuato durante los años en que el país

era gobernado por Venustiano Carranza. En la obra fílmica el drama se ubicó hacia fines de los años treinta, es decir, en pleno cardenismo, lo que se tradujo en una afortunada recreación de época. Al igual que en el caso de *La vida inútil de Pito Pérez*, la obra de Bracho recibió un caudal de críticas positivas entre las que sobresalió la escrita por Álvaro Custodio, emigrado español y más adelante guionista de excelentes cintas de ambiente de cabaret protagonizadas por la rumbera cubana Ninón Sevilla (*Aventurera, Sensualidad, No niego mi pasado*, Alberto Gout, 1949-1951). En *Excélsior* del 29 de octubre de 1948 el comentarista anotó que

Para contarnos un asunto de carácter realista como *Rosenda*, había que evitar casi por completo los símbolos, la obsesión de situar en primer plano los objetos para partir de ellos hacia la figura humana —detalle en el que insiste Bracho de-

¹ En el número 7 de la serie Cuadernos de la Cinemateca Nacional (1976b: 115), Jesús Bracho recordó que para la cinta de su hermano hizo con él “un viaje a Michoacán, me traje sesenta u ochenta fotografías de interiores, detalles arquitectónicos y demás para documentación de mi escenografía [...] Casi todo se filmaba dentro de los foros y poco en locaciones; la razón es que antiguamente los reflectores para iluminar un escenario eran tan voluminosos que había que hacerles todo un tablado, toda una construcción arriba para subir, bajar y mover el reflector donde conviniera, cosa que no se podía hacer en una casa particular”.



masiado— así como ciertos ángulos un tanto rebuscados. Pero sobre estos deslices, se impone el inteligente manejo de la cámara, el uso tan expresivo de los primeros planos —en los que Bracho es un maestro— y el decoro dramático con que ha tratado aquellos amores entre un otoñal y una adolescente, que en el cine resulta siempre una experiencia peligrosa.

Pese a su característica perspicacia, Custodio no quiso o de plano no pudo reparar en el hecho de que tales “rebuscamientos” formales, plasmados de forma magistral con el apoyo del talentoso camarógrafo Jack Draper, formaban parte del estilo personal de Bracho y que eran empleados con plena conciencia para remitir a las corrientes artísticas de vanguardia con las que estuvo comprometido a lo largo de su carrera. Por otro lado, no es tan descabellado inferir que del drama de *Rosenda* el cineasta duranguense se sintiera más interesado por la relación surgida entre los personajes interpretados por Soler y Macedo, porque ese aspecto dramático algún eco tenía de la pieza teatral *Pigmalión* (1913), escrita por su admirado George Bernard Shaw a partir del clásico de Ovidio, obra que Bracho siempre tuvo el anhelo de montar en algún escenario mexicano. Entre otras muchas cosas, la trascendencia de *Rosenda* radica justamente en haber sido un campo de experimentación formal para su ambicioso y culto realizador, más allá y más acá del buen relato costumbrista y romántico en el que se basó y que, entre otras cosas, sirvió para el lucimiento de la belleza y el

talento histriónico de Rita Macedo, más esplendente que nunca.

Para la cinta se filmaron dos finales: en el más conocido, la pareja protagonista, separada por circunstancias adversas, se reencuentra casualmente en una estación de ferrocarril; en el de la versión que sólo fue exhibida en un preestreno y en el extranjero (que era una reelaboración del de la novela adaptada), los trenes en que ambos viajaban se cruzaban en la misma estación, pero no alcanzaban a percatarse el uno de la otra y cada quien continuaba su camino. En este otro final había coincidencias, quizá no del todo casuales, con la secuencia concluyente de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), la obra maestra de Charles Chaplin, a su vez homenajeada por Sergei M. Eisenstein en su célebre cinta *La línea general*, filmada en 1929. Congruente con su visión del mundo, por supuesto que Bracho mantuvo siempre una marcada preferencia por la versión anticonvencional.

Estrenada el 10 de marzo de 1948 en el cine México, donde permaneció dos semanas, *Rosenda* también pudo verse en algunos festivales internacionales de poca trascendencia y en Lima, Perú, lugar en el que se presentó por vez primera el 7 de septiembre de 1949 en las pantallas de once cines (Capitol, Nacional Folie Rouge, Western, Royal, Conde de Lemos, Grau, Lux, Alfa, Marsano y Progreso), así como en Montevideo, Uruguay, ciudad en la tuvo un estreno algo tardío el 25 de diciembre de 1950 en el céntrico Cine Grand Palace.



V.

En 1956, cuatro años después de la muerte de José Rubén Romero, a iniciativa de Fernando de Fuentes, con toda justicia considerado el “Padre del arte cinematográfico mexicano”, Juan Bustillo Oro, ex destacado militante del movimiento vasconcelista y otro de los grandes exponentes de la dramaturgia nacional de vanguardia por medio de “Teatro de Ahora”, fundado al lado de Mauricio Magdaleno, a más de autor de no pocas obras fílmicas notabilísimas (*Dos monjes*, *En tiempos de Don Porfirio*, *La honradez es un estorbo*, *Ahí está el detalle*, *Canaima*, *Vino el remolino y nos alzó*, *El hombre sin rostro*, *La huella de unos labios*, *El asesino X*, *El medallón del crimen*, *Del brazo y por la calle*, y otras), dirigió *Las aventuras de Pito Pérez*, segunda versión del libro más conocido del autor oriundo de Cotija y la *Opus 52* de su realizador.² Protagonizada por el extraordinario cómico Germán Valdés *Tin Tan*, todavía en la etapa más brillante de su carrera, la película no desmereció con relación a la de Miguel Contreras Torres. Por el contrario, hay quienes la consideran mucho mejor, lo que abona a la “buena mano” que el célebre literato michoacano tuvo casi siempre en el medio cinematográfico.

Aunque al principio estuvo reacio a dirigirla y no aceptó de mucho agrado algunas propuestas hechas por el produc-

tor (Bustillo Oro, 1980: 327-28), al final Bustillo Oro debió quedar complacido con los muy divertidos, irreverentes y sarcásticos resultados de una obra que, para darle un sentido mucho más corrosivo y moderno al protagonista, en sus mejores momentos, que no eran pocos, recuperaba en muy alto nivel la gran tradición del albur y de los *sketches* de carpa y del teatro de revista con los que *Tin Tan* y otros grandes cómicos mexicanos habían hecho crítica social y política en plena era postrevolucionaria. Con la suficiente distancia que le daban su sólida formación literaria y cinematográfica (hijo de don Juan Bustillo Bridat, durante muchos años gerente del cine Imperial Cinema y acaso el mejor exhibidor fílmico mexicano de su época, el cineasta había tenido acceso directo a una gran cantidad de películas, incluidas algunas de las obras maestras de la vanguardia soviética) (De la Vega Alfaro, 2013), Bustillo Oro sí pudo ver el enorme potencial del personaje de Pito Pérez para satirizar las convenciones e hipocresías sociales desde la perspectiva de un vagabundo de corte más chaplinesco que picaresco y que algo recuerda al protagonista de la antes mencionada *La honradez es un estorbo* (1937), bien interpretada por Leopoldo

² *El sentido de la obra fílmica está claro desde el principio cuando una voz en off advierte que “Esta película trata de rendir un justo homenaje tanto al original vagabundo como a su ilustre comentador, recientemente desaparecido para desgracia de las letras nacionales”.*

Ortín, primera gran figura cómica del cine nacional del periodo sonoro. Basada en una obra teatral de su autoría, escrita como desahogo del fracaso del proyecto de renovación política encabezado por José Vasconcelos en 1929, dicho filme fue uno de los varios con los que Bustillo Oro mostró, de forma sutil, su oposición al tipo de gobierno, autoritario y no pocas veces sanguinario, surgido de la Revolución Mexicana. Y, sin duda, *Las aventuras de Pito Pérez* debe considerarse como un caso más, quizá el último, de esa saga de obras en las que su autor dio muestra del profundo malestar que lo aquejaba desde que la “cruzada vasconcelista” (John Skirius *dixit*) fuera aniquilada y, entre otras cosas, diera motivo para la fundación del Partido Nacional Revolucionario, antecedente del actual Partido Revolucionario Institucional.

Convertido en el medio idóneo para el pleno ejercicio de una bien dosificada mordacidad de contenido sexual (“Yo soy un Pito inquieto que anda de allá pa’ acá”; “Los vecinos tenían Pito para levantarse, Pito para comer y Pito para acostarse”; “El cilindro lo domino, al órgano no le hago”), *Tin Tan* luce genial y propositivo como en sus mejores cintas, las realizadas por el también vasconcelista Humberto Gómez Landero (*Con la música por dentro, El niño perdido, Músico, poeta y loco*) o por el insuperable comediógrafo Gilberto Martínez Solares (*El rey del barrio, La marca del zorrillo, El revoltoso, El ceniciento, El bello durmiente, Me traes de un ala*). Otro evidente mérito de la cinta es la irónica carga de alusiones

intertextuales al mismo cine mexicano: el derruido cartel de la cinta *Necesito dinero* (Miguel Zacarías, 1951) pegado en una pared del pueblo de Santa Clara del Cobre, que entre otras cosas alude al desplome de la calidad de los productos fílmicos de la otrora industria cultural más poderosa del mundo de habla hispana y a la condición de irremediable paria del mismo Pito Pérez; la cantinflésca frase “¡A sus órdenes, jef..., que diga, padre!”, vuelta muletilla desde *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941), aquí utilizada como filosa respuesta a los soterrados afanes de explotación del ambicioso y avaro cura pueblerino; el uso emblemático del templo y demás espacios del centro de Chimalistac, escenario de la primera parte de la novela *Santa*, obra de don Federico Gamboa, y a su vez del inicio de la primera versión fílmica sonora de dicho texto, realizada por Antonio Moreno en 1931; el despliegue de excelentes intérpretes cómicos que rodean al alcohólico antihéroe (“El carnal” Marcelo Chávez, Consuelo Guerrero de Luna, Anabelle Gutiérrez, Eduardo Alcaraz, Óscar Ortiz de Pinedo, Lupe Inclán, José Jasso, Guillermo Bravo Sosa, Lupe Carriles), todos ellos más que dispuestos a reelaborar sus graciosos estereotipos cinematográficos para completar a la perfección la idea de convertir a Germán Valdés en un personaje marginal mucho menos lastimero que el antes interpretado por Manuel Medel, en la medida que se ha concientizado plenamente del mundo que lo rodea y lo oprime. Impuesto por Fernando de Fuentes a través del trabajo de la guionista María Teresa Algarra, exiliada en México a consecuencia



de la Guerra Civil española, el corolario de la película, contrario a lo descrito en la novela original y en la cinta de Contreras Torres, apunta la idea de que Pito Pérez se ha transformado en digno emblema de anticonformismo. Por eso, en las tomas finales, la desaliñada figura encarnada por el genio burlesco del cine mexicano, del que, como al principio, sólo vemos su lento pero sostenido andar por los caminos de Michoacán, emerge con plena contundencia como un disidente por derecho propio y un ariete contra las instituciones represoras y castrantes (familia, iglesia, cárcel, ciencia médico-farmacéutica, hospital), ya convertidas en pilares del moderno pero no menos corrupto y corruptor sistema capitalista en su versión nacional.³

En contraste con los afanes estrictamente costumbristas de Miguel Contreras Torres, todo lo anterior se logró sin ir más allá de los interiores diseñados por Javier Torres Torija en los estudios Tepeyac y de las bien escogidas locaciones de los alrededores de México D. F. (Chimalistac, Coyoacán, Tacubaya). Y aunque también merecía su respectivo triunfo en taquilla, *Las aventuras de Pito Pérez* parece haber sido un fracaso comercial. Cuando menos el estreno formal en la capital del país, llevado a cabo el 26 de febrero de 1957 en el cine Mariscal, de seguro no reportó las requeridas ganancias toda vez que la cinta sólo permaneció la semana de rigor. Ello pudo traducirse en un sentimiento de doble frustración (artística y económica) para los grandes amigos y colegas Bustillo Oro y De Fuentes, quienes se habían conocido en

la sala del cine Olimpia en septiembre de 1930, viendo el tardío estreno en México de Fausto (1926), la obra maestra del gran cineasta germano F. W. Murnau.

³ Según documentos conservados en la actual Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, la película de Bustillo Oro fue supervisada entre el 24 y 26 de septiembre de 1956. Contrastada con los respectivos dictámenes de supervisión elaborados por Salvador López de Ortigosa y Antonio Camargo, *Las aventuras de Pito Pérez* no sufrió los cortes que ambos censores sugirieron, aunque al final resultara autorizada “para adolescentes y adultos”. Eso quiere decir que, pese a todo, la Dirección de Cinematografía, en ese momento encabezada por Alfonso Cortina y Juan Pellicer Cámara, instancia que poco tiempo atrás y para no herir las susceptibilidades del gobierno estadounidense había participado en la prohibición temporal de la cinta *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953), a fin de cuentas fue bastante permisiva con el filme de Bustillo Oro, lo que en este caso puede leerse como un signo de relativo respeto a la libertad de expresión.

VI.

Convertido en su propio productor junto con César Santos Galindo, el también prestigiado director Roberto Gavaldón (*La barraca, La otra, A la sombra del puente, La diosa arrodillada, Rosaura Castro, En la palma de tu mano, El rebozo de Soledad, La escondida, Días de otoño, Macario, Rosa blanca, El gallo de oro*) realizó en 1969 la tercera y hasta ahora última versión filmica de *La vida inútil de Pito Pérez*, misma que había sido concebida por él desde años atrás “e incluso pensaba hacerla en inglés”, según declaraciones del cineasta a Armando Serna (*El Heraldo*, 1 de octubre de 1970). Con decorosa y a momentos deslumbrante fotografía en color y Panavisión de Alex Phillips Jr., e insegura y deficiente actuación protagónica de Ignacio López Tarso (en aquel entonces uno de los actores “fetiche” de Gavaldón),⁴ el nuevo *remake*, que sin duda tuvo mucha más producción que las otras adaptaciones cinematográficas del célebre relato de José Rubén Romero, no obstante la profunda crisis imperante en la industria filmica nacional, en un primer momento se percibió demasiado anacrónico e indigno de las carreras de su director y del escritor adaptado.⁵ Era, pues, la típica obra filmica con la que un gran realizador en plena decadencia quería reivindicar su nombre pero con la mirada puesta en un pasado por demás idealizado y desabrido, sin cabida para la alegría de

la rebelión individual contra un *status quo* represivo e hipócrita, y por lo tanto alejada de una situación política terrible (corrían los tiempos inmediatamente posteriores a la sangrienta represión contra el Movi-

⁴ En el libro *El cine de Ignacio López Tarso* (1999: 99-100), escrito por su hija Susana López Aranda, el actor ofreció un interesante testimonio del que fuera su último trabajo para Gavaldón luego de haberlo hecho, siempre en plan estelar o coestelar, en *Macario* (1959), *Rosa blanca* (1961), *Días de otoño* (1962) y *El gallo de oro* (1964). Aparte de referir algunas interesantes anécdotas de rodaje, López Tarso fue muy honesto al señalar que “la película tampoco quedó bien, creo que es la más fallida de las que hicimos Gavaldón y yo. No sé lo que pasó, tal vez mi trabajo como actor no fue lo suficientemente convincente; quizá fue también que tenía unas salidas de tono, algunas escenas muy grotescas, como de farsa, en la dirección. El caso es que a pesar del gusto con que la hicimos, no es un trabajo redondo”.

⁵ A ese respecto, véase por ejemplo la apabullante crítica de Jorge Ayala Blanco en el primer volumen de *La búsqueda del cine mexicano* (1974: 68-74), que, entre otras cosas, afirma que la cinta “parece servir únicamente para gritar a los cuatro vientos que el cine mexicano pasó de la ingenuidad de la infancia a la decrepitud, sin haber pasado nunca por la juventud ni la madurez”, y que el personaje protagónico “es un sometido lamentable, un falso rebelde. Toda su rebeldía es verbal; se subleva socarronamente, con timidez; se mofa de media humanidad y protesta contra la contaminación del aire moral, pero jamás deja de realizar lo que se exige, nunca consigue transgredir (ni proponiéndoselo) la mínima norma”.



miento Estudiantil Popular de 1968), que reclamaba nuevas y más combativas actitudes artísticas, imposibles de confundirse con las promovidas por el aparato oficial so pena de quedar en la simple retórica.

Sin embargo, habrá que reconocer que, quizá más por inercia que por otra cosa, la cinta gavaldoniana algo conservó del ímpetu estético que caracterizó a su autor, además de poseer, a diferencia de las versiones que le preceden, un afán de precisión espacial (casi todas las secuencias de filmaron en locaciones e interiores de diversos pueblos michoacanos como Santa Clara del Cobre, Pátzcuaro y Tacámbaro) e histórica: al igual que *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), la segunda parte de la trama se ubica abiertamente en tiempos de la dictadura huertista, lo que incluso podría interpretarse como una velada referencia a la opresiva atmósfera que se respiraba durante los últimos años del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, lo que a su vez pudo ser el principal pivote para que Gavaldón (quien en la década de los cincuenta había sido, en tanto líder supremo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Diputado ante el Congreso de la Unión por el Partido Revolucionario Institucional), se haya finalmente decidido a llevar a la pantalla una nueva adaptación del texto de José Rubén Romero. La gran paradoja podría explicarse por el hecho de que, gracias a la influencia de gente de izquierda como Gabriel Figueroa (camarógrafo de varias de sus cintas más importantes) y, sobre todo, de José Revueltas (el más importante

de sus guionistas de cabecera), Gavaldón había aceptado ser integrante del partido oficial a cambio de poder beneficiar con nuevas leyes, más nacionalistas y proteccionistas, a una industria cinematográfica mexicana ya sumergida en la crisis estructural. Y quizá el hecho de haber fracasado en esa complicada empresa política (la para entonces avanzada iniciativa de nueva ley por él promovida en 1959 en el arranque del gobierno federal encabezado por el también exvasconcelista Adolfo López Mateos, quedó “congelada” para siempre) llevó al afamado cineasta a plantear, desde dentro, una crítica soterrada contra el régimen del partido de estado y recalcitrante presidencialismo que, a la vuelta de algunos años, coincidiendo con el derrumbe del llamado “Milagro mexicano” (a su vez resultado del estallido de la enésima crisis capitalista a escala mundial), había mostrado un rostro ferozmente autoritario y su manifiesta incapacidad para el diálogo con los sectores de oposición. En tal sentido habrá que leer las frases “¡Un asesino nos gobierna!”, misma que profiere el líder de un improvisado mitin al saberse de la muerte del Presidente Madero a manos de los esbirros de Huerta, o lo enérgicamente dicho por Pito Pérez a las autoridades que fingen pasarlo por las armas sólo para escarmentarlo: “¡Quiero ordenar mi fusilamiento! ¿O es que sólo los militares tienen derecho a mandar?”

Para el también cineasta Ariel Zúñiga, primer declarado exégeta de Gavaldón (Zúñiga, 1990: 273-89), *La vida inútil de Pito Pérez* tiene momentos que revelan el



siempre sofisticado estilo narrativo del director nacido en Chihuahua:

La película —señala Zúñiga— puede dividirse en tres partes ligadas entre sí por un diálogo-mirada a cámara, por medio del cual Pito Pérez vincula al espectador rompiendo cierta continuidad espacio/temporal, y reestableciendo [*sic*] el poder de la ficción, como espacio y como tiempo. Estructura a su vez relacionada con una versión más tradicional: juego de tiempo pasado y presente a través del texto escrito por el sacerdote en *El rebozo de Soledad*, por ejemplo.⁶

Obra ésta última —agregamos nosotros— cuya trama se ubicaba en la tierra caliente michoacana. Aunque también lo elogia por su carácter de “irreverente”, el buen y detallado análisis de Zúñiga deja en claro que las virtudes del filme son ante todo de orden formal, idea con la que se puede estar de acuerdo. Pero lo cierto es que *La vida inútil de Pito Pérez*, que, pintoresquismos aparte, recurre a una intertextualidad cargada de auto ironía como las apariciones de Enrique Lucero (que en *Macario* interpretaba el papel de la Muerte, y aquí se trastoca en un humilde cura con algunas resonancias del *Nazarín* buñueliano) y Lucha Villa (la rutilante “Caponera” de *El gallo de oro*, ahora transformada en una especie de beata que en realidad está a la caza de marido rico), quedó muy lejos de las grandes películas de Gavaldón, lo cual no fue obstáculo para que la obra tuviera un sonado estreno el simbólico 15 de septiembre de 1970 en el cine Diana, donde

permanecería nueve semanas, signo de su éxito al menos en la capital del país. Vale aquí advertir que la película también se estrenó ese mismo día en otras 21 ciudades del resto de la República Mexicana.

A diferencia de *Las aventuras de Pito Pérez*, le versión gavaldoniana del relato de José Rubén Romero no parece haber tenido serios problemas de censura, salvo que fue clasificada únicamente para adultos. De acuerdo con la documentación respectiva, el guion, escrito por Gavaldón, en colaboración con el veterano escritor cinematográfico y notable cuentista Edmundo Báez, fue presentado para su supervisión el 9 de abril de 1969 y aprobado sin problema con la firma de Hiram García Borja poco más de una semana después, ello tras ser “estudiado” por una tal Estela Núñez. Concluido el rodaje y la postproducción, la película se sometió al inevitable proceso de supervisión, llevado a cabo el 5 de septiembre de 1970, es decir, 10 días antes de que fuera estrenada. Pese a que el ya para entonces afamado escritor Gustavo Sainz y Manuel Rivera Delgado, los su-

⁶ Una de las diferencias de la versión de Gavaldón con respecto a las que le precedieron fue la cancelación del personaje que servía de medio para relatar las vicisitudes de Pito Pérez. Para enfatizar los afanes anti convencionales en el plano dramático, en su lugar se recurrió a una de las formas del “distanciamiento brechtiano” consistente en la serie de frases y gestos que el protagonista dirige de forma directa a la cámara, es decir, al espectador potencial.



pervisores designados por la Dirección de Cinematografía, le pusieron serios reparos de orden estético,⁷ permitieron que se exhibiera sin que se le hiciera corte alguno. Algo o mucho pudo influir en esa actitud permisiva el hecho de que algunos días después sería designado por Gustavo Díaz Ordaz como nuevo Director General del Banco Nacional Cinematográfico el actor y líder sindical Rodolfo Echeverría Álvarez, hermano mayor de Luis Echeverría Álvarez, quien ya para entonces era Presidente electo y traía como consigna la de echar a andar una “apertura democrática” tras el desprestigio internacional provocado por la matanza de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968, triste corolario del ya referido Movimiento Estudiantil Popular. De hecho, la obra de Gavaldón se adecuaba muy bien a las ideas pregonadas por el inminente nuevo gobernante, urgentemente requerido para justificar el relevo sexenal venido de un mismo bloque de poder (no hay que olvidar que Luis Echeverría Álvarez había fungido como Secretario de Gobernación del régimen diazordacista), aunque para ello fuera necesario cuestionar, hasta cierto punto, las prácticas autoritarias del gobierno precedente. Eso explica en buena medida el carácter semioficial del estreno “de gala” de la cinta, al que asistieron, entre otros, Alfonso Corona del Rosal, entonces Regente del Departamento del Distrito Federal; Salvador Novo, cronista de la Ciudad de México, quien dio el discurso formal; Emilio O. Rabasa, hasta ese momento todavía Director del Banco Nacional Cinematográfico; y Manuel Medel, que se retiró sigilosamente

antes de concluyera la función y declaró sentirse poco satisfecho con el trabajo de López Tarso.

⁷ *El primero de ellos señaló que se trataba de un “Patético esfuerzo del cine mexicano por hacer una superproducción. Las desventuras de un borracho impertinente, apólogo del adulterio, son presentadas, sin continuidad dramática, sin recreación de personajes ni de ambientes. Lamentable edición, reduce a viñetas diferentes aspectos en la vida de tan miserable personaje”; para el segundo “La producción costosa y la época bien lograda se pierde[n] en un filme mal editado y dirigido. La presentación de un vagabundo dipsómano que se manifiesta constantemente a favor del alcohol y comete adulterios, además del lenguaje que se usa durante todo el filme, la hacen apta sólo para adultos”.*

VII.

Vistas en retrospectiva, las cinco películas antes comentadas pueden ayudar a entender diversos aspectos del particular desafío que para las formas de la representación cinematográfica mexicana del periodo 1943-1969 ofreció la literatura de José Rubén Romero. En un primer caso, el de *La vida inútil de Pito Pérez*, obra financiada y dirigida por su paisano Miguel Contreras Torres, los resultados pudieron parecer óptimos no sólo por el triunfo taquillero obtenido sino porque el realizador se mostró bastante respetuoso del contenido original de la novela adaptada para la pantalla. En *Pito Pérez se va de bracero*, José Rubén Romero pudo tener un cierto margen de control sobre el contenido del guión y de su trasvase al medio fílmico, lo que parece haberlo dejado ampliamente gratificado, toda vez que su personaje quedó convertido en el medio para intentar otra forma de denuncia social al trasladarlo más allá de las fronteras regionales y nacionales. Si nos atenemos al testimonio brindado por Julio Bracho para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* acerca del caso de *Rosenda*, el autor del relato adaptado tuvo profundos desacuerdos con el realizador de la versión fílmica, pero ésta es en sí misma notable por sus logros estéticos en muchos sentidos. Estamos ante uno de esos casos en los que la película parece superar a su fuente literaria. Y decimos “parece” porque

somos de los que creen que el texto escrito es siempre muy diferente al texto audiovisual y, por lo tanto, no cabe comparación semántica entre ellos. Algo parecido se puede decir de *Las aventuras de Pito Pérez*, cuyo director, Juan Bustillo Oro, trasciende a la novela del literato michoacano apoyado en la gracia de una de las mejores figuras cómicas forjadas por la industria fílmica nacional, dándole renovado sentido a un personaje emblemático. Ello ocurrió cuando José Rubén Romero ya había muerto y por tanto se pudo tener mayor libertad en cuanto al tratamiento de diversas situaciones dramáticas y de uso del lenguaje. En contraste, la versión emprendida por Roberto Gavaldón resultó en buena medida malograda justo por sus desmesuradas ambiciones, pero aún así tiene momentos rescatables a más de plasmar una atmósfera en buena medida fiel al texto literario que le sirvió de referente.

Como ya se ha señalado para el cine hecho en España (Peña-Ardid, 1992: 37-42), el caso de José Rubén Romero fue el de un escritor prestigiado que, de frente a una industria cinematográfica muy diferente a la poderosa estructura asentada en los alrededores de Hollywood (en que casi toda iniciativa por parte de los creadores literarios es engullida en su beneficio mercantil), pudo darse el lujo de negociar o discrepar con los cineastas y e incluso imponer su visión en algunos casos. Eso le permitió acrecentar su fama o por lo menos ver bastante bien difundida parte de su obra en el medio fílmico, al que desde sus inicios se le vieron muchas potencia-



lidades de auténtica masificación para las adaptaciones de novelas, cuentos y obras de teatro.⁸

Se puede así concluir que la considerada como mejor y más representativa literatura de José Rubén Romero, cifrada en los casos de *La vida inútil de Pito Pérez* y *Rosenda*, tuvo la fortuna de caer en manos de algunos de los más importantes productores y realizadores mexicanos y ello redundó en una serie de películas que, unas más y otras menos, sí pudieron representar en pantalla el particular mundo de un autor relevante a más de representativo de toda una corriente artística caracterizada por sus afanes de exaltación regionalista. De muy pocos clásicos de nuestras letras se puede decir lo mismo ■

⁸ Sobre la manera en que el cine de ficción “de los primeros tiempos” recurrió a las formas literarias para desarrollar su sentido narrativo e industrial, véase: Gaudreault, 2011: 45-82.

Referencias

- Ayala Blanco, Jorge, 1974. *La búsqueda del cine mexicano*. México: UNAM.
- Bustillo Oro, Juan, 1980. *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, 2013. *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional.
- Eisenstein, Sergei, 1986a. *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- _____, 1986b. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- Gaudreault, André, 2011. *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, México: Universidad del Arte-Ediciones de Educación y Cultura.
- Gómez-Quñones, Juan y Maciel, David R., 1999. “*Polvos de aquellos lodos. Prácticas políticas y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano, 1890-1997*”. En David R. Maciel y María Herrera-Sobek (editores). *Cultura al otro lado de la frontera*. México: Siglo XXI Editores.
- Núñez Gorriti, Violeta, 1998. *Cartelera Cinematográfica Peruana 1930-1939*. Perú: Universidad de Lima-Fondo de desarrollo cultural.
- _____, 2006. *Cartelera Cinematográfica Peruana 1940-1949*. Perú: Editores del autor.
- López Aranda, Susana, 1999. *El cine de Ignacio López Tarso*. México: Universidad de Guadalajara-IMCINE.
- Peña-Ardid, Carmen, 1992. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. España: Cátedra, Colección Signo e imagen.
- Romero, José Rubén, 1938. *La vida inútil de Pito Pérez*. México: Editorial Porrúa.
- _____, 1944. *Rosenda*. México: Editorial Porrúa.
- Sklovski, Viktor, 1972. *Cine y lenguaje*. España: Cinemateca Anagrama.
- VV.AA., 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 5. México: Cineteca Nacional.
- _____, 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 7. México: Cineteca Nacional.
- Zúñiga, Ariel, 1990. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: Ediciones El equilibrista.





05.

Elogio a la cultura nacionalista del cardenismo: El caso de *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935)

Praise to the nationalist culture of Cardenismo:
The case of *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935)

Rosario Vidal Bonifaz¹
Universidad de Guadalajara

recepción: 3 de septiembre de 2018
aceptación: 23 de febrero de 2019

¹ La autora agradece la ayuda proporcionada por el Dr. Álvaro Ochoa Serrano, investigador del Colegio de Michoacán, para la elaboración del presente texto.



Resumen

Con patrocinio privado u oficial, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se filmaron una serie de cortos documentales como *Pátzcuaro, lago de ensueño* (1935), *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935), *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe G. Castillo, 1938), *Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahuá* (Miguel M. Delgado, 1938), y el largometraje *Michoacán* (Elena Sánchez Valenzuela, 1935). Estos trabajos mostraron el implemento de políticas oficiales “populistas” en materia educativa, agraria, indigenista y de creación artesanal, a la vez que fueron la expresión y representación visual de que la “política de masas”, que Cárdenas del Río había ensayado previamente como gobernador de Michoacán, su estado natal, ahora se extendía a lo largo y ancho del país. En ese sentido, tales obras filmicas, de las que se analizará en detalle *Jícaras de Michoacán*, tienen un especial interés en la muy poco explorada historia del cine documental mexicano.

Palabras clave:
Cine y política,
estética nacionalista y popular,
documentales de Michoacán,
política de masas, producción
artesanal durante el Cardenismo.

With private or official sponsorship, during the government of Lázaro Cárdenas, a series of short documentaries was filmed such as *Pátzcuaro, lago de ensueño* (1935), *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935), *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe G. Castillo, 1938), *Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahuá* (Miguel M. Delgado, 1938), as well as the feature film *Michoacán* (Elena Sánchez Valenzuela, 1935). These works showed the implementation of official “populist” policies in education, agrarian, indigenist and artisanal creation. At the same time, they were the expression and visual representation that the “mass politics”, that Cárdenas del Río had previously rehearsed as governor of Michoacán, his native state, now extended to the length and breadth of the country. In that sense, such filmic works, of which *Jícaras de Michoacán* will be analyzed in detail, hold a special interest in the little explored history of Mexican documentary film.

Keywords:
Cinema and politics,
Nationalist and popular aesthetics,
Michoacán documentaries,
Mass politics, Handicraft
production during Cardenismo.



- Con cariño para Xóchitl Fernández y Rogelio Agrasánchez, Jr.

La Revolución quiere que se encuentren formas claras y precisas para resolver los problemas de los indígenas, atendiendo no sólo a su educación, sino con especialidad a su liberación económica.

Lázaro Cárdenas del Río

I. El gobierno local y nacional de Lázaro Cárdenas del Río.

Concluida la Revolución, una fracción política del Estado mexicano se dio cuenta de que, para gobernar el país, sostenerse en el poder y transformarse, era indispensable contar con el apoyo de las masas, con una auténtica política de desarrollo y una reforma social. En un artículo publicado en julio de 1929, en el órgano oficial del Partido Nacional Revolucionario, Jesús Silva Herzog escribía: “Complicados, graves y difíciles son los problemas de la patria; problemas de producción y distribución, problemas de comunicaciones, raciales y de difusión cultural...” (*apud* Córdova, 1987: 25). Para ese mismo año el general Lázaro Cárdenas era una de las figuras más relevantes de la política mexicana. En septiembre de 1928, asumió la gubernatura del estado de Michoacán, para lo cual, de acuerdo con el mismo autor, se propuso “hacer del gobierno de su Estado natal una avanzada de la Revolución y, al mismo tiempo, un experimento innovador, que hasta entonces había faltado en todo el país, de la política revolucionaria, sobre todo en el renglón que había sido más descuidado, esto es, su *política de masas*” (27).

En enero de 1929 surge la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo para forzar la reforma agraria en su estado, combatir el fanatismo religioso, promover



la educación bajo la dirección del Estado, entre otras cosas. Cárdenas viajó por diversas poblaciones de Michoacán para que las mujeres lucharan por sus derechos y ayudaran a consolidar sus políticas. Córdova afirma: “Los resultados que Cárdenas obtuvo durante sus cuatro años de gobierno, siguiendo una adecuada política de masas, fueron todo un acontecimiento en la historia de Michoacán y constituyeron un anuncio de lo que en los años posteriores se iba a dar a nivel nacional” (32-33). Restituyó a las comunidades indígenas —asesoradas para formar cooperativas—, sus tierras, bosques y aguas de las que habían sido despojados; también incrementó de forma considerable el número de escuelas y profesores. Ya como presidente, en su segundo año de gobierno, el 47% del presupuesto se dedicaba a la educación (*Informe de Lázaro Cárdenas ante el H. Congreso del Estado (1928-1932)*, 15 de septiembre de 1932).

Bajo su mandato, el sistema de educación rural tuvo dos componentes básicos: las escuelas rurales federales, que impartían instrucción elemental a niños y adultos, y las regionales campesinas, encargadas de formar y capacitar maestros y técnicos agrícolas. De acuerdo con los reglamentos de la Secretaría de Educación Pública, los alumnos de las regionales debían tener cursados al menos tres años de primaria y ser hijos de ejidatarios, pequeños agricultores, artesanos o pequeños industriales de los poblados más menesterosos de las zonas donde estaban las instituciones (Quintanilla, consultado el 12 de julio

de 2018); asimismo, se aplicó el salario mínimo en las artesanías (Álvarez, Tomo III, 1987: 1330).

Se puede decir que el cardenismo:

Representa, en su esencia, la reconquista de la conciencia del papel que las masas juegan en la nueva sociedad como motor del progreso. [...] Pero lo notable en la experiencia del cardenismo es que a las masas ya no se las ve como materia inerte que el dirigente político puede usar, transformar o deformar a su antojo, sino como una fuerza que tiene sus cauces naturales que, o se respetan y se toman en cuenta, o son desbordados con una potencia destructora que nadie puede ser capaz de controlar. [...] Se trataba, más bien, de *acabar de construir* a esa fuerza social, organizándola bajo la égida del Estado de la Revolución. De ello dependía el futuro del propio Estado. (Córdova, 1987: 34).

Durante el sexenio en el que Lázaro Cárdenas encabezaría el gobierno federal (1934-1940) se dio una lucha por la defensa de la soberanía nacional, la reforma en la agricultura, la industria y la educación, pero todo ello dentro de los parámetros del Estado liberal emanado de la Revolución de 1910-1917.

II. La vida breve del productor Jorge Augusto Pezet Miró-Quesada

Jorge Augusto Pezet Miró-Quesada nació el 7 de mayo de 1898, en Chimbote, Ancash, Perú, y falleció el 11 de octubre de 1935 en la Ciudad de México. Su padre, Víctor Pezet Eastled-Alcock, fue comerciante, periodista, contratista del canal de Panamá y cónsul del Perú en Nueva Orleans, Estados Unidos. Jorge Pezet fue bachiller en Letras y se casó el 24 de septiembre de 1926 con Elena Amieva Quintanilla en la Ciudad de México: tuvieron 4 hijos, 2 varones y 2 mujeres (Base de Datos *Genealógica*, consultada el 10 de julio de 2018).

Se dice que Jorge Pezet fue asistente del productor Cecil B. DeMille en el rodaje de la primera versión de *Los diez mandamientos* (1923) y *La costilla de Adán* (1923); apareció como actor en *La bailarina española* (Herbert Brenon, 1923), acompañando a Pola Negri y Antonio Moreno. Al poco tiempo, quizás éste último, declarado admirador de la cultura mexicana, lo motivó a viajar a la Ciudad de México para que se integrara a la entonces incipiente industria cinematográfica.

Para el año de 1926, Pezet ya era el gerente de la productora Distributed Corporation, y Pathé Films en México. Posteriormente formó con su hermano Juan Antonio la productora Films Exchange (FESA) y la

distribuidora de Películas Mexicanas para comercializar cintas hechas en México, Centro y Sudamérica y colaboró de forma esporádica en el periódico *El Universal*.

Incorporado al medio filmico mexicano, produjo la cinta *El tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933), cuyo guion fue escrito entre ambos, sobre una historia de su autoría, basada en relatos de ancianos de Morelos, recopilados por él. Al respecto, una nota de L. de L. en *El Universal* (22 de noviembre de 1933) comenta:

Bien empieza las producciones FESA sus tareas en el cine nacional. Su primera película desarrollada en un medio difícil de llevar a la pantalla, convence, interesa, tiene en su mayoría aciertos que la crítica serena debe recoger, como algo definitivo en parte, y como brillante esperanza en detalles y escenas, que hemos de ver en otras películas, adquiriendo su relieve artístico. [...] El drama se inicia; ya vamos vislumbrando quien será el famoso TIGRE, y nos damos cuenta de que el lenguaje usado por el argumentista, señor Jorge Pezet, es el propio, el típico, el verdadero de los personajes que han de aparecer, y corren los años y los Plateados en fin, aparecen con su jefe, por el blanco camino, en correcta y animada formación, deteniendo una diligencia, escena admirable, realista en extremo, animada, propia, retratando la época, como si la cantara en poético romance Guillermo Prieto. [...] y en tanto vivimos la existencia del pueblecito, el mercado humilde, la pelea de gallos,



pedazo de la vida mexicana, de matices.

Al año siguiente nuevamente Pezet hace mancuerna en el argumento de *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934),² ahora junto con Juan Bustillo Oro, y la produce con su empresa FESA. La fotografía es de Ross Fisher y el fotógrafo de fijas sería Agustín Jiménez. Alfonso de Icaza escribió para *El redondel* (1 de julio de 1934):

De algún tiempo a esta parte, los temas cinematográficos a base de misterio y de cosas sobrenaturales han constituido un poderoso imán para el sector popular del público. Esto no podía pasar inadvertido a la observación de nuestros productores, y como consecuencia de ello, ya tenemos también la primera cinta nacional de esa clase, con murciélagos, lamentos, ruidos siniestros, muertos que se mueven y otros pavorosos detalles que tienen lugar en una noche de pesadilla. Aunque este género no sea de nuestra predilección, no puede dejar de reconocerse que *El fantasma del convento* es superior al término medio de la producción similar extranjera, en asunto y en realización.

Mientras que Alfonso Patiño Gómez en *Cine Gráfico*, 1 de enero de 1934, señaló:

Tiene la trama de *El fantasma del convento* —escrita por Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo—, una fuerte construcción psicológica. Es, ciertamente, de cuantas historietas “de misterio” hemos visto en el celuloide, la

más recientemente delineada; tanto que, a ratos, hasta invita a filosofar. Y como, además, tiene su moraleja.

En 1934 surge la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECE) y la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP); esta última se constituyó de la siguiente manera: Antonio Manero (presidente), Jorge Pezet (secretario), Antonio Prida Santacilia (tesorero) y Gustavo Sáenz de Sicilia y José Alcayde (primero y segundo vocales, respectivamente); ello según la información brindada por el periodista Esteban B. Escalante en la revista *Filmográfico*, publicada en julio de 1934.

² Sobre Fernando de Fuentes, véase García, 1984.



III. Los inicios del fotógrafo Agustín E. Jiménez Espinosa

Agustín E. Jiménez Espinosa (Ciudad de México, 10 de septiembre de 1901-1974) fue el primogénito del matrimonio formado por la acuarelista María Espinosa y el pintor, fotógrafo y cinefotógrafo Agustín Jiménez García. Jiménez ingresó a la Escuela de Artes Gráficas “José María Chávez” y, después, hizo estudios de ingeniería y arquitectura, mismos que no concluyó debido a problemas económicos. Atraído por las posibilidades creativas del medio fotográfico, Jiménez obtiene los conocimientos en ese terreno de manera más bien autodidacta y, hacia 1923, logra una plaza de fotógrafo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, institución de la que más tarde se convertirá en profesor y por tanto forjador de nuevas generaciones de artistas “de la lente”. Su talento, dedicación y esfuerzo resultan retribuidos con un contrato que lo designa como fotógrafo “oficial” de la revista *Forma*, fundada en 1926 por el pintor Gabriel Fernández Ledesma, misma que se convierte en medio de expresión de artistas e intelectuales de la talla de Jean Charlot, Edward Weston, Tina Modotti, Salvador Novo y muchos más. Cabe apuntar que después de publicar siete números, la mayoría de ellos excelentes, *Forma* deja de publicarse en 1928 debido a un serio problema de censura: la Secretaría de Educación Pública,

institución patrocinadora de la revista, le retira el subsidio luego de obedecer al escándalo que provoca la publicación de *Excusado*, una foto de Edward Weston.

Hacia fines de 1929, Jiménez participa en una exposición colectiva presentada en la Galería de Arte Moderno; las imágenes captadas por su cámara resultan estar a la misma altura que las de otros exponentes de la fotografía moderna en México como Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez y Aurora Eugenia Latapí. Mientras tanto, Jiménez prosigue con sus labores didácticas en la Escuela de Bellas Artes. El 20 de abril de 1931 tiene lugar, en la Sala de Arte, galería dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, su primera exposición individual. En el catálogo que acompañaba a la muestra, integrada por 111 fotografías, podían leerse unas frases apologéticas de Sergei M. Eisenstein (quien se encontraba en México para filmar su proyecto, que quedaría inconcluso, ¡*Que viva México!*): “Creo que Agustín Jiménez es un gran artista de la fotografía y tengo mucho aprecio por su magnífico trabajo”. Los breves pero elogiosos comentarios de Eisenstein acerca del arte fotográfico de Jiménez son la mejor prueba de que el cineasta entabló una gran amistad con el artista mexicano de manera más o menos inmediata a su llegada a nuestro país. Esto se corrobora con otra referencia de la misma época: en el número 36 de *Contemporáneos* (mayo de 1931) apareció un dossier fotográfico intitulado “México en las páginas de Eisenstein”, mismo que contenía siete imá-



genes de rodaje que a su vez ilustraban el ensayo “Principios de la forma fílmica”, breve versión en español del célebre texto “Una aproximación dialéctica a la forma del cine” que el cineasta soviético había dado a conocer en abril de 1929. La restante fotografía que integraba el dossier era un excelente retrato de Sergei Eisenstein tomado por Jiménez.

Dicha imagen muestra muy de cerca el rostro del cineasta soviético, quien porta en su mano derecha una gran calavera de azúcar en cuya frente puede leerse la enigmática palabra “Doly”, anagrama de “Idol”, y por tanto probable alusión a *Idols Behind Altars*, título del libro antropológico de Anita Brenner que había servido a Eisenstein para profundizar en sus conocimientos sobre la cultura mexicana. En la misma sesión en que se tomó el referido retrato, Jiménez se auto-fotografió al lado de Eisenstein; esta imagen aparecería en cuando menos dos publicaciones de la época: *El Universal Ilustrado* (24 de diciembre de 1931) y *Revista de Revistas* (12 de diciembre de 1932).

Al igual que Álvarez Bravo y Emilio Amero, Jiménez participó directamente en algunas de las fases de la realización de *¡Que viva México!* y de otros materiales que Eisenstein filmó a lo largo y ancho del país.³ Resulta evidente que el artista mexicano aprovechó varias ocasiones durante el rodaje para captar interesantes fotografías como *Rifles*, *Cajas de guerra*, *Feria* (parte de un reportaje gráfico acerca de La Villa de Guadalupe durante las festividades

del 12 de diciembre de 1931), o las que se publicaron en *El Universal Ilustrado* del 24 de diciembre de 1931, tomadas en las instalaciones de la cementera La Tolteca. Asimismo, en la siguiente edición de *El Universal Ilustrado* (31 de diciembre de 1931), apareció un reportaje firmado por Adolfo Fernández Bustamante e intitulado “Las cactáceas más hermosas del mundo”. Dicha nota se refería a la visita que Eisenstein y su equipo habían efectuado a los alrededores de Tehuacán, Puebla, buscando locaciones para filmar algunos pasajes del episodio *Soldadera*, otra de las partes en que habría de dividirse el proyecto de *¡Que viva México!* Todo hace suponer que las fotos que ilustraron el texto de Fernández Bustamante fueron tomadas por Jiménez, quien después iría publicando otras imágenes captadas en el mismo escenario, como las que se difundieron a través de *Revista de Revistas* (nos. 1159 y 1219) y *Mexican Life* (12 de diciembre de 1931). Por lo demás, una foto sin crédito publicada por Emilio García Riera en la página 46 del tomo 1 de su nueva versión de su *Historia documental del cine mexicano* fue sin duda captada en el mismo paisaje de las zonas aledañas a Tehuacán. En dicha foto, de la que existen variantes, Eisenstein aparece montado sobre una enorme cactácea de forma fálica, lo que en su época pudo

³ Eisenstein invitó a Jiménez primero al rodaje de su episodio *Maguey* en la Hacienda de Tletapayac, lugar en el que permaneció por tres meses (Cfr. Lara y Lozano, 2011, 31).



haber sido considerada como una imagen “obscena”, cuando, además de su erotismo explícito, también se trataba de una de las bromas e ironías que tanto gustaban al célebre autor de *La huelga*.

En el caso de Jiménez, su contacto con el medio fílmico a través de la figura de Eisenstein resultaría determinante para que, luego de participar en diversas exposiciones colectivas o individuales, se incorporara al incipiente cine sonoro mexicano, primero en calidad de *stillman* (fotógrafo de fijas), función que ejerció en cuando menos las siguientes películas: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934), *El escándalo* (Chano Urueta, 1934), *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), *Oro y plata* (Ramón Peón, 1934), *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1934), *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938) (cf. Lozano, 2007).

Las experiencias de Jiménez en las dos cintas de Fernando de Fuentes debieron incluir el rápido aprendizaje de las técnicas de la fotografía cinematográfica al lado de Alex Phillips y Ross Fisher, respectivos camarógrafos de ambas cintas, auténticos clásicos del cine mexicano pre-industrial. En el mismo año de 1934, Jiménez debuta como camarógrafo de cine participando en cuatro cintas: *Humanidad*, de Adolfo Best Maugard, *Taxco y Tehuantepec*, cortos do-

cumentales realizados por Roberto Montenegro, y *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro, quien había participado en la elaboración de los argumentos, guiones o diálogos de las dos películas de De Fuentes, previamente aludidas. Todo ello quiere decir que Jiménez se incorporó al sector del cine mexicano cultivado por realizadores provenientes de diversas tendencias de la vanguardia artística como lo eran el poeta y periodista De Fuentes y el dramaturgo Bustillo Oro, admiradores del cine expresionista alemán y del cine vanguardista soviético, y Best Maugard y Montenegro, representantes de la pintura moderna mexicana, y quienes además habían fungido como asesores de Eisenstein durante su estancia en México.

Entre 1933 y 1940, Jiménez participó, como se acaba de mencionar, en el corto *Humanidad*, patrocinado por la Beneficencia Pública, el cual fue elogiado en su momento por “el sentido extraordinario de la belleza” contenido en su fotografía;⁴ y también trabajó en los cortos documentales *Jícaras de Michoacán* y *Pecadores de Janitzio* (Jorge Pezet, 1935), *Cuadros de Michoacán*, *Lagos de maravilla*, *Charanda* y *Guadalajara*, filmados en 1936 con patrocinio de la Comisión Nacional de Irrigación, que fueron fotografiados por él en colaboración con su hermano Leonardo,

⁴ Cfr. “La evolución de la cinematografía mexicana: *Humanidad*”, *Revista de Revistas*, 3 de noviembre de 1935.



y en los largometrajes de ficción *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935), *La macha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938).

IV. Otras películas filmadas en Michoacán en el sexenio Cardenista

Cabe señalar que otras películas filmadas en Michoacán, durante el periodo aludido, serían: *Michoacán* (1935), documental realizado por Elena Sánchez Valenzuela, quien fuera protagonista de la primera versión fílmica de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918); esta obra formaba parte de un proyecto denominado Brigadas Cinematográficas, encargado a la cineasta por el presidente Cárdenas con apoyo del Ala Izquierda del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados encabezada por Luis Mora Tovar. Al mismo proyecto perteneció el corto *Pátzcuaro, lago de ensueño* (con fotografía de Ezequiel Carrasco y sonido de José B. Carles), de director ignoto y también de 1935. Otros dos documentales realizados por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en esa misma época, ambos dirigidos por Felipe Gregorio Castillo y fotografiados por Agustín P. Delgado, han sido rescatados y difundidos por la Filmoteca de la UNAM a través de la antología titulada *Michoacán* (2006) que a su vez forma parte de la serie *Imágenes de México*.

Dichos filmes dieron cuenta de las labores del gobierno cardenista en materia educativa y de asimilación cultural. En *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (Flor de la peña) en Paracho, Mi-*

choacán, 1938 (11 minutos de duración), se mostraba la vida cotidiana de niños y adolescentes purépechas asistidos por esa institución, modelo de la llamada “Educación socialista”. Y en *Los niños españoles en México*,⁵ 1936 (12 minutos de duración), se exaltaban las políticas de Cárdenas a favor de los hijos de combatientes y civiles afiliados al bando republicano durante la Guerra Civil para los que se creó la Escuela “España-México”, ubicada en el centro de la ciudad de Morelia.

La antología *Michoacán* incluye también otros dos reportajes filmados durante los últimos años del sexenio cardenista, mismos que, pese a que los créditos no lo hacen explícito, parecen haber sido producidos en la órbita del DAPP. *Presidente Lázaro Cárdenas con niños españoles* (1 minuto de duración), de realizador desconocido, 1939 (aunque es posible que haya sido Felipe Gregorio Castillo), muestra de manera muy breve al político michoacano saludando a un grupo de infantes en lo que podría ser el patio principal de la escuela “España-México” de Morelia e imágenes de los talleres donde los internos aprenden diversos oficios. En este caso, es muy posible que se trate del fragmento de otro documental inspirado en la política humanitaria del gobierno de Cárdenas a favor del exilio español. De *Sociedad Cooperativa de Tlalpujahuá, México* (10 minutos de duración), realizada por Miguel M. Delgado en 1938, fotografiada por su hermano Agustín P. Delgado y editada por Emilio Gómez Muriel (también editor de *Los niños españoles en México*),

se conserva una copia narrada en francés (el DAPP produjo copias para exportación en inglés y francés, quizá para atraer inversión y capitales foráneos), misma que fue encontrada en los archivos fílmicos del III Reich, por lo que puede suponerse que fue sustraída de alguna colección fílmica durante el periodo en que Francia fue ocupada por el ejército nazi.

Si sumamos todos los títulos referidos a Michoacán y mencionados en los párrafos anteriores, resulta lógico suponer que el estado natal del presidente Cárdenas era el principal foco de atención para una buena parte de los documentalistas mexicanos: como el presidente había efectuado allí el “ensayo general” de su régimen, probablemente se pretendía dar a conocer los logros que el nuevo gobierno era capaz de alcanzar a escala nacional. Algo de toda esa práctica testimonial pudo contribuir en el estilo de *Janitzio*, película de ficción realizada en 1934 por Carlos Navarro a partir de una idea de Luis Márquez, que contó con la actuación protagónica de Emilio Fernández, formado en Hollywood. Esta cinta resultaría emblemática de un tipo de cine asociado al paisaje lacustre michoacano y a las costumbres atávicas de los pobladores de la bella región en que se filmó.

⁵ Esta última cinta, que contenía algunas imágenes del entonces gobernador michoacano Gildardo Magaña, otrora destacado militar zapatista, sería una de las principales fuentes de las imágenes de archivo que reforzaron el discurso del excelente documental *Los niños de Morelia* (Juan Pablo Villaseñor, 2004).



V. El contexto artístico del corto *Jícaras de Michoacán*

En 1931, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez fundan la Liga Intelectual Proletaria con el propósito de impulsar la lucha social con la ayuda de intelectuales y artistas. En 1933, Raúl Anguiano, Santos Balmori, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, María Izquierdo, Silvestre Revueltas, Jesús Guerrero Galván, Fernando Gamboa, Roberto Reyes Pérez y otros, fundan la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que se estructura a partir de varias secciones, en donde destacó la de artes plásticas. Ese mismo año, Pablo O'Higgins realiza una serie de murales al fresco para la escuela "Emiliano Zapata" ubicada en la actual Colonia Industrial, situada en el norte de la Ciudad de México; el tema de esa obra fue la opresión laboral infantil y el combate de ésta por medio de la educación.

Algunos miembros de la LEAR pintan de 1934 a 1936 los murales del Mercado "Abelardo L. Rodríguez". En agosto de 1935, un grupo de intelectuales formado por Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo firman un desplegado en defensa de la cultura. Partiendo de esos antecedentes, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas la LEAR

movilizó equipos de pintores muralistas rumbo a Michoacán. En el órgano de información de la LEAR, *Frente a Frente* de julio de 1936 se informaba de un viaje cultural a Morelia:

Efectuado en mayo de ese año por una brigada que llevó una exposición de pintura, dibujo, grabado, libros y folletos revolucionarios de la Universidad Michoacana. Simultáneamente un grupo de nueve de los pintores más caracterizados de la Sección de Artes Plásticas se encargó de decorar con pinturas murales la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Asimismo los pintores, desde antes de salir, prepararon, como un homenaje al pueblo de Michoacán, dos retratos monumentales de 10 por 8 metros de Isaac Arriaga, dirigente muy querido en ese estado, y del general Lázaro Cárdenas. Estos retratos fueron colocados primero en la fachada de un edificio público y después en la confederación referida. [...]. De los catorce tableros con temas revolucionarios pintados en la Confederación Michoacana, entre ellos los dos excelentes de Anguiano con los temas de Revolución y Contrarrevolución, el notable de Santos Balmori sobre *La libertad*, y la figura de Lenin avanzando, pintada con extraordinaria finura por Zalce y Méndez, nada ha quedado porque un arquitecto remodelador los tomó hace unos pocos años por revoques y los mandó borrar (Tibol, 8 de octubre de 1983).



En 1936, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa, por contrato con el Sindicato Obrero de los Talleres Gráficos de la Nación, pintan en el cubo de la escalera principal el fresco "Los trabajadores contra la guerra y el fascismo". En abril de 1937, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Raúl Anguiano, Luis Arenal y otros fundan el Taller de la Gráfica Popular, organización encaminada al apoyo de las luchas populares (Tibol, 18 de agosto de 2002). Sobre el nacionalismo Leopoldo Méndez señalaba en un Congreso de escritores celebrado por la LEAR en enero de 1937 que:

Todo arte realmente importante en México sólo puede venir por el camino de la mayor identificación del artista con los intereses de la mayoría nacional. Esta identificación exige actividades concretas y definidas de la producción plástica basadas en una observación directa de la dinámica de la lucha popular y en una justa apreciación de todos los valores plásticos autóctonos e internacionales que sean aprovechables. (Tibol, 18 de agosto de 2002).

De 1939 a 1940 Pablo O'Higgins llevó a cabo la decoración mural del salón de actos de la Escuela Técnica "Estado de Michoacán", donde exaltó la obra social del régimen cardenista (Catálogo de la exposición *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*, 1995). Alfredo Zalce recuerda que en 1948 trabajaba "en la organización de una escuela de pintura y grabado que

formaba parte del proyecto Tepalcatepec, que en Michoacán dirigía el general Lázaro Cárdenas. Entre otras cosas, pinté, con la ayuda de los artistas Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre, un muro en la escuela primaria de la comunidad de Caltzonzin, que se formó con las tierras que el propio Cárdenas había donado a los campesinos que perdieron las suyas por la erupción del volcán Paricutín" (Zalce, 1995:623).



VI. Jícaras de Michoacán: un modelo de estética nacionalista y popular

Al combinar su negocio con la distribución y producción de películas, Jorge Pezet pretendía formar parte significativa dentro de la incipiente industria cinematográfica. Muy seguramente durante la filmación de *El fantasma del convento*, Pezet entabló amistad con Agustín Jiménez y en algún momento le propuso realizar la fotografía de *Jícaras de Michoacán*, que contó además con la colaboración de Armando Rosales en la parte musical.⁶ Así, en 1935, un poco antes de morir de manera fulminante, víctima de peritonitis, Pezet produce y dirige dicho corto documental, de siete minutos de duración, rescatado por el investigador Rogelio Agrasánchez Jr., e incorporado a su valioso archivo fílmico ubicado en Harlingen, Texas. Ya en el argumento de *El tigre de Yautepec*, en el que se hace un retrato de la época en que se sitúa la trama, se detallan el mercado y la pelea de gallos, entre otras cosas, lo que puede darnos la pauta de lo que Pezet quería filmar en el mencionado corto documental.

El breve pero muy interesante testimonio fílmico se inicia en una locación del poblado de Tzintzuntzan,⁷ con una toma desde arriba de un enorme árbol; la cámara baja lentamente y nos muestra a un padre con sus dos pequeños hijos en un bello bosque. Hay un corte a una cruz y nuevamente

la cámara se desplaza para descubrir la floresta; un hombre se acerca a las raíces de otro árbol y voltea con una gran sonrisa, para ser tomado por la cámara que se desplaza por éste. Al descender capta las raíces de donde sale otro hombre con bastón que se aleja, lo que anuncia la siguiente toma al enfocar los zapatos de varios hombres bailando “La danza de los viejitos”. El camarógrafo filma los pies y las sombras de las siluetas de sus danzantes, para cortar hacia la figura redonda de un tambor y las manos de quien lo toca; antes de ver el rostro, aparece el pie de un indí-

⁶ Entre otras labores artísticas, durante 1937 Rosales acompañó a la célebre cantante Lucha Reyes en la interpretación de los temas “Andar” (Armando Rosales, 1937), “El aburrido” (Joaquín Pardavé, 1937), “Cuquita” (Pedro Galindo, 1937), “La Tequilera” (Alfredo D’Orsay, 1937), “Torito retinto” (Armando Rosales, 1937) y “Tú dirás” (Pedro Galindo, 1937), entre otras. Además Rosales compuso la música, arreglos y/o canciones para cintas como *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *Rosario* (Miguel Zacarías, 1935), *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), *Irma la mala* (Raphael J. Sevilla, 1936), *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla, 1937), *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937), entre otras. La música del corto *Jícaras de Michoacán* hace referencia a los ritmos purépechas.

⁷ La voz en off de la cinta nos informa que el corto fue filmado solo en Uruapan, pero gracias al apoyo del Dr. Álvaro Ochoa, investigador de *El Colegio de Michoacán*, todo hace suponer que la primera parte se filmó en TzinTzunTzan.



gena que sigue el ritmo de la música; éste resulta ser un flautista.



Distinguimos su rostro cubierto por un sombrero, volvemos a ver la silueta de dos danzantes, para por fin advertir el cuerpo de los bailarines. En segundo plano aparece el público espectador, la nueva toma enfoca a los danzantes, que cubiertos con máscaras saludan a la cámara. Nuevamente emerge el público como si formara parte de una escultura humana que prácticamente no se mueve, para revelar una vez más a los danzantes y músicos, con tomas cercanas de cinco máscaras, para presentar el camino que los danzantes han venido “trazando” en la pantalla. Luego de una toma abierta del conjunto musical, se muestra el círculo que han formado los danzantes.

La siguiente parte, rodada en Uruapan, describe detalladamente la elaboración de diversas artesanías. Percibimos una toma abierta de un pequeño taller familiar, para enfocar un grupo de jícaras, un hombre toma una y la corta con un serrucho, quita

el producto; sobreviene un corte y nuevamente lo observamos al mostrar varias jícaras, con acercamiento a éstas y sus manos; algunos de esos objetos de ornato y uso común en Michoacán ya han sido pintados, transformados en bellos diseños con dibujos de flores. Aparecen algunas artesanías en forma de aves (cigüeñas, garzas, cisnes⁸ y otras similares), con diversos trazos curvilíneos. Una pequeña niña con rebozo y una enorme sonrisa nos ofrece a la vista algunas aves contenidas en la artesanía, luego un pescado hecho de madera y más aves en un fondo negro que resalta (y exalta) todas esas formas geométricas.



Después se describe todo el proceso de pintado de las diversas jícaras y el utensilio principal que se usa en su elaboración, se hace un paneo que muestra el blanco y negro de esas jícaras, la elaboración de

⁸ Similares a los que fotografió Edward Weston, como “Pájaro blanco” y “Dos cisnes de guaje”, 1924

pinturas para su decorado, y notamos a una pequeña niña con rebozo trabajando en un metate que metafóricamente nos conduce a ser testigos del trabajo pictórico de diversos diseños de flores en dichas artesanías y la transformación de un fondo blanco a un fondo negro plasmado con otras formas florales, para nuevamente mostrar diversas jícaras ya completamente pintadas con ornatos en figura de flor. Para finalizar, aparece una jícara en segundo plano, mientras una mujer madura voltea tapada con su rebozo revelando una discreta sonrisa de *Mona Lisa* autóctona, con la que saluda y agradece a la cámara y, por lo tanto, a los espectadores.

En su versión original, el corto incluía una narración en *off* (escrita por el mismo Pezet, quien, como vimos, ya contaba con experiencia en esos menesteres después de trabajar en los argumentos y guiones de *El tigre de Yautepec* y *El fantasma del convento*), misma que se transcribe a continuación para ayudar a completar la descripción de la sucesión de imágenes que conforman la cinta:

Toma 1. Uruapan, Michoacán, duerme tranquilo y apacible bajo frondosas “ceibas”, especie de olivos milenarios que dan ejemplo de fortaleza. Campanas de cobre tan pesadas, que la torre de la iglesia no ha podido soportarlas.

Toma 2. Cruz implantada por los primeros misioneros, objeto de gran veneración de los indígenas. La leyenda cuenta que el lugar era seco, que se implantó la cruz

y un día, el demonio, al llegar ahí, se tropezó con ella y tuvo que doblar una rodilla en tierra haciendo así que una fuente de agua brotara, y que más tarde se convirtiera en río que hoy fecunda.

Toma 3. Casitas rústicas, piedra sobre piedra, símbolo de carácter tenaz del indígena.

Toma 4. El tronco protector de los “ceibas” sirve de improvisada morada para el viajero.

Toma 5. Vamos, señor, hace usted bien, no hay para qué apresurarse en la vida. Si no llegamos hoy illegaremos mañana!

Toma 6 y 7. Estos pies, de agilidad asombrosa, son nada menos que de “viejecitos”, danzan y danzan batiendo el record de cualquier Marathon [*sic*] moderno.

Toma 8. Al compás del tambor. “Vamos, señor músico, ¿por qué tanta seriedad?”

Toma 9. La “chirimía” (o flauta) es indispensable.

Toma 10 a la 17. Esta danza tuvo su origen mucho antes de la Conquista. Los viejos prueban su fibra y resistencia a pesar de los años y los jóvenes, usando máscaras, demuestran su fuerza para conquistar a las mujeres.

Toma 18 a 20. Los BULES, fruto de una planta trepadora, constituyen una industria netamente artística.

Toma 21 a 23. Se empiezan a trabajar abriéndolos para sacarles el corazón.

Toma 24 a 26. Hasta quedar ya convertidos en objetos de arte.

Toma 27 a 30. “Pero ¿qué me dice usted señor, de las jovencitas que son el mejor adorno de Michoacán?”

Toma 31 y 32. ¿Cigüeñas? No hay cuidado, no es de las que entran por las chimeneas dejando un pequeño paquete.

Toma 33. JÍCARAS talladas del tronco de árbol, dibujadas sin modelo ninguno, de acuerdo con el capricho del artista.

Toma 34. Utilizando el “rasmiñón”, especie de palita de metal.

Toma 35 a 37. Ninguna maquinaria se usa para este procedimiento, por eso es que el alma del Michoacano se refleja en cada uno de los detalles.

Toma 38. Hombres y mujeres se dedican a esta interesante industria.

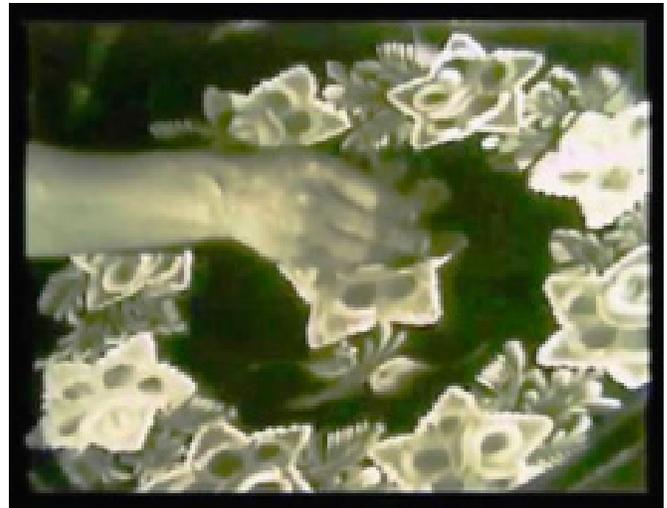
Toma 39. Las mujeres pulverizan las pinturas usando su primitivo “metate”.

Toma 40. Que son mezcladas con una goma llamada “aje”, sacada del excremento de un insecto.

Toma 41. A “muñeca” se pulen hasta quedar con brillo de porcelana.

Toma 42 y 43. Y así, con los últimos detalles tenemos ya una colección que será un primoroso adorno para cualquier sala o comedor.

Toma 44. Doña Nieves es la poseedora de toda esta manufactura tan artística. “Vamos Doña Nieves, una sonrisa”.



La cinta de Pezet y Jiménez intenta sintetizar y difundir por medio del cine una larga tradición, rica en significaciones políticas, económicas y culturales. En Uruapan los talleres familiares elaboran jícaras en maque, ya que las de laca se confeccionan en Pátzcuaro. Como parte de un mismo impulso de exaltación de la cultura popular michoacana producida durante el cardenismo, el tema de las jícaras también se trasladó a las artes plásticas, como en el caso de H. Guevara que pinta “Mujer con Xicalpestle” (1935); Antonio Gómez plasmó “Poblana con Xicalpestle” (1935) y “Mujeres de Pátzcuaro” (1936), en la cual una mujer lleva pescados en una jícara. También, A. Barrón pintó “Vendedora de Jícaras” (1940) y José Bribriesca

Rubalcaba, la célebre “Danza de los viejitos” (1953), en la que aparece una mujer bailando con una jícara, por mencionar tan sólo algunos trabajos representativos con dicho tema. (Como se sabe, la tradicional y representativa “Danza de los viejitos” es originaria de Jarácuaro, Michoacán).

Las jicaras también han sido motivo de diversas manifestaciones musicales. No hay que olvidar que Eva Beltri, bailó de puntas el “jarabe tapatío” sobre una gigantesca jícara en el Palacio de Bellas Artes.⁹ Manuel Castro Padilla,¹⁰ de quien se dijo que sería el arreglista de la partitura de *¡Qué viva México!*, compuso por esa misma época un tema uruapense sobre las jicaras de Michoacán, cuya letra dice lo siguiente:

Jicaras, jicaras, jicaras de Michoacán; donde el alma de un artista puso en arte en loco afán. Pájaros, flores, fantasías del amor están en ellos combinado en armónico color. Tierra de flores, de bellos paisajes, de lagos azules, de espléndido sol. Oh, tierra de ensueños, jamás te he olvidado y eres el anhelo de mi corazón. Jicaras, jicaras, deslumbrantes de color que nos hablan de los indios, de una raza de vigor. Pájaros, flores, que arrullan con amor mis momentos más felices de poesía y de ilusión. Tierra de flores, de bellos paisajes, de lagos azules, de espléndido sol (Álvaro y Herón, 2000:153).

En el cine, por mencionar sólo algunos casos, aparecen en *México Lindo* (Ramón Pereda, 1938) varias mujeres portando jicaras, y en *La liga de las canciones* (Chano

Urueta, 1941), hacia el final de la película Ramón Armengod canta acompañado por un conjunto de mujeres que portan trajes típicos de Morelia. Cabe agregar que la onceava edición del Festival Internacional de Cine de Morelia, celebrado en octubre de 2013, utilizó como su imagen una mujer con rebozo, la cual porta una jícara en forma de rollo de película, a su vez reelaboración de la obra “Michoacana”, del maestro Jesús de la Helguera. A manera de anécdota, vale la pena recordar que, en agosto de 1929, siendo gobernador de Michoacán, Lázaro Cárdenas del Río envía un traje regional al periódico *El Universal* para el concurso “El vestido económico

⁹ Muñoz Castillo, Fernando, 2011. “Eva Beltri, la bailarina de los pies de seda”.

¹⁰ Castro Padilla fue autor de revistas musicales muy afamadas en los años treinta, como las producidas por Roberto El Panzón Soto (“La tierra de los volcanes”, “El colmo de la revista” y “El raudal de la alegría”, entre otras); de algunas de Joaquín Pardavé (“El peso murió” y “México se derrumba”, estrenadas en el Teatro Fábregas); así como de importantes melodías populares (“El Santo Señor de Chalma”); de música y canciones para las cintas *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón, 1935) y *Silencio sublime* (Ramón Peón, 1935), entre otras. Murió trágicamente en la capital, en 1940: unos pistoleros pagados por políticos de la época lo asesinaron debido a críticas que hizo en una revista musical contra algunos líderes de la CTM.

de la mujer”, el cual es lucido por una empleada del mismo periódico; en la foto del reportaje ella porta una jícara.¹¹



El corto Jícaras de Michoacán, cinta con la que tal vez Jorge Pezet intentó ensayar en el plano de realización con objeto de debutar poco más adelante en los terrenos del cine de largometraje y ficción, cosa que ya no fue posible debido a su muerte, ofrece, pese a su brevedad, imágenes muy reveladoras sobre su época y contexto. Como ya se dijo, son la muestra de una exaltación del tipo de cultura popular michoacana concebida e impulsada por el cardenismo; de ahí que primero se muestre un ahuehuate, que es la materia prima para la elaboración de diversas artesanías, como las jícaras, y después una representación de “La danza de los viejitos”, que se alterna con máscaras simbólicas, en la que la fotografía de Agustín Jiménez revela claramente la influencia de Eisenstein (bastante lógica en este caso, ya que, como antes comenta-

mos, el talentoso camarógrafo fue amigo y uno de los asistentes del cineasta soviético durante su estancia en México), mediante el uso de un lenguaje cinematográfico innovador y ángulos de la cámara al servicio de un objetivo colectivo durante dicha danza.



Es importante para el fotógrafo destacar el trabajo de los pequeños talleres familiares en la elaboración de artesanías: los hombres cortan las jícaras, la niña trabaja en el metate los materiales que servirán para el pintado; hombres y mujeres pulen las jícaras y finalmente las pintan con bellos diseños florales. Otra característica importante es el rebozo que porta la niña, que muestra algunas artesanías y que resulta ser la que trabaja en el metate, así como la señora (Doña Nieves) que aparece sonriente al final del corto, mostrando (y demostrando) su “estado de gracia” al ser

¹¹ El Universal, jueves 15 de agosto de 1929.

portadora de una larga tradición que finalmente parece haber sido reconocida por el gobierno central del país y, en consecuencia, por la película misma.



Algunos personajes del público espectador que observan atentos el desarrollo de “La danza de los viejitos” forman una espectacular “escultura humana”, que a su vez pretende significar la especie de “unidad totémica” que el cardenismo quiso fomentar entre las clases populares para defender sus intereses y logros sociales. Otra peculiaridad son las diversas formas curvilíneas que aparecen en varias artesanías y que serán de gran preocupación en el trabajo fotográfico de Agustín Jiménez. Tanto las líneas que constituyen esa “escultura humana” como el trazo de las figuras plasmadas en las jícaras fueron hábilmente documentadas por medio de *close ups* de los rostros de los indígenas michoacanos y de algunos aspectos de los objetos, por lo que consideramos que los valores de la cinta se deben mucho más a su fotógrafo que al productor y director Jorge Pezet.

Como en muchas de las tomas realizadas por Eisenstein en México, la figura geométrica principal de *Jícaras de Michoacán* es el círculo, que en este caso se emplea como metáfora de la permanencia de lo tradicional, el cual se marca en el tambor que toca un músico, en la orilla de una pequeña flauta, en los múltiples sombreros que portan los varones, en las máscaras y en los trazos redondos que van formando los danzantes, y desde luego en la gran variedad de frutos secos y jícaras que se muestran a lo largo del documental y que confluyen en la que da fondo y forma a la toma final, que rima con el ovalado rostro de la mujer-artesana en primer plano.

Pero también se da una brillante concepción de Jiménez en el uso del claro oscuro, al mostrar las sombras de las siluetas de los danzantes, las artesanías de madera en fondos negros, el contraste entre jícaras de madera sin trabajar, con las ya pintadas en fondo negro, para enfatizar lo laborioso de dicho trabajo artesanal. Con ello, el gran camarógrafo mexicano muestra la perfecta asimilación de la estética expresionista alemana que poco antes había alcanzado proporción delirante en sus trabajos *Dos monjes* y *El misterio del rostro pálido*, de Juan Bustillo Oro, y que también plasmaría en *La mancha de sangre*, de Adolfo Best Maugard.

Por todo ello podemos concluir que la política cultural del régimen de Cárdenas requería sin duda de un arte propio, ya que el desarrollo de la cultura oficial se había

interrumpido durante la lucha armada y además existía el deseo de demostrar que el conflicto había finalizado y el ambiente era ya propicio para un renacimiento nacional, en el que los artistas profesionales se identificaron con los valores culturales de los más explotados y desprotegidos. Incluso el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), traerá como resultado un caudal de cantores rancheiros, trajes típicos, peleas de gallos, trenzas

femeninas, gastronomías (el mole, la barbacoa, etc.) y toda suerte de artesanías (jícaras incluidas) que comenzarían a poblar las pantallas de México y de buena parte del mundo de habla hispana.

Los fotogramas y transcripción de la narración en *off* de la película *Jícaras de Michoacán* se reproducen por cortesía del Archivo Fílmico Agrasánchez ■

Referencias

- Álvarez, José Rogelio (director), 1987. "Cárdenas, Lázaro". *Enciclopedia de México*, Tomo III. México: SEP.
- Álvaro Ochoa Serrano y Herón Pérez Martínez, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*. México: El Colegio de Michoacán.
- Base de Datos Genealógica* <https://gw.geneanet.org/fracarbo?lang=es&n=pezet+miro+quesada&oc=0&p=jorge+augusto>. Consultado el 10 de julio de 2018.
- Catálogo de la exposición *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*, 1995. México: Museo Dolores Olmedo.
- Córdova, Arnaldo, 1987. *La política de masas del cardenismo*. México: Era.
- Escalante Esteban B, julio de 1934. *Revista Filmográfico*. México.
- García Riera, Emilio, 1984. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio, 1993. *Historia documental del cine mexicano 1929-1937*, tomo I. México: Conaculta-Imcine-Universidad de Guadalajara.
- Informe de Lázaro Cárdenas ante el H. Congreso del Estado (1928-1932)*, 15 de septiembre de 1932, número 16. México: Arte y Trabajo.
- "La evolución de la cinematografía mexicana: Humanidad", 1935. *En Revista de Revistas*. México.
- Lara Chávez, Hugo y Lozano, Elisa, 2011. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano (1931-2011)*. México: Imcine-Cineteca Nacional.
- Lozano, Elisa, 2007. *Agustín Jiménez: sus imágenes móviles*. Tesis de maestría en Filosofía y Letras. México: UNAM. Sin editar.
- "México en las páginas de Eisenstein", mayo de 1931. *En Contemporáneos* 36.
- Ochoa Serrano, Álvaro y Pérez Martínez, Herón, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*. México: El Colegio de Michoacán.



- Patiño Gómez, Alfonso, (1 de enero de 1934). En *Cine Gráfico*. México.
- Quintanilla, Susana, *La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas 1934-1940*. México: Itam, http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm Consultado el 12 de julio de 2018.
- Tibol, Raquel, 1983. “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *Revista Proceso*. México.
- Tibol, Raquel, 2002. “Expediente Leopoldo Méndez”, *La Jornada Semanal*. México.
- Zalce, Alfredo, 1995. “Jamás podré olvidar esa tarde”. Cárdenas Batel, Cuauhtémoc (coordinador editorial). *Se llamó Lázaro Cárdenas*. México: Grijalbo.

06.

Representaciones de la pobreza y la exclusión en la época de oro del cine mexicano

Representations of Poverty and Exclusion in the *Golden
Age of Mexican Cinema*

recepción: 12 de marzo de 2019
aceptación: 11 de junio de 2019

Alejandro Gracida
Rodríguez
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

La pobreza, más allá de sus características económicas, es también una construcción social y cultural en torno a la cual circulan una serie de significaciones, valores y prejuicios. Sin duda, el cine mexicano, durante la llamada época de oro, jugó un papel importante en la conformación de atributos que, incluso hoy, seguimos adjudicando a la idea de pobreza. El presente texto busca abordar algunas de las representaciones fílmicas que se hicieron en México acerca de tres diferentes condiciones de pobreza: la pobreza urbana, la pobreza rural y la indigencia.

Poverty, beyond its economic characteristics, is also a cultural and social construction surrounded by a number of orbiting meanings, values and preconceptions. During the so-called Golden Age, Mexican cinema undoubtedly played a very important part in shaping the characteristics to date allocated to the idea of poverty. This paper aims to focus on some of the Mexican filmic representations of three different poverty conditions: urban poverty, rural poverty and destitution.

Palabras clave:
pobreza, exclusión, representaciones sociales, cine mexicano.

Keywords:
poverty, exclusion, social representation, Mexican cinema.

Introducción

La cuestión de la pobreza continúa siendo uno de los temas más apremiantes en las ciencias sociales. El interés y la vigencia de esta problemática han derivado en numerosos esfuerzos por encontrar opciones para reducir su impacto en sociedades profundamente desiguales, como es el caso del México contemporáneo.¹ Sin duda, las historias colectivas e individuales que actualmente encarna el fenómeno de la pobreza mantienen una estrecha correlación con fenómenos más amplios que van desde la falta de oportunidades educativas y laborales, hasta atroces manifestaciones de violencia cotidiana.

Por tanto, al hablar de la pobreza nos referimos a un fenómeno complejo y multifactorial que ha sido abordado mayoritariamente desde la esfera económica, tomando al ingreso como principal indicador condicionante de la pertenencia a un estrato social. No obstante, la pobreza también tendría que ser vista como una construcción socio-cultural, donde constantemente dotamos de atributos a las distintas experiencias que llevan consigo las carencias. A partir de los debates de cada época se configuran ideas específicas de la pobreza y se definen características más o menos generales sobre qué debe comprenderse por ésta y quiénes son las personas que deben identificarse como pobres.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar dinámicas recurrentes que se plasmaron en algunas de las películas mexicanas durante la llamada *época de oro*,² respecto a las condiciones de pobreza relacionadas con tres tipologías: la pobreza urbana, la pobreza rural y la exclusión. Para cada una de ellas se propone traer a colación un par de películas: la pobreza rural se aborda a través de las películas *Río Escondido* (1948), de Emilio “El Indio” Fernández,

¹ Según las mediciones oficiales de la pobreza, realizadas por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), para 2016 existían en México 53.4 millones de personas en situación de pobreza, equivalente al 43.6% del total de la población. El documento puede consultarse en: www.coneval.org.mx.

² No existe un consenso sobre los años que enmarcan lo que se conoce como *época de oro del cine nacional*. Nos referimos a un periodo de notable crecimiento en términos de producción e ingresos generados, en el cual se llegó a posicionar la cinematografía como una de las industrias más rentables para el país. Algunos investigadores sitúan esta etapa a partir del éxito obtenido por la película *Allá en el rancho grande*, en el año de 1936, que marcó el inicio de la *comedia ranchera* como género popular; para otros, la *época de oro* se reduce a los años de la *Segunda Guerra Mundial*, en los cuales se consolidó una industria fílmica nacional. Para los fines de este trabajo, se piensa en este periodo situándolo, sobre todo, en los años cuarenta y la primera mitad de los años cincuenta, como el periodo estelar en términos de producción y de ganancia económica.



y *El Rebozo de Soledad* (1952), de Roberto Gavaldón; para la pobreza urbana se proponen las emblemáticas *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez (1947), y *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel; finalmente, el tema de la exclusión se analiza a partir de *La vida inútil de Pito Pérez* (1944), de Miguel Contreras Torres, y *El Vagabundo* (1953), de Rogelio A. González.³

La hipótesis de la que se parte es que la industria cinematográfica mexicana, al ser un poderoso medio para la transmisión de ideas, conformó, durante la *época de oro*, una serie de representaciones que ayudaron a consolidar en la sociedad múltiples visiones sobre los pobres. Si bien no es posible hablar de un enfoque único, sino de una serie de atributos que varían dependiendo de los personajes, las tramas y los escenarios, aun así es posible identificar características en común respecto a una problemática general. A pesar de que en ninguna de las producciones analizadas se plantea una confrontación directa con la semántica gubernamental, por el contrario, en su mayoría son ampliamente apologistas, la pobreza expresada en las películas no dejó de poseer una carga simbólica; se trataba de la representación de una serie de promesas incumplidas dentro del discurso de la revolución social y de la incipiente modernidad mexicana.

Desarrollismo y pobreza, correlatos de la modernidad mexicana

Los años cuarenta en México mantuvieron una imagen de prosperidad donde la pobreza no era un tema al cual el gobierno prestara atención para la elaboración de sus planes de gobierno. El problema era visto como un rezago que se iría subsanando con la inercia de los procesos revolucionario y de modernización, puestos en marcha por el Estado; el tratamiento consistía en integrar a los grupos desfavorecidos en gremios para que depositaran su esperanza en las expectativas generadas por el ideal estatista del progreso. En general, durante los años en los que México consiguió altos niveles de crecimiento económico, no existió un dispositivo encargado de conformar un código teórico sobre la pobreza ni se formularon acciones

³ *Los criterios de selección de las películas se fincaron en atributos que remitieran a películas representativas de la época, con notable presencia de figuras de la pobreza. Para ello se echó mano de la revisión de aproximadamente un centenar de películas y de literatura existente al respecto, además de otros aspectos como el tiempo de exhibición en la cartelera cinematográfica, o bien, la aparición de estrellas actorales con mayores referencias en los estudios de cinematografía.*

específicas para su atención, plasmadas en políticas públicas.⁴

Si bien se hace referencia a estos años como una época de bonanza y auge económico, resulta necesario matizar los resultados materiales para la población. Mientras que el gobierno afirmaba, sustentado en cifras macroeconómicas, que el rumbo del país era el indicado para mejorar las expectativas sociales, la realidad mostraba un rostro diferente. La falta de empleo y oportunidades, sobre todo en el sector rural, marcaban las condiciones de una población alejada del ingreso suficiente para satisfacer sus necesidades básicas. Por otra parte, los avances en la dotación de servicios aumentaban, pero seguían concentrándose en el centro del país. El desarrollo no era homogéneo. Las disparidades regionales seguían marcando pautas de exclusión en las diferentes áreas geográficas y sectores sociales.

Es verdad que, con la Segunda Guerra Mundial, el capital extranjero arribó a México (Tello, 2007), gracias al aumento en la demanda de productos agropecuarios y manufacturados (Cárdenas, 1994). Sin embargo, el crecimiento, según demuestran las experiencias históricas, es sólo un requisito, pero no la solución para la atención de la pobreza. Si no existe una política de redistribución del ingreso, el beneficio obtenido por las clases más necesitadas resulta poco significativo o nulo (Gracida, 2003). Por lo tanto, es conveniente cuestionar la magnitud de población beneficiada con el crecimen-

to económico durante el llamado *milagro mexicano*.⁵

Los datos ofrecidos por Miguel Székely (2005) permiten comparar en una línea de tiempo la evolución de la pobreza desde mediados del siglo XX, utilizando los criterios de medición actuales. Resultan fundamentales las cifras referidas para el año de 1950, cercano a los años de producción de las películas que aquí se analizan:

⁴ *En el caso mexicano, las políticas de combate a la pobreza comenzaron a partir del fin del periodo conocido como Milagro Mexicano, en los años setenta, enfocándose en el desarrollo de regiones marginadas a través de programas como PIDER y Coplamar (1970-1982). Con el cambio de modelo económico hacia uno de libre mercado, estos programas se han implementado desde 1997 hasta la fecha como un apoyo focalizado, centrándose principalmente en las familias que padecen pobreza extrema, bajo el nombre de PROGRESA, Oportunidades y Prospera, los cuales mantienen características básicas de un programa que puede denominarse de transición como lo fue el Pronasol (1988-1994).*

⁵ *Lo que conocemos como milagro mexicano comenzó a debatirse, a partir de los años setenta, como una invención hecha por los analistas para brindar una apariencia de estabilidad sustentada en falacias. El desarrollo sin armonía de las diferentes ramas de la economía y el crecimiento anárquico de una industria poco articulada tuvo que ser sufragada por los consumidores de los bienes producidos; véase Carmona, 1970, y Tello, 2007.*



Cuadro 1⁶

Pobreza en México para 1950
(millones de personas)

| | |
|-----------------------|------------|
| Año | 1950 |
| Población Total | 27,038,625 |
| Pobres Alimentarios | 16.7 |
| Pobres de Capacidades | 19.8 |
| Pobres de Patrimonio | 23.9 |

Cuadro 2

Índice de Pobreza y Desigualdad en
México para 1950 (Porcentaje)

| | |
|-----------------------|------------|
| Año | 1950 |
| Población Total | 27,038,625 |
| Pobres Alimentarios | 61.8 |
| Pobres de Capacidades | 73.2 |
| Pobres de Patrimonio | 88.4 |
| Coefficiente de Gini | 0.520 |

Los resultados arrojados contrastan con el tono alentador del discurso desarrollista. La pobreza, como se puede deducir, no fue un fenómeno aislado en el milagro mexicano, se trataba de una realidad latente en una gran porción de la población. Por lo tanto, al hablar de pobreza a finales de la década de los años cuarenta estamos hablando de una manera de convivencia, de comportamiento y desenvolvimiento social.

La pobreza rural

El campo es un espacio amplio en representaciones cinematográficas que regularmente se situó como un espacio distante, e incluso ajeno, a su contraparte citadina. En la *época de oro* esta distinción se plasmó en la existencia de dos Méxicos en la pantalla, distintos en sus problemáticas y vida cotidiana: si la ciudad conllevaba una ideología moderna, la ruralidad era representada como un espacio detenido en el tiempo que, con todo y el rezago, era recreado como un abrevadero cultural de características cuasi míticas.

Las características con que se construyó la idea del campo en la época posrevolucionaria fueron mayoritariamente invenciones alejadas de una realidad de usos y costumbres regionales, las cuales a punta de repeticiones se fueron incorporando dentro del imaginario al grado de configurar identidades auténticas y popularizadas, como señala Ricardo Pérez Montfort (2003). Este fenómeno de repetición fomentó una folclorización al servicio de la unidad nacional y en negación de la diversidad cultural.

⁶ Los cuadros 1 y 2 fueron elaborados con base a las cifras en el artículo referido de Miguel Szkely

En el cine, al igual que en muchas otras representaciones artísticas, la ruralidad mexicana se construyó bajo la idea de un pasado añorado. Ante la vorágine de las transformaciones modernas, lo rural se visualizó como el reducto de la costumbre y la tradición. Se trata de la invención de un paraíso perdido en medio de la floreciente sociedad industrial; un espacio idealizado como milenario e inmaculado, con el cual se buscaba expiar las culpas generadas por las contradicciones culturales de la modernidad capitalista.

En buena medida, el campo fue un escenario cinematográfico atemporal, o cuando menos, descontextualizado. Encontramos en las películas una exaltación de la tierra como una imagen femenina y materna, cuya obligación de cuidado y preservación se inculca entre sus moradores. A pesar de la falta de servicios y las deficientes condiciones de higiene, los pueblos mexicanos se llenan de una luminosidad bondadosa y una ruinoso dignidad.

Hay una constante en las representaciones de lo rural en el cine mexicano que resulta muy interesante, y es que en la mayor parte de las películas no existió el reparto agrario. En los trabajadores de la tierra persiste la condición de peones que labran los terrenos de terratenientes. Prueba de ello es el género de la comedia ranchera, una fórmula que se popularizó a partir del estreno de la película *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes (1936). El éxito de dicha película, y de las posteriores,⁷ radicó en mostrar un folclor

campirano aderezado con la saturación de canciones y situaciones tragicómicas que regularmente versaban sobre el amor. La aceptación de este tipo de cintas abrió posibilidades comerciales al cine mexicano tanto en el mercado interno como de los países latinoamericanos y su demanda hizo que existiera una vasta producción de éstas.

Las condiciones de pobreza no representaban un atributo significativo para el desarrollo de este tipo de historias. En ellas persistía una armonía de clases, desarrollada en escenarios que preservaban una estructura a la manera de la hacienda porfiriana. Estas películas que en un principio pretendieron mostrar una crítica indirecta con respecto a las políticas del gobierno de Lázaro Cárdenas, mantuvieron posteriormente la fórmula como narraciones de éxito probado en las taquillas latinoamericanas.

⁷ Se pueden enumerar decenas de producciones que compartieron la fórmula narrativa de la comedia ranchera, entre las pioneras podemos mencionar *Jalisco nunca pierde*, de Chano Urueta (1937) y *El Rosario de Amozoc*, de José Bohr (1938); sobre todo, en los años cuarenta este tipo de películas serían recurrentes, siendo Pedro Infante y Jorge Negrete los actores icónicos de este género. Se pueden mencionar, entre muchas otras películas, *Jesusita en Chihuahua*, de René Cardona (1942), *Los tres García* (1946), *Los tres Huastecos* (1948), o *La oveja negra* (1949), del ya mencionado Ismael Rodríguez.



La pobreza en el espacio rural fue, sobre todo, un tema particularmente importante en las películas que plantearon un melodrama indígena, abordando la cuestión étnica y la ruralidad como el hábitat del México profundo (Bonfil, 1990). Un sitio que fungiera como abrevadero de la identidad nacionalista, exaltada con la intención de promover un orgullo primordial sin que éste sobrepasara los principios de la ideología moderna. En estas producciones, la representación del indio poseía la contradicción de ser “la raíz nacional” a la vez que mayoritariamente era mostrado como un ser dócil y sumiso, carente de iniciativa e incapaz de ejercer derechos ciudadanos.

Ejemplo de esto lo podemos apreciar en las películas de *Río Escondido* y *El rebozo de Soledad*, donde la persistencia de la pobreza y la explotación sobre las poblaciones originarias sitúan al indio como el personaje de mayores carencias en el ambiente rural. En este caso, la explotación pareciera tratarse de una condena heredada, que sólo quizás pudiera encontrar una posible salida a sus condiciones de rezago con la llegada de los tiempos de modernidad.

No es casual que en muchas de las películas que plasman la temática de la pobreza rural los personajes principales no son quienes la padecen, sino quienes intervienen en su solución. A pesar de que la pobreza recae sobre las distintas etnias, no es el indio el personaje clave. Al indio se le negó ser el héroe de su historia. En ambas películas, su desenvolvimiento radica en formar

parte de una escenografía, expectante de los acontecimientos. Se encuentran despojados de voz, de acción independiente e, incluso, de expresión; sus movimientos automatizados los convierten en un grupo de peregrinos con comportamiento más semejante a un rebaño que a una población humana. Su papel actoral consiste en padecer; padecer ya sea enfermedades, sequías o hambre.

Frente a un México con una composición étnica diversa, en el cine se intentó aglomerar la heterogeneidad cultural dentro de la abstracción que implica el concepto de *lo indio*. El resultado fue un pastiche cultural que representó las culturas indias sin mayores distinciones entre etnias del norte, centro o sur del país. Las vidas, costumbres y circunstancias cinematográficas fueron similares en la mayoría de los casos, al menos durante los años cuarenta y cincuenta. Pensando en otra abstracción más amplia que es lo nacional, no se alentó en este momento histórico el reconocimiento multicultural por contravenir a la prioridad de la unificación.

En el cine nacional hubo una disección del indio que claramente asomaba una perspectiva mestiza, distinguiendo entre los personajes principales de las películas (regularmente los no nativos) y los indios, camuflados con el paisaje como simple recordatorio de que hay personas con usos y lenguajes que desconocemos. Ante la falta de instrucción escolar del indio que permitiera una inclusión en los estatutos modernistas, se plasmaba el deber del

mestizo de intervenir su espacio con un ojo paternalista y protector, como si estuviera interviniendo sobre humanos incapaces de bastarse por sí mismos.

En las películas analizadas existen tres personajes fundamentales para comprender la estructuración de las tramas: el Maestro, el Médico y el Párroco. La participación de ellos asoma una fórmula con la que se planteó una solución para contrarrestar la pobreza rural. La significación de esta triada puede traducirse en la promoción simbólica de la educación, la ciencia y la fe como los elementos necesarios para que paulatinamente el campo, y las comunidades indígenas en particular, pudieran tener cabida dentro del plan revolucionario y moderno.

En *Río Escondido*, la maestra rural Rosaura, interpretada por María Félix, es enviada al poblado que da nombre a la cinta, en el estado de Chihuahua, con la encomienda hecha directamente por el presidente de la república de luchar contra “las tinieblas del analfabetismo”. La película de Emilio *El Indio* Fernández es una visión del progreso nacional sustentado en la educación, en donde Rosaura funge como defensora de los desfavorecidos y portavoz de los intereses patrios. De hecho, se trata de una imagen cuyo símbolo de maestra encarna a la patria misma, guiada por el estandarte de Benito Juárez y la convicción de hacer cumplir el encargo gubernamental que le fue otorgado, contando con el apoyo del médico de la región. La batalla que libran implica el sacrificio de confrontarse con los

demonios del México posrevolucionario.

En *Río Escondido*, el médico se encarga de procurar la higiene y la salubridad en las comunidades. Está obligado a combatir la persistencia de costumbres e ideas de superstición. En la imagen del galeno, obligado a respetar el juramento hipocrático, recaía un compromiso especial hacia sus congéneres, en el cuidado de la vida de manera justa y para todos. En este sentido el médico de *Río Escondido* también llega por mandato presidencial, como representante de una política de salud promovida por el gobierno federal. En el caso particular de este médico se trata de un alarde de la política social puesta en marcha con la reciente creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Por su parte, el médico de *El Rebozo de Soledad*, interpretado por Arturo de Córdova, es una representación que apela a la conciencia humana como promotora de un deber social. Si bien no hay una indicación directa por parte de alguna autoridad para que cumpla su labor en las comunidades necesitadas, sí existe una motivación profesional por ejercer el cargo de manera adecuada y con un alto sentido de responsabilidad civil. Tras ser comisionado para trabajar en la comunidad indígena de Santa Cruz, el médico poco convencido de su comisión, va descubriendo poco a poco su auténtica vocación, al dimensionar el impacto que tiene su profesión en el auxilio al prójimo. Su instinto humanitario lo hace quedarse a ayudar a la comunidad, pese a anteriores ofertas



laborales en la capital. Durante su permanencia se vuelve un actor fundamental en la comunidad, confrontándose con el cacique de la región, principal culpable de la pobreza generalizada.

Finalmente, la iglesia tiene un papel de gran importancia en las dos películas. Es representada como una institución capaz de congrega a las personas, así como de influir en las acciones que se llevan a cabo en las localidades. Las atribuciones del párroco se respetan y enaltecen porque están encauzadas y aliadas con las políticas del gobierno; la iglesia se muestra como un personaje activo en el desarrollo rural. No hay que olvidar que la iglesia como institución a la que se hace referencia es la misma que también resintió la reconfiguración nacional del proceso revolucionario y, aún más, la que se vio involucrada en una cruenta confrontación con el Estado durante la Guerra Cristera. En el gobierno de Manuel Ávila Camacho se dio una reconciliación, limando toda aspereza, y para estos momentos la iglesia se representaba marchando de la mano con el gobierno. En la Película de *Río Escondido*, por ejemplo, es el mismo cura quien promueve entre sus feligreses que no bastaban los rezos y las procesiones para terminar con la sequía, sino que era necesario reclamar lo que por derecho les pertenecía.

En estos melodramas sociales, al ser obras que buscaban emitir un mensaje moral hacia el espectador, las tramas se apoyaron en un esquema de separación clara entre personajes “buenos y malos”. En estos

casos, el cacique encarnaba la figura antagonica y era el motivo de tensión en la trama de las historias, en él se conjugaban los elementos que impedían el crecimiento del país y, en particular, mantenían el rezago del campo. La característica principal en la representación de estos caciques consistía en ser los poseedores de los recursos naturales y medios de producción (agua, tierra, cosechas, ganado, etcétera), haciéndose de estos mediante el despojo y la opresión de las comunidades indígenas. La moraleja con la que concluyen las películas promete un castigo para el comportamiento de los “malos” mexicanos. La etapa de violación sistemática de la ley, abuso de poder y asesinatos termina con la llegada de los catequistas del nuevo gobierno nacional.



La pobreza urbana

Los procesos de urbanización e industrialización que vivió el centro del país en los años cuarenta estuvieron íntimamente ligados con un proyecto específico de modernidad, que iba incorporando a su paso nuevas necesidades;⁸ la modernidad se expresaba como la conciencia de vivir dentro de una “nueva época”; una conciencia de lo nuevo, lo futuro y la búsqueda de adaptación constante a costumbres cambiantes con una intención de progreso. En este sentido, la ciudad fue, por decirlo de alguna manera, el hábitat natural de la modernidad, un medio plagado de promesas e ideales de bienestar, confort y prosperidad.

Esta ciudad fue producto del México pos-revolucionario e institucionalizado, una ciudad que asomaba los rostros de la diferenciación que ella misma encunaba. La modernidad de los años cuarenta se bifurca, por una parte, en aquella que buscaría el camino dirigido al desarrollo capitalista, con promesas para la creciente clase media como el *glamour*, el consumo de productos extranjeros, las medias de nylon, los anuncios de neón, los grandes aparadores, electrodomésticos y las tiendas departamentales; por otra parte, el traspatio de esos esplendores, donde tenían cabida los cinturones de miseria, la urbanización

caótica y excluyente, los barrios populares y el hacinamiento de pobres, convertido en el correlato de la aspiración progresista.

En la *época de oro*, la Ciudad de México fue la ciudad moderna por antonomasia. Un espacio que albergaba una heterogeneidad de sectores sociales, pero que apostaba por la predominancia de un esquema de comportamiento cosmopolita. En este escenario se desarrollaron las historias contrapuestas a la ruralidad. Es aquí donde las nuevas familias chocan y de cierta manera se confrontan con un sistema patriarcal de gran arraigo (véase: *Una Familia de tantas*, de Alejandro Galindo, 1948), los dramas de la desintegración familiar en provincia causada por la partida de los hijos que buscan en la ciudad mejores expectativas de vida, la ruptura de las familias ciudadinas con los nuevos patrones sociales (véase: *Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro, 1941), o bien, la ingratitud de los hijos que en el proceso de adaptación a las premisas modernas se diferencian de los padres de tradición humilde y su rígido esquema de valores

⁸ Marshall Berman propone diferenciar entre los conceptos de modernidad, modernización y modernismo. Entendiendo como modernidad el proceso histórico de carácter progresivo; la modernización serían las decisiones que recaen sobre el espectro socioeconómico para la obtención de sus fines y, finalmente, el modernismo comprenderá el proyecto cultural que trae consigo este proceso.



(véase: *Acá las tortas*, de Juan Bustillo Oro, 1951). Es en la ciudad, por lo tanto, donde primordialmente se discutió el *deber ser* y el actuar propio de lo moderno.

Hablamos de una ciudad con fenómenos que permitieron potenciar el poblamiento nacional, caracterizada por las grandes avenidas, anuncios de marcas transnacionales y la multiplicidad de luminarias. El auge de productos milagro: curas para la disfunción eréctil, lociones eróticas, intervenciones de reducción y distribución de la grasa corporal, que más simbolizaban la introducción de un estilo de vida que, en su aparente frivolidad, rendía culto al cuerpo, a la estética importada y a la necesidad de trascender un pasado con fecha de caducidad.

En un circuito opuesto de crecimiento ciudadano, la realidad mostraba el otro rostro de la urbanización. Una ciudad tejida con los hilos de la segregación. Los asentamientos que ocuparían las clases bajas eran premeditadamente situados a las orillas de esa ciudad de tintes modernos. Los intentos por contener la invasión de menesterosos hacia los puntos de tránsito de la clase política y comerciante pronto demostrarían ser infructuosos, sobre todo en el centro de la ciudad. Un espectáculo común desde varias décadas atrás era ver la aglomeración de vendedores ambulantes, carteristas e indigentes (Piccato, 2010).

Con la migración masiva que se aceleró en los años cuarenta, el hacinamiento empeoró.⁹ Ahora no sólo era insuficiente

la infraestructura, también la ciudad se desbordó con un crecimiento acelerado y sin planeación.

La cuestión de la vivienda se agudizó. La falta de espacio difícilmente se podía subsanar y la única opción fue llevar a extremos imprevistos el hacinamiento en las vecindades que albergaban un número insospechado de humanos e historias. La vecindad transmutó en un ecosistema cerrado y en toda una cosmovisión, como afirma Carlos Monsiváis (2008). En las películas que giran en torno a la pobreza

⁹ Poblacionalmente México comenzó a vivir uno de los periodos de mayor crecimiento en su historia, con un promedio de medio millón de nacimientos por año; las condiciones económicas y el espíritu desarrollista brindaban la apariencia de contar con las bases para solventar las necesidades de futuras generaciones, auspiciando un crecimiento vertiginoso y desordenado, principalmente de la Ciudad de México. La distribución poblacional, marcada por una predominancia del ámbito rural (64.9% en 1940) tendió a modificarse para atender las necesidades de una dinámica productiva más enfocada a la industria y la prestación de servicios. El avance de los niveles de urbanización fue notorio, sobre todo en la capital donde se duplicaron los habitantes durante la década de los cuarenta. Como nunca en la historia mexicana la migración a la ciudad detonó fenómenos de hacinamiento, conformación de zonas metropolitanas marcadas por el escaso acceso a servicios y aumento de delitos. El crecimiento vertiginoso y descontrolado hizo que en el transcurso de dos décadas la población urbana superara a la rural.



urbana los escenarios solían conformarse por el barrio, la vecindad y la habitación comunitaria como delimitaciones de un mismo espacio, convertidos prácticamente en divisiones de gobierno local.

En la icónica película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los Pobres*, la vecindad aparece como una vivienda común edulcorada donde, a pesar de no existir la privacidad y un cuarto basta para el amontonamiento de tres generaciones, no se dan sospechas de relaciones incestuosas, naturales en otro contexto fuera de la ficción. En la vecindad mostrada, construida en un set cinematográfico, se desconocen las puertas, generando un ambiente propicio para los rumores, el chisme y la difamación, sin que esto implique una alteración en la convivencia grupal. Los habitantes lavan en el mismo espacio, un patio común, con pileta en el centro, que también funciona como lugar de encuentro e interacción.

En contraparte, Luis Buñuel muestra en las locaciones de *Los Olvidados* —éstas sí reales— otra realidad innegable. *Los Olvidados* plasmaron visceralmente condiciones de pobreza extrema cercanas a las padecidas por personas de carne y hueso, aquellas que trascendieron la pantalla para desenvolverse en medio de las carencias más apremiantes. Las viviendas eran, en la mayoría de los casos, chozas compuestas por un espacio común donde se conjugaban todos los sectores del hogar, con techos de madera y paredes de adobe.

La locación más recurrente en esta pelícu-

la es la calle, mostrada como un lugar propicio para la ociosidad, los vicios y el delito. La calle como un espacio del *afuera* y quienes la ocupan quedan expuestos ante sus peligros cotidianos. En ella, los jóvenes de *Los Olvidados* encuentran su espacio, porque no tienen la posibilidad de contar con un adentro, un hogar, dadas las condiciones de desintegración familiar. En las calles de *Los Olvidados*, la gente se corrompe y se colectivizan mañas. La imagen que presenta Buñuel asoma una calle agreste, donde la juventud se expone a la intemperie.

En ambas películas, el tema de la familia resulta determinante para las formas de conducción de los personajes. Por una parte, *Nosotros los pobres* deposita el peso de la resolución de conflictos en la cohesión familiar; mientras que en *Los Olvidados* la desintegración del núcleo básico es visto como el origen que detona las desventuras de los involucrados. Se trata de dos caras de la misma moneda, que sitúan a la institución familiar como factor determinante en las posibilidades de vida de sus integrantes.

La dicotomía entre unión familiar y desintegración se puede llevar a una esfera más elevada para sugerir que se muestran dos maneras opuestas de hacer sociedad: la familia que se cuida y posee fuertes lazos de solidaridad hacia el interior y el exterior, es la familia funcional, la que supera las adversidades y sale triunfante gracias a su integración. Es decir, se proyecta una familia que es base de un tejido social sano y



propicio para una vida nacional de unidad y encaminada hacia un objetivo común; el pacto social posrevolucionario está con ellos porque engendran el ideal de lo que una familia debe ser.

A la contraparte le corresponde el papel de la familia disfuncional o anómica, que enfrenta las adversidades sin vínculos cercanos, que ofrenda a los hijos a la delincuencia. Se trata de una estructura social corrupta y disfuncional, que atenta contra el orden y tranquilidad del colectivo. Para los miembros de esta clase de familia el destino cinematográfico es regularmente la orfandad, el encierro, la enfermedad o la muerte, con estrechas oportunidades de reinserción. El pacto social actúa contra ellos porque ponen en peligro la norma y son señalados como objetos de intervención.

Respecto a la construcción de los personajes, nos referimos a dos historias que contrastan. En *Nosotros los pobres*, los personajes se distinguen por una narrativa más convencional del género melodramático,¹⁰ en donde se diferencian claramente los de vocación noble o perversa. Es decir, la historia se desenvuelve conjugando elementos que distinguen claramente entre buenos y malos. Mientras que en *Los Olvidados* la realidad se torna difusa. Los pobres son ambivalentes, pueden ser los mismos que conservan o atentan en contra de su núcleo, sin estar encasillados en parámetros de comportamiento rígidos; una exposición más propia de la humanidad contenida en los personajes.

El personaje principal de la historia contada en *Nosotros los pobres* es “Pepe el Toro”, figura de arraigo indiscutible en el imaginario nacional. En este carpintero de overol y playera de rayas horizontales, se encarna la figura del hombre proveedor, galante y macho. Su bondad, nobleza y solidaridad le hacen distinguirse como toda una alegoría de los valores sociales, conservando una masculinidad dominante. Es enérgico en sus afirmaciones, “Pepe el Toro” detenta el monopolio de la verdad y lo ejerce sin posibilidad de réplica.

A los ojos de los demás, “Pepe el Toro” es un hombre que infunde respeto e incluso sumisión, en él se deposita la guía de toda la comunidad cerrada que es la vecindad. La denominada palomilla actúa como una gran familia con intereses comunes bajo la guía de este hombre encumbrado como héroe.

¹⁰ Hay que subrayar que el melodrama pone en escena una representación virtuosa del bien contra el mal, donde ambos bandos tienen que ser deslindados el uno del otro, sin espacios para la ambigüedad. Bien y mal pertenecen a ámbitos separados sin posibilidad de conjunción (la virtud y el vicio, lo sagrado y lo profano). Ahora bien, lo que hace el melodrama es llevar al espectador, mediante estrategias discursivas y técnicas visuales, hacia una lógica de aceptación del camino del bien, se logra compartir el punto de vista del hombre bueno, el que sufre, la víctima, el que es lastimado por su contraparte que encarna la maldad.

En *Los Olvidados* se dificulta detectar un personaje principal. La confluencia de historias, que nada tienen que ver con la narrativa épica, hace que el peso de los acontecimientos recaiga sobre varios involucrados, todos ellos pertenecientes a una juventud marginal; una juventud que enfrenta la desintegración familiar en un entorno muy alejado del cosmopolitismo de la urbe. “El Jaibo”, joven infractor recién salido del reformatorio, nunca conoce a sus padres; Pedro, allegado del Jaibo y sobre quien recae buena parte del peso de la historia, es producto de una violación y sufre el rechazo tajante de su madre; *Ojitos* es un niño de la provincia abandonado por su padre en un mercado de la ciudad; mientras que Julián, joven trabajador que será asesinado por el Jaibo, es el sostén de un hogar cuyo jefe de familia es alcohólico.

En el transcurso de los acontecimientos la camarilla de adolescentes, igualmente vestidos de overol, son descritos por sus semejantes exclusivamente en su condición de delincuentes. Frecuentemente se escuchan sentencias condenatorias mediante la utilización de adjetivos como vagos, truhanes, holgazanes y buenos para nada.

Derivado de la ausencia de instrucción escolar, las posibilidades de empleo también son escasas y se traducen en una carestía de alimento. Es por ello que el trabajo infantil resulta necesario para el mantenimiento familiar. Así, todos tienen una obligación, ya sea en la crianza de animales domésticos o en oficios como zapatero, afilador, ayudante en ferias de barrio o

bien mendigando.

La reclusión está presente en ambas películas, aunque las maneras en que se presenta son diferentes, sobre todo en los merecimientos que cada personaje hace para caer en ella. Mientras que “Pepe el Toro” es apresado de manera infundada, en la historia del Jaibo y Pedro, de *Los Olvidados*, Buñuel deja ver una justificación de la intervención sobre los jóvenes como medida para corregir el sendero desviado por el cual transitan sus vidas, siempre y cuando sea actuando bajo la idea de la reinserción. La manera en que Pedro encuentra instrucción básica y conciencia de colectividad en el internado resulta ser el único medio de corrección de las conductas atentatorias a la sociedad.

Cabe destacar que, en ambas películas, las referencias a las autoridades gubernamentales son prácticamente nulas y el papel de los funcionarios en la película (particularmente el director del tutelar de menores y de la escuela-granja) adquiere una voz de conciencia, que sirve como guía de comportamiento adecuado y promulga la idea del amor hogareño como la única posibilidad de esperanza para la juventud. En ello hay una denuncia moral hacia los padres que se han desentendido de su papel de educadores y una descarga de las obligaciones gubernamentales de redistribuir la riqueza.



Pobreza y exclusión

Si comprendemos la inclusión social como “la posibilidad real de acceder a los derechos sociales” (Minujin, 1998: 171), luego la exclusión será la negativa de acceder a dichos derechos. Las condiciones de la exclusión, sin embargo, siguen siendo difíciles de precisar como algo homogéneo. Por ejemplificar, podemos decir que son distintas las dificultades que enfrentan las personas con algún tipo de discapacidad en comparación con otros personajes marginales como los drogadictos, los presos o los vagabundos. Sin embargo, todos ellos comparten el impedimento de inserción en una sociedad para desenvolverse dentro de un sistema social. Es decir, el excluido habita en una suerte de limbo de derechos sociales, ciudadanos e incluso humanos.

Aquí nos centramos en la imagen del vagabundo, identificado en las películas que giran en torno a la pobreza como el personaje excluido por antonomasia. El término de la exclusión se vincula con el de pobreza en el momento en que las personas con mayores carencias son más propensas a vivir al margen del sistema social.

En este sentido me apoyo en el concepto de desafiliación,¹¹ propuesto por Robert Castel (2006: 17), como el desenlace del proceso de exclusión del que se deriva una invalidación social sin posibilidades

de reinserción. Es decir, nos referimos a aquellas personas cuya condición les impide el acceso a una estructura, dada su ausencia de todo tipo de capital, no sólo económico, también de capital social, cultural y simbólico. Utilizando una metáfora, serían los que no tienen capacidad de apuesta para desenvolverse en el juego de lo social. En este sentido, el vagabundo es un desafiliado.

A pesar de esto, en el imaginario cultural persiste una manera casi romántica de representar la figura del vagabundo, como un personaje que logra abstraerse de su entorno para ser un observador dotado de una perspectiva objetiva y humana. El vagabundo es situado como un ser peculiar cuya mirada le permite, desde la distancia, realizar un balance ético del entorno donde se desenvuelve, y devela las verdades e impurezas acerca de la configuración social.

Sin embargo, la figura del vagabundo en la cinematografía, si bien es corrosiva, no dirige su crítica de manera explícita hacia ninguna institución gubernamental. Sus meditaciones son más bien filosóficas y en su condición de eremita guarda algún orgullo por no tener que formar parte de un sistema social que ve alejado de sus intereses. Culturalmente al vago se le ha atribuido una especie de integridad in-

¹¹ *En palabras de Castel, la desafiliación pertenece al mismo campo semántico que la disociación, la descalificación o la invalidación social.*

dividual capaz de elegir su separación de la sociedad por voluntad propia más que como un resultado de las inequidades estructurales.

Tanto en *La vida inútil de Pito Pérez* como en *El Vagabundo* no existe la necesidad de adoptar un discurso solemne ante las condiciones de pobreza y desigualdad, como sí sucede en las películas anteriormente comentadas; quizás por pertenecer ambas al género de la comedia. Si bien se toca una realidad cruda en términos reales, este matiz se puede suprimir al no aludir a un grupo numeroso del conjunto social; o bien porque la miseria de los personajes no remite a culpabilidad alguna de las instituciones. Son historias donde el hambre se presenta como casos excepcionales y es vehículo para desencadenar una comedia de aventuras.

Para hablar de los escenarios de estas películas es necesario retomar la idea, anteriormente sugerida, de que en el cine mexicano persiste una analogía de la familia nuclear como ejemplo del buen funcionamiento social. Como dice Jorge Ayala Blanco, “la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto” (1986: 53-54).

No es algo nuevo trasponer la idea de la familia como símbolo de algo más complejo. Como afirma Jacques Donzelot, el interés por la figura de la familia se halla encuadrado en un interés más preciso: la preservación del Estado (1998). En esta

tónica, la idea de la familia funcional se emparenta con la de una sociedad funcional, y corresponden a las figuras de autoridad los símbolos más amplios de las películas como son, en el caso del padre, la alusión a una autoridad gubernamental que territorialmente correspondería a la Patria, mientras que la figura materna implica el referente femenino de la tierra, el cobijo del lugar natal, el terruño, o la “Matria” como la denominó Luis González y González.

La desafiación que presentan los vagabundos es, en primer sentido, una ruptura en las redes de integración primaria, un primer corte con las regulaciones dadas a partir de la inserción en la familia, el linaje, el sistema de interdependencias fundadas en la pertenencia comunitaria. Hay riesgos de desafiación cuando el conjunto de relaciones más próximas que mantiene un individuo sobre la base de su inscripción territorial, que es también su inscripción familiar, tienen una falla que le impide reproducir su existencia y asegurar su protección.

La principal característica que comparten las películas *Pito Pérez*, estelarizada por Manuel Medel, y *El Vagabundo*, interpretado por Germán Valdés “Tin Tan”, es la ausencia de la figura paterna, asunto constante en las películas que remiten a personajes en condiciones de pobreza, pero lo novedoso en estos ejemplos radica en que se conjuga con la muerte de las respectivas madres, lo cual es convertido a las luces de este símil en la falta de una imagen Patria



y así como de una Matria, determinando de esta manera su condición de huérfanos sociales: de vagabundos. Con la ausencia simbólica del padre como una falta de protección estatal, más la ausencia de figura materna, traducida en el destierro, es posible sugerir el rompimiento de todo vínculo social y humano.

De ello se deriva la conclusión, verificable en buena parte de las películas de la época, de que las vidas al margen de la normatividad social y moral se explican por una familia desintegrada. Al no tener referente de autoridad ni de pertenencia, el vagabundo es un desterrado, alguien que no tiene un lugar, que vive en el exilio y sus escenarios son variables y de poca importancia dada su calidad de excluido.

Las películas mencionadas tienen escenarios diferentes: una se desarrolla en un entorno rural y la otra en la ciudad. *La vida inútil de Pito Pérez* se sitúa en espacios rurales, particularmente en los pueblos de Michoacán. En un primer momento de la historia existe una idealización de la provincia y las patrias chicas, referidas como “jauja de holgazanes y paraíso de platicones”. Michoacán es presentado como una tierra abundante y generosa, la provincia anhelada.

Pito Pérez es un personaje literario que surge de la pluma del michoacano José Rubén Romero, en el año de 1938. En él se aprecia la representación del pícaro errante, dotado de heroicidad por salir airoso en su condena de deambular buscando la

subsistencia y por hacer del nomadismo la única experiencia posible de conocimiento del mundo y sus misterios humanos. La adaptación cinematográfica mantiene a raya gran parte del espíritu crítico y anticlerical de la obra original. La película comienza con el retorno de Pito Pérez a su terruño, como metáfora del retorno a la mencionada Matria.

A pesar de que Pito Pérez busca adaptarse al mundo que le toca vivir, sus expectativas de ascenso social, o siquiera inserción, son nulas; sus intentos terminan siempre por ser infructuosos. Al Pito Pérez se le orilla a perder la esperanza paulatinamente hasta desembocar en el cansancio de una vida sin objeto y la amargura final de haber vivido en un mundo excluyente que nunca le pudo ofrecer un espacio digno.

En Pito Pérez se narran dos visiones de la vida: primeramente, una idealizada, que es construida mediante largas charlas entre el protagonista y un poeta que se interesa por su vida errante, esto en momentos previos a la Revolución; posteriormente, la que cuenta a partir de los acontecimientos beligerantes. La primera visión es romántica, narra una vida auténtica y apegada a “la verdad”; la segunda es trágica y está plagada de los infortunios y decepciones en lo que el protagonista considera una vida inútil.

Tras una vida de excesos alcohólicos, estancias en la cárcel y sufrimientos afectivos, el vagabundo muere después de peregrinar por varios hospitales, conven-



cido de que “somos nosotros esqueletos repugnantes, forrados de carne podrida”; su único legado es un testamento como condena moral a la humanidad.

La locura final en la que perece Pito Pérez simboliza la exclusión completa del sistema social. El símbolo de la locura remite a una pertenencia a lo anormal, lo que no tiene cabida dentro, sino afuera. La vida del vagabundo se presenta como inútil, sin esperanza de redención, más allá de las vivencias que pudo recolectar en su andar errante.

En el caso de la película *El Vagabundo*, la película pretende plasmar una versión mexicana de “Charlot”, el vagabundo que inmortalizara Charles Chaplin. La historia interpretada por “Tin Tan” se desarrolla en las calles de la Ciudad de México de inicios de los cincuenta, las imágenes mostradas dan la impresión de una ciudad próspera, en donde la miseria no es la constante sino la excepción.

En el escenario citadino plasmado por el director Rogelio A. González prevalece el orden, en sus locaciones imaginadas los policías actúan honestamente, procurando la justicia y defendiendo la moral pública. Así se configura la ciudad de celuloide en que se desenvuelve la indigencia mostrada, cumpliendo con el proyecto de orden social y progreso material como base para consolidar la ciudad y la nación moderna.

“Tin Tan” encarna la imagen del vagabundo urbano, un personaje anónimo perdido

entre las multitudes ciudadinas. No tiene nombre porque no hay quien lo llame, sólo existe una denominación de un pasado remoto, donde se hacía llamar “La Chiva”. Se trata de una persona que padece condiciones severas de inanición y es incapaz de encargarse de sus necesidades humanas. Pero, a pesar de la adversidad, el vagabundo se niega a buscar empleo, hasta que una revelación divina le motiva a transformar su vida. Tras atravesar por una hierofanía que le orilla a hacer un examen de conciencia dentro de una iglesia, el vagabundo busca la ambición que le hace falta para buscar empleo en un circo, situación que lo saca de la indigencia y hace que la película dé un giro de 180 grados para dar paso a una comedia de situaciones y enamoramiento.

Hasta entonces, la imagen presentada es la del “vagabundo feliz”. El personaje defiende ante todo su holgazanería, canta e idealiza la vida del excluido, sabe sonreír y valora sus vagancias de la misma manera que sus extravagancias.

Como personaje disímbolo al de Pito Pérez, la construcción de este vagabundo es producto de la holgazanería y la falta de expectativas y ambiciones. La infancia truncada no le permitió crecer, pasándolo en un estado larvario donde no encuentra reconocimiento. Se hace constante referencia a que no puede ser considerado un hombre, ya que no es productivo, por lo tanto, no tiene permitida ni la caridad. Se trata de una historia que propone como moraleja que la recompensa se encuentra



en la religiosidad y en la productividad laboral; el ascenso se logra con fe, moralidad y esfuerzo. En esta película, las condiciones externas de la sociedad no son un impedimento: salir de la pobreza es un destino alcanzable tan sólo con la voluntad.

En suma, en la imagen del vagabundo se conjuga una figura mistificada que transforma las carencias en una forma de humanización más elevada, pero que no encuentra cabida dentro de un sistema que le ha excluido. Ambos vagabundos pueden unificar la causa de su expulsión social en la ausencia de referentes familiares. Al no haber padre ni madre se habita en un limbo donde se carece de la protección de una figura gubernamental al igual que se padece el destierro del núcleo social que le vio nacer. Se vuelve un exiliado que no sólo carece de redes interpersonales, sino que, además, padece la ausencia de derechos humanos que le protejan y no cuenta con las capacidades para hacerlos valer. Se trata de la figura más drástica de la pobreza cuya única posibilidad de redención plasmada consiste en abandonar su vida errante para reinsertarse en las normas colectivas.

Algunos apuntes adicionales

Durante la década de los años cuarenta México contaba con la estabilidad política necesaria para adoptar un proyecto nacional basado en una modernización que discursivamente hacía constante referencia al proceso revolucionario. Las condiciones del contexto internacional favorecieron la implementación de dicho proyecto y una cosecha de resultados relativamente pronta. El crecimiento económico sostenido funcionó, a su vez, como detonante para el crecimiento poblacional, una urbanización acelerada, migración masiva a la capital y cambios en la vida cultural de los ciudadanos.

El panorama parecía alentador, generando un espejismo desarrollista. Sin embargo, el problema de la pobreza persistía como el correlato de una modernización insuficiente y una revolución incumplida en su promesa de justicia social; hablar de pobreza para la época es hablar de un fenómeno generalizado a nivel nacional. El enfoque de ver la pobreza como un lastre que se subsanaría paulatinamente con el crecimiento económico e industrial restó importancia a la necesidad de aplicar una política específica de distribución del ingreso.

Como uno de los resultados del desarrollismo, combinado con el contexto exterior,



se dieron las posibilidades para consolidar la industria fílmica mexicana, que llegó a constituirse como uno de los sectores nacionales que rindió mayores dividendos, no sólo económicos sino, principalmente, culturales y simbólicos. A través de ella, un grupo de empresarios y artistas plasmaron una forma de expresión imaginativa sobre las diversas concepciones de la realidad. Siendo el cine un medio de comunicación dirigido a un público masivo de espectadores, conocer cómo se construyeron las historias, así como los escenarios donde se desenvolvían, nos ofrece información sobre la manera en que un sector social plasmó sus valores sociales y los difundió. De esta manera, las películas no se pueden dejar de vincular con las mentalidades de las personas que las realizaron.

En esta manera de pensar y recrear la sociedad, existen patrones hacia los cuales directores y productores apostaron, entre los que destaca la preponderancia que otorgaron a la imagen familiar como el núcleo fundamental del bien colectivo. La familia funcional es la base de un tejido social sano y propicio para acompañar la modernización del país. La familia disfuncional, por el contrario, es aquella que expone a sus integrantes a condiciones adversas, marcadas por las carencias y la cercanía con el mal.

Además, en la estética de muchas películas se recrea un ambiente emparentado con las advocaciones religiosas de la misericordia, el arrepentimiento y el perdón. La pobreza pasó por un proceso de sacra-

lización, en donde se compensa la pobreza material con una riqueza espiritual, “ustedes los pobres son felices porque tienen amor”, como sentencia el licenciado en *Nosotros Los Pobres*, otorgando un patrimonio intangible, pero exclusivo, a la clase desfavorecida.

No obstante, dentro de las películas analizadas también está plasmada la idea de que la pobreza es una característica que vuelve latentes las actitudes al margen de la norma, dada la precariedad de las condiciones. Los infractores rompen la ley porque están inmersos en un medio que propicia dicho comportamiento. De ahí también emana la idea de que el Estado debía endurecer las políticas de control y vigilancia de la moral pública, actuando en contra de aquellos sujetos identificados como peligrosos, ya sea de manera preventiva o punitiva, ante lo cual no es casual que gran parte del sistema de vigilancia recaiga contra los pobres.

De esta manera asoma una idea, asumida no sólo por los realizadores de estas películas sino también por buena parte de la sociedad, de que la pobreza y la delincuencia son dos circunstancias que funcionan en paralelo. El pobre y el delincuente son dos figuras que definen tanto la disfuncionalidad económica como de las normas sociales.

Entre los centenares de películas que se produjeron en la llamada época de oro del cine mexicano existen múltiples representaciones correspondientes a las



condiciones de pobreza en el México de entonces. El presente trabajo busca abonar algunas reflexiones al respecto, teniendo en cuenta que el universo es tan amplio

que lo que aquí se expresa es, simplemente, una aproximación en la que es posible profundizar enormemente ■

Referencias

- Acevedo-Muñoz, Ernesto, 2003. *Buñuel and Mexico, the crisis of national cinema*. Estados Unidos: University of California Press.
- Álvarez Leguizamón, Sonia, 2005. “Los discursos minimistas sobre las necesidades básicas y los umbrales de ciudadanía como reproductores de pobreza”. En *Trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe. Estructuras, discursos y actores*. Argentina: FLACSO.
- Ayala Blanco, Jorge, 1986. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México: Ed. Posada.
- Barajas, Gabriela, 2002. “Las políticas de atención a la pobreza en México, 1970-2001: de populistas a neoliberales”, *Revista Venezolana de Gerencia*, Núm. 20, Año 7, Venezuela: 553-578.
- Bartra, Roger, 1996. *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Berman, Marshall, 2001. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Siglo XXI.
- Bertaccini, Tiziana, 2009. *El régimen priísta frente a las clases medias 1943-1964*. México: Conaculta.
- Boltvinik, Julio y Enrique Hernández Laos, 2006. *Pobreza y distribución del ingreso en México*. México: Siglo XXI.
- Bonfil Batalla, Guillermo, 2012. *México profundo: una civilización negada*. México: DeBolsillo.
- Cárdenas, Enrique, 1994. *La hacienda pública y la política económica 1929-1958*. México: FCE/ Colegio de México.
- Carmona, Fernando, et al., 1977. *El milagro mexicano*. México: Nuestro tiempo.
- Castel, Robert, 2006. *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. España: Paidós.
- Cortés, Fernando, 2002. “Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso”, *Papeles de Población*, Núm. 31, UAEM, México.
- Dion, Michelle, 2005. “The political origins of Social Security in Mexico during the Cárdenas and Ávila Camacho Administrations”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Núm 21, Vol 1, Estados Unidos: 59-95.
- Donzelot, Jacques, 1998. *La policía de las familias*. España: Pre-textos.

- González y González, Luis, 1984. *Pueblo en Vilo*. México: FCE.
- _____, 2003. *Otra invitación a la microhistoria*. México: FCE.
- Gracida, Alejandro, 2013. *Las representaciones de la pobreza en la época de oro del cine mexicano, 1940-1953*, Tesis para obtener el grado en Maestro en Historia por el Colegio Mexiquense.
- Gracida, Elsa, 2008. “La distribución del ingreso entre 1940 y 1970), filosofía económica y expresión cuantitativa” en Salazar, Delia y Lilia Venegas (coords), *El XX desde el XXI. Revisando un siglo*. México: INAH.
- Minujin, Alberto, 1998. “Vulnerabilidad y exclusión social en América Latina”, en Eduardo Bustelo y Alberto Minujin, *Todos entran: propuesta para sociedades incluyentes*. Colombia: Unicef.
- Miquel, Ángel, 2005. *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: FCE.
- Monsiváis, Carlos, 2008. *Las leyes del querer*. México: Aguilar.
- Niblo, Stephen, 1999. *Mexico in the 1940s, modernity, politics and corruption*. Estados Unidos: Scholarly Resources.
- Peredo Castro, Francisco, 2004. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2003. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS/CIDHEM.
- Piccatto, Pablo, 2010. *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. México: Ciesas.
- Romero, José Rubén, 2000. *La vida inútil de Pito Pérez*. México: Porrúa.
- Székely, Miguel, 2005. “Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004”, *El Trimestre Económico*, Vol LXXII (4), núm. 288, Octubre-Diciembre.
- Tello, Carlos, 2007. *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*. México: UNAM.
- Townsend, Peter, 2003. “La conceptualización de la pobreza”, *Comercio Exterior*, Vol. 53, Núm. 5, Mayo: 445-452.

Filmografía

- | | |
|---|--|
| Bohr, José, <i>El rosario de Amozoc</i> , 1938. | González, Rogelio A., <i>El Vagabundo</i> , 1953. |
| Bustillo Oro, Juan, <i>Cuando los hijos se van</i> , 1941. | Rodríguez, Ismael, <i>Los tres García</i> , 1946. |
| _____, Juan, <i>Acá las tortas</i> , 1951. | _____, <i>Nosotros los pobres</i> , 1947. |
| Buñuel, Luis, <i>Los Olvidados</i> , 1950. | _____, <i>Los tres Huastecos</i> , 1948. |
| Cardona, René, <i>Jesusita en Chihuahua</i> , 1942. | _____, <i>La oveja negra</i> , 1949. |
| Contreras Torres, Miguel, <i>La vida inútil de Pito Pérez</i> , 1944. | Urueta, Chano, <i>Jalisco nunca pierde</i> , 1937. |
| Fernández, Emilio, <i>Río Escondido</i> , 1945. | |
| Galindo, Alejandro, <i>Una Familia de tantas</i> , 1948. | |
| Gavaldón, Roberto, <i>El rebozo de Soledad</i> , 1952. | |



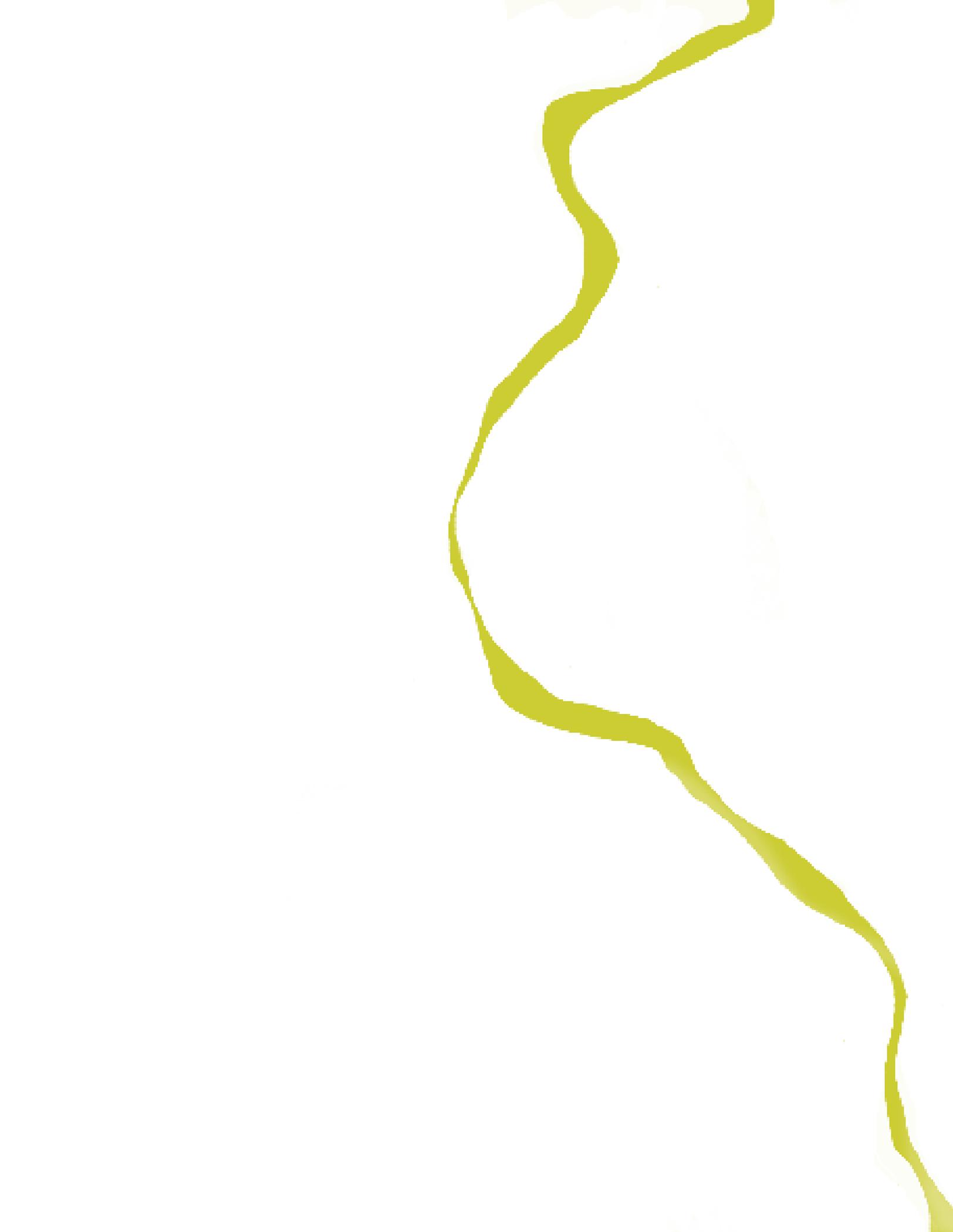


Simultáneas

07. Valero

08. Meneses

09. Herrera León



07.

Elva Peniche Montfort e Israel Rodríguez (comp.), *Antonio Reynoso, cinefotógrafo*. Investigación y edición de Elva Peniche Montfort e Israel Rodríguez.

México: Secretaría de Cultura, Centro de la Imagen, 2018, 183 pp.

ISBN 978-607-74597-2-9

Antonio Reynoso, cinefotógrafo es el relato de un enigma, aquel por el que un personaje fundamental en la historia del cine y la fotografía se perdió entre los pliegues de la desmemoria. ¿Cómo entender que uno de los artífices de la estética de la imagen contemporánea, interlocutor destacado de algunas de las mayores figuras del siglo XX mexicano, llámeseles Manuel Álvarez Bravo o Juan Rulfo, y maestro de varias generaciones de artistas, se convirtiera en el transcurso de unas cuantas décadas en prácticamente un desconocido? No es otra la pregunta que buscaron responder los coordinadores de este libro, quienes desde las primeras páginas nos advierten que Antonio Reynoso, pese a sus decisivas aportaciones a la fotografía y al cine, es un “autor olvidado” (9), ausente del imaginario colectivo y apenas mencionado en los estudios que se han dedicado al periodo y a los géneros artísticos en que se desempeñó.

Tan asombrosa parece esa desaparición, comparable a un prodigioso acto de ilusionismo, que como un intento por descubrir las claves del enigma y proponer posibles respuestas pueden interpretarse los cinco magníficos ensayos que se reúnen en este volumen. Así se entiende el capítulo a cargo de Elva Peniche Montfort, quien de modo explícito indagó en los motivos del olvido en que se sumió el singular protagonista del libro: “La personalidad discreta de Reynoso —afirmó en esas páginas—, la poca autopromoción que se hizo (a diferencia de otros fotógrafos de su tiempo), cierto rechazo frente a las instituciones culturales oficiales —que manifestó especialmente hacia el final de su vida—, además de la escasez de fuentes para reconstruir su trayectoria, son algunos factores que dificultan aún más esta situación” (77). Con todo, su principal hipótesis radica en el sitio que Reynoso eligió para sí, mismo que



Peniche colocó bajo la figura del umbral. A partir de esa línea de frontera y punto de fuga que abre sin cerrar, la autora vuelve inteligibles los pasos de quien centró su atención en lo marginal y no titubeó en avanzar a contracorriente de las formas de representación hegemónicas al mediar el siglo XX. Y aunque dicho punto de mira le permitió alcanzar un ángulo distinto, en cierto sentido también selló su destino: quien se sitúa en el umbral no pertenece ni al adentro ni al afuera, se encuentra en un no lugar. Sus coordenadas son evanescentes y, por lo tanto, indescifrables para los amantes de las clasificaciones fijas y las cartografías estables.

Si bien no de manera tan directa, los otros capítulos buscan igualmente entender y arrancar de la sombra el itinerario de Reynoso. Un ejemplo es el texto de Laura González-Flores, quien se sirve de la analogía para colocar en paralelo la obra y respectivas trayectorias de Antonio Reynoso y Manuel Álvarez Bravo. Que, pese a las numerosas confluencias y similitudes entre ambos fotógrafos, sólo uno de ellos alcanzara la gloria postrera, sirve a la autora para dirigir nuestra atención hacia la contingencia como voz que dicta abundantes páginas de la historia. Revertir esa omisión y restituir algunas notas más cercanas a la polifonía que caracteriza el devenir efectivo es el cometido que emprenden, por su parte, Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón, cuya contribución al libro permite ubicar a Reynoso dentro de su contexto histórico y cultural específico, comprender su trayectoria e

identificar su impronta en el abecedario cinefotográfico del siglo XX. No es, pues, casualidad que desde las líneas iniciales asienten los postulados que guían el volumen: “Su trabajo —sostienen— fue decisivo en la medida que fue capaz de dar forma y luz a un grupo de películas que procuraron establecer una nueva estética. Reynoso fue un fotógrafo marcado por una cierta aura de misterio magnificado por su obra, aparentemente escasa pero determinante” (127).

Quizás el ensayo que se aboca a demostrar con mayor claridad y fuerza ese par de premisas es el que firman de manera conjunta Israel Rodríguez y Javier Ramírez. Al analizar a detalle cada película y numerosas escenas que filmaron Antonio Reynoso y Rafael Corkidi, el lector empieza a descubrir en qué sentido sus imágenes contribuyeron a configurar un lenguaje audiovisual hasta entonces inédito y a abrir el espectro de posibilidades cinematográficas gracias a un amplio saber técnico y a una firme voluntad de experimentación. De ahí que, según afirman los autores, “aunque poco se hable de ellos, los nombres —y las cámaras— de Reynoso y Corkidi [resulten] esenciales para entender lo que desde la década de los sesenta conocemos como cine experimental mexicano” (157). A ese interés por desbrozar nuevos caminos añade Rafael Ortega, en el quinto y último capítulo de esta obra colectiva, un indicio más para entender por qué Reynoso terminó por situarse en los linderos de la memoria. Se trata de ciertos rasgos de su personalidad y, en particular, un ingenio y



una curiosidad tan hondos como lo fueron su hermetismo y excentricidad. “Jalar de una pequeña cuerda” nos ofrece así un retrato, a la vez lúdico, entrañable y revelador, del carácter excepcional de Reynoso, en la doble acepción de sustraerse a las reglas y de ser alguien fuera de lo común.

Junto a los elementos mencionados, hay un aspecto suplementario que permitiría, en mi opinión, ayudar a dar cuenta del olvido al que durante largo tiempo se relegó a Reynoso. Me refiero a la distinción entre técnica y arte, entre trabajador manual y trabajador intelectual.¹ De acuerdo con las nociones de empleo corriente, mientras que el primero se hallaría inmerso en actividades mecánicas, automatizadas y reproducibles, sólo al segundo correspondería un hacer creador y, desde esa perspectiva, único e irrepetible. A la luz de dichas definiciones, apenas sorprende que las labores de Reynoso, al quedar asociadas con una habilidad y un conocimiento de corte exclusivamente técnico, terminaran excluidas de la historia del cine y la fotografía en México, cuyas narrativas suelen reservarse a quienes se ciñen los laureles del artista. En “Afinidades electivas. Manuel Álvarez Bravo y Antonio Reynoso”, Laura González-Flores identificó este problema, al mencionar la “dificultad de hablar de estilo en fotografía y cine [...]. Dado el evidente vasallaje de la producción de la imagen con respecto a la técnica, siempre resulta complicado asentar que uno u otro uso técnico es un giro estilístico propio de un autor” (54). Por lo tanto, a resaltar aquello que

presta a sus tomas un sello inconfundible dedicó la autora gran parte de su ensayo, demostrando que detrás de la perfección técnica no sólo se encuentra una destreza manual, sino un lenguaje estético expresado a través del encuadre. Con ello vuelve evidente que lo que para el espectador común constituye una muestra de realismo responde a operaciones complejas y a distintos artificios. Una vez desmontada la retórica de la imagen, de sus páginas se concluye que son los dedos de un artista los que oprimieron el obturador.

Un interés análogo por poner de manifiesto la dimensión artística que subyace en el manejo tecnológico aparece en los

¹ Aunque no es éste el lugar para disertar sobre el tema, recordemos simplemente que, según algunos análisis oriundos de la teoría crítica, en ese gesto se expresa una faceta del espíritu administrativo, que desde la era ilustrada tiende a vaciar la cultura de su dimensión pragmática y, con ello, de sus funciones políticas y de resistencia. “Mientras se desarrolle de alguna manera algo ajeno, no aprovechable — escribió Theodor W. Adorno—, ha de iluminar por ello mismo la praxis dominante en su aspecto cuestionable: el arte ha tenido en otro tiempo un impulso polémico, secretamente práctico, y ello no, ante todo, gracias a intenciones prácticas manifiestas, sino justamente mediante su modo de ser impráctico”. En Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, 1979. Sociología. Madrid: Taurus, 61. La distinción entre lo “útil” y lo “inútil”, así como la desigual valoración de cada uno, formarían parte de las nociones que delimitan los campos técnico y artístico.



otros trabajos que integran el volumen. En todos ellos se coloca el acento en el empleo de máquinas y aparatos como vehículos de un espíritu creador. Así, Elva Peniche Montfort subraya que los experimentos de orden químico y físico poseen un correlato estético, como cuando afirma que “Reynoso utilizó el intensificador de mercurio para dotar a las figuras humanas de una especie de halo que les otorga un aspecto misterioso, convirtiéndolas en seres fantasmagóricos que parecen suspendidos en el espacio o el tiempo. Estamos, pues, ante un efecto técnico que deviene poético” (87). De este modo comienza a hacerse presente la imagen del inventor extraordinario, aquel cuya genialidad conduce a subvertir la lógica y a transgredir las normas de la cordura, tal como lo sugieren varios pasajes del libro y en particular el testimonio de Rafael Ortega. Imposible deslindar, por lo mismo, entre aquella pasión casi obsesiva por filtros, sustancias y engranajes, y una mirada que transforma. Y si en la vida de quien se rigió por el método de prueba y error, numerosas placas, acetatos y materiales diversos terminaron dañados por completo, no hubo pérdidas en términos del conocimiento y la experiencia adquiridos. Sirva como botón de muestra una anécdota de Rafael Corkidi, registrada en el texto de Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón:

Nos íbamos a muchos lugares, como a Veracruz, que le gustaba mucho venir a Álvarez Bravo. Incluso una vez vinimos a buscar las naves de Cortés, porque Reynoso aseguraba que sabía dónde es-

taban hundidas. Yo nunca había buceado, pero yo hacía los “trabajos sucios”. Reynoso me prestó un equipo que él había inventado, una cámara submarina. Para mí eso fue maravilloso, no me hubiera importado ahogarme. Fuimos, yo me tiré, pero no se veía nada. Se nos inundó la cámara. Fue un fracaso, pero muy gracioso (134, n. 12).

El espíritu científico y aventurero de Reynoso parecería no haberse nunca arredrado por el temor de equivocarse, si bien es preciso mencionar que las innovaciones tecnológicas no representaron un fin en sí mismas. De ello da cuenta el ensayo de Israel Rodríguez y Javier Ramírez, quienes muestran, mediante un análisis histórico y formal, cómo los ángulos, efectos de iluminación, mecanismos y aparatos que Reynoso y Corkidi construyeron al filo de sus diversas colaboraciones se encontraban al servicio de la imagen y de su particular narrativa cinematográfica. En la medida que las soluciones técnicas constituyeron un medio que permitió crear una nueva estética, sus producciones se sitúan en el terreno del arte, aunque con una singular ventaja derivada de su dimensión técnica. Ésta radica en que tanto sus herramientas como sus procedimientos fílmicos, en su carácter transferible, sirvieron para alimentar la imaginación y ampliar las posibilidades de las siguientes generaciones de cineastas. De ahí que, según sostienen ambos académicos, “no resulta exagerado decir que Reynoso y Corkidi fueron, en México, los ojos del cine experimental” (176).



A partir de estas y otras consideraciones los autores de *Antonio Reynoso, cinefotógrafo* no sólo nos conducen a penetrar en las profundidades de un misterio; página a página, también nos invitan a repensar las categorías que, de modo consciente o inconsciente, organizan las historias sobre la cultura en México. Sus estudios son así a la vez causa y efecto de un desplazamiento conceptual entre arte y técnica, en un momento en que sus límites se difuminan y cuestionan. Al lector y observador, sin embargo, dejan la última palabra: dos portafolios de imágenes seleccionadas y editadas con gran acierto y cuidado, el primero integrado por fotografías y el segundo compuesto de fotogramas, permiten a cada quien juzgar si a Antonio Reynoso corresponden o no los atributos del artista ■

Aurelia Valero Pie
Universidad Nacional
Autónoma de México



08.

Luz María Lepe Lira, *Relatos de la diferencia y literatura indígena. Travesías por el sistema mundo.*

Morelia: Laboratorio Nacional de Materiales Orales, Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia, Universidad Autónoma de Querétaro, Grañén Porrúa, 2018, 139 p.

ISBN 978-607-8341-62-7

Como bien lo anuncia el título, este ensayo es una invitación a embarcarnos en una travesía por el sistema occidental, colonial y capitalista junto con aquellos que se han propuesto permanecer y resistir: los pueblos que han habitado este continente desde antes de la conquista y colonización europea. En particular, este libro trata sobre la palabra: la palabra como discurso y como relato que diferencia, separa y excluye; la palabra que se impone, la palabra arrebatada y silenciada, pero también la palabra recuperada. Así, la travesía propuesta parte de una reflexión sobre los relatos coloniales y su permanencia, y avanza hacia la manera como, desde la literatura, los pueblos nativos han ido tejiendo un discurso decolonial que reta, perturba y trasgrede el pensamiento hegemónico occidental.

Acreeador en el año 2013 a una mención honorífica en el Premio Extraordinario de Estudios sobre las culturas originarias de América que otorga la Casa de las Américas de La Habana, este ensayo ve la luz hasta 2018. El dato es importante, pues la autora tomó como base para la realización de este trabajo —redactado, como es de suponer, con anterioridad a la convocatoria del premio— las propuestas de académicos como Walter Mignolo y Aníbal Quijano en torno a decolonialidad, las cuales han sido revisadas y cuestionadas a lo largo de los años posteriores a la escritura del ensayo. Así, en el primer apartado “Ajustar la brújula: la decolonialidad desde la intelectualidad indígena”, la autora incorpora, por un lado, la crítica que los propios intelectuales indígenas han hecho a las propuestas de estos académicos —como aquella ya célebre de Silvia Rivera



Cusicanqui—,¹ y por otro, una puesta al día en torno a las propuestas decoloniales, pero en la voz —que no sólo es voz sino acto— de los intelectuales indígenas cuyas respuestas políticas, académicas y culturales han sido expuestas por autores como Joanne Rappaport (estudiosa de las complejidades del movimiento indígena colombiano), Linda Tuhiwai Smith (crítica de las metodologías de investigación occidental sobre los pueblos indígenas) y Craig S. Womack y Jorge Tapia (quienes reflexionan sobre el canon literario y la literatura en lenguas originarias). Como su título indica con justeza, este capítulo es, pues, un ajuste a la brújula que nos sitúa en la discusión actual en torno al pensamiento y las literaturas indígenas contemporáneas.

Cabe decir, entonces, que lo que el lector encontrará en este ensayo es una reflexión sobre la literatura indígena que podemos ubicar entre la última década del siglo pasado y la primera del presente, y que sirve de puente para comprender la efervescencia de la discursividad indígena actual;² de ahí que, por ejemplo, los autores a los que se hace referencia en este ensayo sean los que estaban en la escena pública por aquellos años, y no tanto los más jóvenes. Una vez hecho este ajuste, la autora presenta en el segundo apartado, “Prefacio para atravesar el sistema mundo moderno/colonial”, una introducción de los argumentos que se desarrollan a lo largo de las siguientes dos secciones.

La primera sección, “Sistema mundo y re-

latos de la diferencia”, inicia con una exposición teórica sobre el concepto que guía la argumentación: el de sistema mundo moderno de Immanuel Wallerstein, y al que autores como Walter Mignolo y Aníbal Quijano añadieron el concepto de *colonial* a partir de la experiencia latinoamericana, extendiendo más allá (o más atrás) de la modernidad, es decir, en la colonización de América, el inicio del sistema mundial actual. El avance de esta matriz colonial de poder se ha sostenido de manera continua desde el siglo XII hasta nuestros días mediante tres etapas colonizadoras sucesivas: “1) el colonialismo imperial de expansión territorial y comercial, 2) el colonialismo ideológico [*e.g.* capitalismo *vs.* comunismo] y 3) el colonialismo neoliberal impuesto por las multinacionales” (36). Desde tales postulados, estos y otros autores han desarrollado la corriente de pensamiento llamada *decolonial*, que busca, por un lado, analizar críticamente la matriz de poder colonial —develando y desmontando su lógica— y, por otro, mostrar las respuestas no hegemónicas construidas desde los márgenes.

¹ Silvia Rivera Cusicanqui, 2010. Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.

² Tomo este término del libro de la escritora mixe Ana Matías Rendón, 2018. La discursividad indígena. Caminos de la palabra escrita. México: Kumay.



Así, de acuerdo con estos autores, la persistencia de este sistema mundo, con sus tres componentes: modernidad, colonización y capitalismo, y su interrelación “explicaría el surgimiento del eurocentrismo para Europa, y también la colonialidad y el colonialismo interno que prevalece en América” (25). Tal sistema, continúa Lepe Lira, se sostiene a través de una matriz colonial de poder que funciona mediante el establecimiento de una *diferencia* colonial “que convierte en valores los supuestos eurocéntricos en torno a los ejes del conocimiento, la raza y la geopolítica” (27). Esta diferencia colonial, que separa e impone su visión del mundo, se disemina en la generación y permanencia de relatos —o discursos, entendidos en un sentido muy amplio.

La autora, a continuación, desentraña algunos de estos relatos en distintas etapas de esta historia moderna/colonial: los relatos geopolíticos que definen cómo y desde dónde se organiza el orden mundial (*e.g.* la representación del mundo en la cartografía, las categorías de primer y tercer mundo, países en vías de desarrollo, Norte/Sur, Occidente/Oriente, etc.), y sus repercusiones económicas y sociales para las poblaciones que se subsumen a esta representación; los relatos raciales, uno de cuyos exponentes más ostensibles son los cuadros de castas y los discursos elaborados alrededor de ellos; y, finalmente, los relatos de conocimiento, que colocan el pensamiento occidental (y blanco) como el único punto desde el cual observar el mundo. Gracias a esta articulación discursiva,

señala Lepe Lira, es posible entender la permanencia de la diferencia colonial, más allá del propio colonialismo.

En un siguiente subapartado, la autora expone, siguiendo a autores como Aníbal Quijano y Pablo González Casanova, la manera como se instauró y asimiló la colonialidad en la sociedad latinoamericana después de la independencia, es decir, cómo se impuso lo que Aníbal Quijano define como *colonialidad del poder*, y González Casanova, como *colonialismo interno*. Después de analizar algunos de sus rasgos fundamentales, Lepe Lira reflexiona sobre cómo este colonialismo permeó las políticas indigenistas del estado mexicano en torno a la educación y la lengua durante el siglo pasado, pero también cómo se fueron generando algunos resquicios desde donde algunos indígenas, formados en ese mismo sistema, comenzaron a cuestionarlas.

En cuanto a la literatura llamada indigenista, ésta revela la persistencia de los mismos supuestos raciales e ideológicos; sin embargo, la autora nos muestra cómo, sobre todo a partir de los años ochenta, se van desarrollando diversas literaturas indígenas que retan, de muchas maneras, “la ciudad letrada” hegemónica. Esta sección termina con una reflexión sobre la búsqueda de la identidad en la literatura latinoamericana a lo largo del siglo XX, que se debate entre la internacionalización y la regionalización —incorporando elementos de la oralidad y del pensamiento periférico—, en autores como Miguel Ángel



Asturias, Alejo Carpentier, José María Arguedas o Gabriel García Márquez.

La segunda sección del libro está dedicada a desarrollar dos ideas: 1) la manera como se expresa la experiencia de la colonialidad en los pueblos indígenas americanos y 2) su propuesta decolonial. Para ello, Lepe Lira nos propone una aproximación desde la literatura indígena en México y sus autores. En cuanto a la primera idea, un rasgo característico de esta literatura —junto con la expresión de una visión del mundo no occidental y la recuperación de la tradición oral— son las referencias al pasado y a la herida causada a partir de la Conquista y la colonización. La pervivencia de este imaginario, apunta Lepe Lira, puede explicarse por la permanencia de los relatos coloniales de la diferencia a lo largo de estos siglos. En la poesía de los escritores indígenas, esta conciencia de la colonialidad expone el flagelo de la discriminación, la pérdida de la identidad y el derecho a la existencia:

Muerto en vida

Algunas veces me siento muerto en vida
Porque ya no soy yo mismo:
Busco la música de la flor y no la escucho,

Alcanzo a percibirla en la lejanía
Algunas veces me siento muerto en vida
Porque ya no soy mismo:

(Natalio Hernández, 1994)

Yo también soy hombre

Yo también soy hombre
Tengo mi propio pensamiento
Mi propia filosofía;
[...]

Que todos sepan que aún vivo
Que vive mi corazón.

(Natalio Hernández, 1994)

Mi propia filosofía;
[...]

Que todos sepan que aún vivo
Que vive mi corazón.

(Natalio Hernández, 1994)

La segunda idea, la propuesta decolonial, se analiza a través de la conciencia poética y política de Natalio Hernández. De acuerdo con Lepe Lira,

En la obra de Hernández podemos rastrear cómo se cimbran los relatos de la diferencia colonial y se promueve la decolonialidad bajo tres principios: 1) el autorreconocimiento de los pueblos indios a través de la nominación de sí mismos y su identidad, 2) la política en torno a la educación y la lengua y 3) la revitalización de la escritura y la literatura indígenas (104).

Cada uno de estos principios trastoca alguno de los relatos coloniales de la diferencia. Así, Hernández, al autodenomi-



narse como “indio”,³ subraya una situación de colonialidad desde donde es posible “luchar, reclamar y denunciar”, o los pueblos, al reapropiarse de categorías nativas para nombrarse (*hñahñu*, *ñuusavi*, *yoreme*, etc.) y nombrar su entorno, expresan una voluntad de afirmación frente a la sociedad mestiza, subvirtiendo así el relato de la diferencia racial. La decolonización en torno al conocimiento tiene que ver con un cambio en la visión hegemónica occidental en la educación, en sus contenidos, en sus formas de enseñanza y en su visión respecto a los pueblos indígenas. Hernández plantea así “una educación que responda a nuestras propias necesidades, a nuestra especificidad cultural, a nuestras características sociales, lingüísticas y económicas”. Tal educación, afirma Hernández, tiene que ser además bilingüe y bicultural, generar un diálogo de saberes; y debe extenderse al conjunto de la sociedad para que pueda establecerse un diálogo intercultural. Se deben, así, “crear las condiciones para que la sociedad asuma la pluriculturalidad como parte de la realidad nacional y como componente de la vida cotidiana”. El otro principio también tiene que ver con la decolonización en torno al conocimiento: la revitalización de la escritura y la literatura indígenas.

La literatura indígena contemporánea ha descentrado el discurso de la colonialidad desde los límites de los relatos coloniales: contra el relato racial que no contempla la tradición y la escritura de los pueblos indios; contra el relato hegemónico de conocimiento y las etiquetas estilísticas

y genéricas para apreciar el arte o la producción cultural de los otros; contra la subjetividad eurocéntrica y el concepto de autor occidental que se trastoca con la producción y recepción de la literatura indígena.

Al cimbrarse estos relatos desde sus cimientos, se arquean los cánones de la literatura occidental, pues faltan instrumentos para repensar textos que nacen en dos lenguas, traducciones realizadas por el mismo escritor (que podríamos llamar dos obras), inserción de onomatopeyas que desafían el estatuto de lo ficcional al contener sonidos incomprensibles para el mundo occidental y al mismo tiempo referirse a sonidos creados del mundo nativo (128-129).

Este movimiento literario, con sus múltiples aristas y complejidades, representa, pues, un reto para la crítica literaria tradicional, pero sobre todo significa para los escritores indígenas la apropiación de un lugar de enunciación desde el cual cuestionar la visión hegemónica sobre las culturas indígenas; en este sentido, esta literatura, más allá de su sentido estético, representa un acto político e ideológico,

³ Una lúcida discusión en donde se interpela la categoría indio o indígena puede leerse en el ensayo de la escritora mixe Yásnaya Elena Aguilar Gil (2018), “Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía”, *Nexos* (18 de mayo). En línea: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=15878>



y “volverse escritor, *autor literario* ofrece [a los intelectuales indígenas] un matiz particular para analizar la enunciación sobre lo indígena”.⁴

Resumiendo, como mencioné al inicio de esta reseña, este libro nos ofrece una instantánea que intenta explicar, desde la teoría decolonial, un momento de la literatura indígena contemporánea a la que cada día se suman nuevas voces, temas, perspectivas y contrapuntos; pero, además, es una invitación para revisar, desde este lado, nuestras prácticas cotidianas derivadas de nuestro colonialismo interno. En este sentido, la autora, en no pocas ocasiones, hace un alto para repensar y cuestionar sus propios marcos de enunciación, una práctica que debería ser ineludible en la construcción de conocimiento en este continente, y en el diálogo con los pueblos originarios. Este libro, por otro lado, nos muestra cómo la literatura es, para estos autores, además de un acto estético, un acto político e ideológico. Así, este libro es también una invitación para entender la relevancia y profundidad —no pocas veces negada— de este movimiento escriturario para las lenguas indígenas de América en el que los creadores indígenas reivindican la importancia de la palabra, y en particular de la literatura, para pensar el mundo

Sue Meneses Eternod
Universidad Nacional
Autónoma de México

⁴ Luz María Lepe Lira, 2017. “Intelectuales indígenas y literaturas en México. El campo literario entre los zapotecas y mayas”. *Revista de Estudios e Pesquisas sobre as Américas* 11-2, p. 6. *El subrayado es mío.*



09.

Andreu Espasa, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*.

Madrid: Los libros de la catarata, 2017, 271 pp.

ISBN: 978-84-9097-316-5

Andreu Espasa es el autor del atractivo volumen *Estados Unidos en la Guerra Civil española*, publicado en 2017 por Los libros de la Catarata y el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, centro de investigaciones de su autor. El libro, que cuenta con una excelente presentación y respaldo académico en Aurora Bosch (prólogo) y Josep Fontana (introducción), reconstruye la historia de la decisión de neutralidad indistinta y de embargo de armas del gobierno de Franklin D. Roosevelt, tanto al bando rebelde como a la subrayada democracia española representada por la República. Espasa atribuye esta relevante decisión a la valoración de las posibilidades del fascismo en el espacio iberoamericano y sus eventuales y peligrosos desajustes, lo cual supone replantear por tales motivos la cuestión de la intervención estadounidense en favor de un régimen comparable, del que se esperaba embargara al menos el material bélico o estratégico dirigido a las fuerzas nacionalistas enemigas de la democracia español-

la. El embargo decidido, como acabo de referir y es bien conocido, afectó a ambas fuerzas, legítimas e ilegítimas.

La sólida formación académica de Espasa (Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Harvard) y su minuciosa labor de investigación en archivos diplomáticos internacionales ha hecho viable este replanteamiento historiográfico, que ofrece nuevas respuestas a la altura de las ofrecidas hace décadas por Gerald Howson y Richard P. Traina.

El enlace que Espasa establece entre la incómoda equidistancia estadounidense frente al ocaso republicano español y el espacio político americano representa, sin duda, un acierto de profundización y comprensión del papel de la primera potencia americana en el marco de la guerra de España, pues el estado inestable de la región y la amenaza de adopción de formas fascistas, como la que ya aproximaba intercontinentalmente a los gobiernos de Salazar y de Vargas, sería sopesado con-



forme avanzó la guerra; ello determinó posturas de política exterior apreciadas como incoherentes e incomprensibles, pues no implicaban claramente el avance progresivo de las fuerzas franquistas ni los riesgos que representaba el no cortar los flujos de abastecimiento de armas y la potenciación de conflictos regionales que pudieran derivar en nuevos golpes de Estado favorables a la instauración del fascismo.

El libro de Espasa está muy bien pensado y plasmado en siete capítulos más un epílogo, en general sobre la reflexión pública y gubernamental en torno a la política exterior estadounidense de entreguerras. Se trata de un libro que se lee con agrado y que facilita además la comprensión de problemas de diplomacia y política exterior que no es tan fácil explicar, una virtud más de la obra.

El curso de la guerra en España tiene implicaciones en el ambiente político de la más importante potencia americana, como permite observar Espasa en los primeros capítulos, hasta el cuarto, en que relaciona la conducta hacia el conflicto ibérico con su política de buen vecino con América Latina y el dilema de actuación ante la amenaza fascista en el subcontinente. Perfilado así el embargo y una especie de apaciguamiento estadounidense, la situación de la cuestión petrolera en México y un desempeño internacional medido confirman la vía a seguir en materia de política exterior, no obstante las expectativas de muchos en favor del rescate inter-

nacional de una República prácticamente derribada.

Un detallado análisis del tratamiento multilateral, que comprenda espacios de acción y operación de los principales actores internacionales de este conflicto, al menos los que han optado por un involucramiento notable en planos formales e informales, prevalece como una tarea pendiente para la historiografía, que si bien se aproxima a ello, nada podría garantizar que este conflicto internacional anómalo, digno de su tiempo, pueda apreciarse en su dimensión en el corto plazo. Hablo de hilar y ser perceptivos respecto de la política y diplomacia republicana y oficiosa rebelde; de las potencias comprometidas con alguno de los bandos en liza, presentes o ajenas a los espacios ordinarios y extraordinarios de discusión multilateral del conflicto (Comité de No Intervención de Londres, Sociedad de Naciones, Conferencias Internacionales Americanas), sin pasar por alto las formaciones civiles como las que reconoce muy bien Espasa en el ámbito político estadounidense. Este concierto de ambigüedades y claroscuros del mundo de anteguerra es el que más tendría que decirnos a los historiadores y estudiosos en las décadas de centenarios en curso que ha arrancado en 1914 y que no concluirán de forma lógica hasta 1945. La pertinencia estará allí al menos durante este tiempo.

Las aportaciones del libro de Andreu Espasa a la historia de las relaciones internacionales son concretas y de especial



calidad; en particular su recreación de espacios dinámicos en un proceso de toma de decisiones y ejecución diplomática hasta ahora no planteados ■

Fabián Herrera León
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo



Anamorfosis

10. Maceo



Cuando el ángel llega al descanso

Pequeño y hermoso trozo de nada



El desnudo y el miedo

¿Qué sucede si uno decide distorsionar una imagen adecuada y transformarla en otra menos convencional? ¿Si esa imagen irrumpe de alguna manera nuestro sueño tranquilo? Por ahí va la idea de esta *serie* que presenta retratos y autorretratos de una manera atrevida, tratando sobre todo de mostrar que la belleza está en los ojos de quien la busque. Que cuando uno mira debajo de la corteza de un árbol muerto se puede encontrar con otro árbol que nunca había visto. Igual de bello. Estos retratos representan de alguna forma esos ángeles y demonios que revolotean dentro de nuestra cabeza, que se desafían y juegan entre sí. Estas fotografías también forman parte de esa otra realidad que siempre está latente y que a veces nos cuesta ver, porque nos molesta, o simplemente porque no tenemos tiempo para reconocerla. Pero lo importante sería saber que existe, que nadar contra la corriente también es una opción. Las imágenes de esta muestra cuentan pequeñas historias, y despertar sensaciones de cualquier tipo está entre sus objetivos.

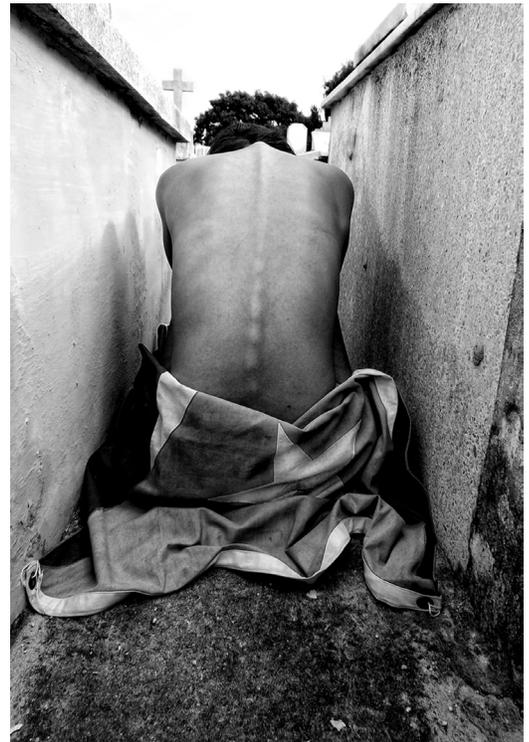
Proyecto fotográfico de
Ariel Maceo Tellez,
coordinador del grupo de
acción poética Demóngeles

Ariel Maceo Tellez

Nació el 16 de diciembre de 1986. Poeta, narrador, fotógrafo. Egresado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, de la Habana. Miembro de la Asociación Hermanos Saiz (AHS). Graduado del 1 curso de Fotografía Integral de la Escuela de Fotografía Creativa de la Habana (EFCH). Co-director de la película "Casting" de Eduardo del Llano. Ha participado en más de una docena de exposiciones colectivas fotográficas dentro y fuera del país. Ha publicado poemas, cuentos y fotos en las revistas digitales *Letralía*, *Revista Negra*, *Isleada*, *Literatosis*, *FullFrame*, *Cráneo de Pangea*, *Quinqué*, *Todo Cuba*, entre otras. Artista invitado en el proyecto fotográfico "Ciclope". Artista colaborador con el Festival Love In de la Habana. Fotógrafo del Simposio de Hip Hop cubano 2016. Pertenece al grupo internacional artístico #La pared. Realiza entrevistas para el sitio web de la Asociación Hermanos Saiz (AHS). Pertenece al catálogo internacional de artistas de la revista *El Oficio*. Segundo premio de poesía y segundo premio de narrativa en encuentro de talleres literarios de la Habana, 2009. Finalista del concurso de fotografía Art Efímero España, 2013. Finalista del concurso de fotografía De Cero España, 2015. Finalista del Premio Tarton de retrato España, 2015. Finalista del concurso de fotografía de la revista *Havana Times*, La Habana 2016. Ha publicado dos



libros de poesía, *Último cumpleaños* (Bruma Ediciones, Argentina) y *¿Sabes quiénes son los monstruos?* (Samarconda, España) ■



Malformaciones

Colgando en alguna parte





Al combate corred....



Otras formas de estar