

# Inflexiones

---

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Número 15. Enero - junio 2025

# Número 15.

Enero - junio 2025



COORDINACIÓN  
DE HUMANIDADES

# UDIR

Unidad de Investigación sobre  
Representaciones Culturales y Sociales

## **Directora**

María Ana Beatriz Masera Cerutti

## **Editores**

Emiliano José Mendoza Solís

Gabriela Irina Pinillos Quintero

## **Inflexiones**

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

**Número 15, enero - junio 2025**

## **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**

Luciano Concheiro San Vicente, Fabián Herrera León, Mario Martínez Salgado, Caterina Camastra, Antonio Ziri6n Quijano, Tania Ruiz Ojeda

## **Diseño**

Amaury Veira Huerta

## **Asistencia editorial y correcci6n**

Bianca Alessandra Pizano Soto



# Índice

## Fugas

09. Sabrina A. Ferraris, Mario Martínez Salgado, Trayectorias de trabajo remunerado y no remunerado: experiencias de mujeres y hombres en Ciudad de Buenos Aires
37. Tania Mitanni Navarrete Madrid, El ingenio en duelos poéticos en décima: un campo para debatir identidades y territorialidad
65. Francisco Raúl Casamadrid Pérez, El evangelio de María Magdalena y Magdala: poesía y cine de autor

## Horizonte

**La cultura nacionalista mexicana (siglos XIX y XX): balances, aproximaciones y propuestas de interpretación. Dossier coordinado por Rebeca Villalobos y Ricardo Ledesma**

94. Rebeca Villalobos Álvarez y Ricardo Ledesma Alonso, Presentación
101. Israel Rodríguez Rodríguez, Representación histórica e identidad nacional en el cine mexicano de los setenta
135. Leonor García Millé, El viaje como “experiencia de otra nación” y los relatos de viaje como su fuente
167. Luis Vargas Santiago, Representaciones artísticas de Malinche: del nacionalismo hegemónico a los nacionalismos subalternos

## Simultáneas

211. Rebeca Villalobos Álvarez, Laura Malosetti Costa (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*
219. Gilberto Urbina Martínez, Federico Lazarín Miranda (2022). *Historia Mínima. La aviación comercial*

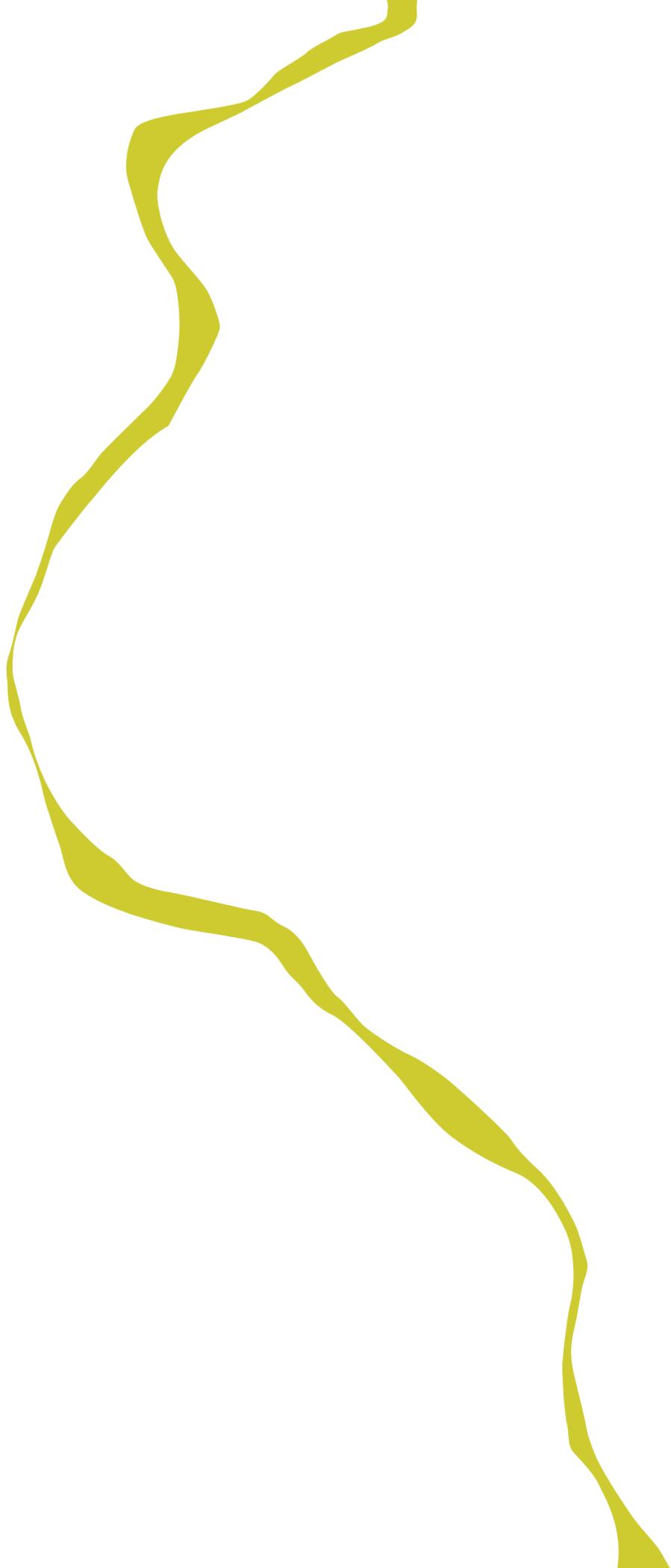
## Anamorfosis

225. Nirvana Paz, Daños colaterales



# Fugas

01. Ferraris y Martínez
02. Navarrete
03. Casamadrid



01.

# Trayectorias de trabajo remunerado y no remunerado: experiencias de mujeres y hombres en Ciudad de Buenos Aires<sup>1</sup>

Paid and unpaid work trajectories: experiences of women and men in Buenos Aires

Sabrina A. Ferraris  
Instituto Interdisciplinario de Economía Política (FCE-UBA/CONICET)  
Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA)

Mario Martínez Salgado  
Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales  
CoHu-UNAM

recepción: 8 de febrero de 2024  
aceptación: 6 de marzo de 2025

## Resumen

En este artículo se estudia, desde un enfoque longitudinal, cómo se combinan las trayectorias familiares y de trabajo (remunerado y no remunerado) de las mujeres y hombres de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Con base en la perspectiva de la Economía Feminista, buscando recuperar una noción amplia de “trabajo” que incluya tanto el trabajo remunerado como el no remunerado referido a tareas domésticas y de cuidados, se analiza cómo se desarrollan los tiempos laborales con relación a la ocurrencia de un evento que suele ser clave en los cursos de vida, como lo es el nacimiento del/a primer/a hijo/a. Asimismo, entendiendo que los cursos de vida son resultado del entrecruzamiento del tiempo biográfico y el tiempo histórico, nos interesa abordar las diferencias entre diversas generaciones, así como destacar las desigualdades de género y por origen social.

Con este propósito, aplicamos un análisis de secuencias por alienación óptima a un conjunto de mujeres y hombres entrevistadas/os en la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019 levantada en CABA. De esta manera, nos proponemos reconstruir grupos de trayectorias de vida que entrelazan las dimensiones de familia y trabajo (remunerado y el no remunerado), sincronizando las secuencias con referencia a un evento específico: el nacimiento del/a primer hijo/a. Ello nos per-

mitirá responder cuáles son esas trayectorias, cómo se ordenan los periodos dedicados a las labores de acuerdo a la ocurrencia de la ma/paternidad, así como examinar si las desigualdades de género y de origen social definen los distintos caminos.

### *Palabras clave:*

*Curso de vida, Trabajo remunerado y no remunerado, Brecha de género, Análisis de secuencias, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

---

<sup>1</sup> Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IA301122, y al Proyecto UBACyT Programación Científica 2020 20020190200298BA.

## Abstract

This article examines, from a longitudinal perspective, how family and work (both paid and unpaid) trajectories of women and men in the Autonomous City of Buenos Aires (CABA) intersect. Based on the perspective of Feminist Economics, and drawing on a broad notion of “work” that includes paid labor and unpaid domestic and caregiving tasks, the study analyzes how working hours evolve around a key life-course event: the birth of the first child. Furthermore, recognizing that life courses result from the intersection of biographical and historical time, we aim to explore generational differences while highlighting gender and social origin inequalities.

To this end, we apply sequence analysis using optimal matching to women and men interviewed in the 2019 Retrospective Demographic Survey conducted in CABA. Through this approach, we seek to reconstruct life trajectory groups that intertwine family and work dimensions (both paid and unpaid), synchronizing the sequences concerning a specific event: the birth of the first child. This allows us to answer the questions of what trajectories exist, how work periods are structured around parenthood, and whether gender and social origin inequalities shape different life paths.

### *Keywords:*

*Life course; Paid and unpaid work; Gender gap; Sequence analysis; Autonomous City of Buenos Aires (CABA)*

## Introducción

Para la economía feminista las fronteras de la economía hegemónica son estrechas y excluyentes. La economía dominante sólo considera la economía de mercado, es decir, la que enaltece la producción, el consumo y la distribución. En ella se margina y desvaloriza el trabajo doméstico y de cuidados, que es asignado social y culturalmente a las mujeres (Carrasco Bengoa, 2021). En efecto, la economía de mercado invisibiliza este grupo de labores, subsumiéndolos a la esfera de lo privado y lo feminizado, y con ello desdeña las actividades indispensables para la reproducción de la fuerza de trabajo, que en buena medida es lo que sostiene la producción de mercado (Pérez Orozco, 2017).

El sistema capitalista se aprovecha del tiempo y el trabajo de las mujeres, una fuerza de trabajo cuyo valor está significativamente por debajo de su verdadero costo, esto es una parte importante de la ganancia capitalista (Carrasco Bengoa, 2021). Además, de acuerdo con Vásconez (2012) la pobreza de las mujeres funciona como un amortiguador en medio de las crisis sistémicas, en tanto transfiere recursos al sistema. Es en este contexto que la organización del trabajo responde simultáneamente a un sistema de género y al sistema económico. El género no es independiente ni anterior al sistema económico, el género adquiere significado dentro del propio funcionamiento económico. La identidad de género se (re)construye en las interacciones socioeconómicas.

A su vez, la división sexual del trabajo es una dimensión socioeconómica producto de estructuras culturales, socioeconómicas y políticas. La distribución de tareas que involucra no es azarosa ni consecuencia de negociaciones individuales (Pérez Orozco, 2014). La diferenciación de roles y la especialización de los trabajos son sostenidas por un conjunto de valoraciones sociales y prácticas culturales, lo mismo que por estereotipos y mandatos de género (Rodríguez Enríquez, Marzonetto y Alonso, 2019). Esto hace que en el imaginario se dé la responsabilidad a las mujeres de las tareas relacionadas con el trabajo reproductivo (ámbito privado) y a los hombres el encargo de las actividades asociadas con el trabajo productivo (esfera pública) (Espino, 2012). Con esto se reafirma la dependencia de las mujeres frente a

la autosuficiencia de los hombres (Pérez Orozco, 2014), y se naturaliza que las mujeres son quienes deben conciliar sus distintos roles dentro y fuera del hogar (Espino, 2012).

La sobrecarga de responsabilidades domésticas y de cuidado impacta negativamente en el ejercicio de los derechos de las mujeres, y contribuye a perpetuar situaciones que las relegan a una posición de subordinación y falta de autonomía (ONU Mujeres, 2018). Este problema se agrava aún más en un contexto donde la oferta pública de servicios de cuidado es insuficiente y donde el acceso a estos servicios está en manos del mercado, todo ello opera en detrimento de los recursos económicos disponibles en los hogares (Rodríguez Enríquez, Marzonetto y Alonso, 2019). En este marco, la economía feminista destaca la importancia de abordar la integración del trabajo no remunerado doméstico y de cuidados en el análisis económico como un componente esencial (Esquivel, 2012).

Con base en esto, nuestro objetivo es estudiar cómo se combinan a lo largo de la vida los lapsos de trabajo remunerado y no remunerado de las mujeres y hombres de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Partiendo de una noción amplia de *trabajo*, en la que se incluye tanto el trabajo remunerado como el no remunerado, nos interesa ver cómo se desarrollan las trayectorias de trabajo a lo largo de la vida con relación a la ocurrencia de un evento clave en el tránsito a la vida adulta vida, como lo es el nacimiento del/a primer/a hijo/a. Con este fin, aplicamos un análisis de secuencias y un análisis de clúster al conjunto de personas entrevistadas en la Encuesta Demográfica Retrospectiva 2019 (EDER), la cual registró las biografías en distintos ámbitos de las personas residentes en dicha jurisdicción, pertenecientes a las generaciones 1948-52, 1968-72 y 1978-82. Asimismo, nos preguntamos por las diferencias temporales entre ambos sexos, y cómo ello ha variado entre las generaciones y el origen social. En el siguiente apartado, hacemos una breve presentación de algunos antecedentes, para luego desarrollar la metodología utilizada. Seguido de esto, presentamos los principales resultados y cerramos el escrito con algunas reflexiones finales.

## Antecedentes

La Ciudad de Buenos Aires había completado su transición demográfica para la década de 1960, su nivel de fecundidad se encuentra por debajo del reemplazo generacional desde 1991 y ha sido siempre inferior al resto del país (DGEyC, 2022). El nivel de la fecundidad de la ciudad en el siglo XIX ya era menor que el del país en su conjunto y probablemente menor que cualquier otra de las jurisdicciones (Pantelides, 2004). Las razones para ello no sólo se deben a cuestiones referidas al retraso de la edad al matrimonio, dado que la ciudad contaba en aquel momento con una edad media al matrimonio superior al resto del país (Mazzeo, 2015) o bien al celibato, también —dado el momento histórico— por abstinencia, aborto o *coito interruptus* (Pantelides, 2004).

Asimismo, el descenso de la fecundidad en Buenos Aires fue más acelerado incluso que en algunos países desarrollados: hacia fines del siglo XIX, el índice de fecundidad marital de la ciudad era equiparable al de Italia y Alemania, y hacia 1950 era más bajo que el de esos países (Pantelides, 1995; Mazzeo, 2015). En la década de 1890, la fecundidad de Buenos Aires comenzó la declinación secular que prosiguió hasta mediados de 1930, con un repunte en 1947 y en 1960 (Recchini de Lattes, 1971; Mazzeo, 2015). A su vez, en el período que va desde 1970 a 2010, se ha postergado la maternidad de las porteñas (Mazzeo, 2015). Con datos para el 2021, el promedio de edad de las mujeres al tener a su primer/a hijo/a es 31.1 años (DGEyC, 2022).

Además, en diversos estudios se ha demostrado que la maternidad suele considerarse como una transición nodal entre las mujeres en sus cursos de vida (Fussell, 2005; Coubès et al, 2004). Ésta juega un papel muy importante en la tradicional división sexual del trabajo y las relaciones de género, la cual ha asignado a los hombres el rol de “proveedor”, mientras que a las mujeres les ha atribuido los trabajos más bien reproductivos entre los que se encuentran la procreación, el cuidado de la descendencia, así como las tareas domésticas (García y De Oliveira, 1998; Castro Méndez, 2004). Esto último es particularmente relevante ya que estas actividades pueden fomentar o inhibir otras

actividades, tales como trabajar y/o estudiar. En el caso de las transiciones al primer empleo, las labores socialmente asignadas a las mujeres pueden influir de tal forma que hay estudios que evidencian a las que no están unidas, y las unidas con hijos mayores, con menos obstáculos para incorporarse al mercado de trabajo (Castro Méndez, 2004; Ferraris, 2015).

Al respecto, particularmente desde los sesenta, se ha redefinido el papel de la mujer en la sociedad, y en la institución familiar, a medida que el matrimonio empezó a dejar de ser visto como un mero ámbito de reproducción. También es un fenómeno de las últimas décadas la incorporación de las mujeres a los niveles más altos de educación (Mazzeo, 2010). Asimismo, la participación de las mujeres en el mercado de trabajo ha crecido significativamente, principalmente a partir de mediados de la década de 1970 (Binstock, 2005). Para el total del país, de 1980 a 1999 la participación de las mujeres de 25 a 44 años pasó de un 36% a un 54%. En el mismo período, en el Área Metropolitana de Buenos Aires la tasa de actividad de las mujeres de 20 a 34 y de 35 a 49 años creció de 50.5% a 63.9% y de 38.4% a 48.6%, respectivamente. Por el contrario, entre los hombres la tasa de participación económica se ha mantenido estable. Tanto el deterioro económico del país como los altos niveles de desempleo entre los varones desde mediados de 1970 han empujado a mujeres, tradicionalmente dedicadas a tareas del hogar, al mercado de trabajo, ya sea casadas o incluso aquellas con descendencia en edades menores (Binstock, 2005).

En consecuencia, la creciente participación de la mujer en las décadas de 1980 y 1990 podría leerse en buena medida como resultado de la búsqueda por mantener el ingreso en sus hogares y evitar el desclasamiento (Wainerman y Geldstein, 1994; Ferraris, 2019), antes que nuevas oportunidades o bien al proceso de modernización de una sociedad en desarrollo, particularmente para el caso de las mujeres de menor educación (Wamemian y Geldstein, 1994; Cerrutti, 2000; Binstock, 2005). En el Área Metropolitana de Buenos Aires, entre 1980 y 1991 la proporción de mujeres trabajadoras, sobre el total de las de 14 años y más, aumentó de un 32% a un 37%, mientras que la de los hombres se mantuvo en un 74%. La feminización de la fuerza de tra-

bajo continuó durante la década siguiente, pasando de una tasa de actividad del 37% en 1991 a una tasa del 47% en 2003 (Ferraris, 2019).

Por su parte, la medición del tiempo destinado a trabajo doméstico y de cuidados evidencia su desigual distribución al tiempo que contribuye a cuestionar la naturalización de la asignación de roles de género asociado a dichas labores (Esquivel, 2009). Para la Ciudad de Buenos Aires, las diferencias más significativas no se dan en los tiempos totales sino en la distribución de este tiempo entre el trabajo remunerado y no remunerado. Así, mientras que para las mujeres el trabajo para el mercado es sólo un tercio del total de trabajo que realizan, para los hombres el trabajo remunerado representa tres cuartos de su trabajo total. Estas diferencias se asocian a la menor participación de las mujeres en el mercado de trabajo (si bien no en las horas que las ocupadas dedican a él) pero, particularmente, a que el trabajo doméstico y de cuidados no remunerado sigue siendo asumido, en su mayor parte, por ellas (Esquivel, 2009).

A su vez, a diferencia de los patrones más tradicionales de los países en desarrollo, en la Ciudad los hombres tienen una elevada tasa de participación en el cuidado de niños y/o personas mayores del hogar, sobre todo los jefes (24%) y aquellos que viven en hogares nucleares con hijos (32%), aunque el tiempo que se dedican a ello es aproximadamente la mitad del tiempo que destinan las mujeres en los mismos tipos de hogar (Esquivel, 2009). No obstante, la organización del cuidado tampoco se asemeja a la de los países desarrollados, puesto que los hombres y mujeres que más tiempo dedican al cuidado viven en hogares de menores ingresos. Ello asociado, por un lado, a diferencias en la estructura de estos hogares (con mayor presencia de niños en los de ingreso más bajos), pero, por otro lado, a menores posibilidades de acceso a servicios de cuidado, tanto públicos como privados, que refuerzan las desigualdades de género y grupo social en la distribución de estas cargas (Esquivel, 2009).

En efecto, en CABA las mujeres siguen siendo quienes realizan en mayor medida —y diariamente— las tareas de cuidado. De acuerdo con los datos de Encuesta Uso del Tiempo de 2016, ellas dedican en promedio 5 horas y media a las labores de cuidado y casi 3 horas a las tareas domésticas, mientras que los hombres

sólo destinan 3 horas con 40 minutos en promedio a los cuidados y cerca de 2 horas al trabajo doméstico. Esta brecha de género trae como correlato una jornada de trabajo más extensa para las mujeres, que se suele combinar con trabajo remunerado, lo que evidencia que aportan más que los hombres a todo el trabajo realizado (DGEyC, 2017). Esta “doble jornada” varía según el grupo social y la edad, siendo más intensa en las llamadas “edades reproductivas” de las mujeres, y entre las mujeres unidas de niveles educativos más bajos es más frecuente la inactividad, o bien, suele ser más bajo el ingreso per cápita del hogar en el que residen (Mazzeo y Bocchicchio, 2021). En consonancia, las mujeres de los sectores sociales más desfavorecidos son las que en mayor proporción se dedican con exclusividad a las tareas domésticas y de cuidado, encima tienen niveles más bajos de participación en el trabajo remunerado, siendo las que presentan la mayor carga horaria en las actividades de trabajo no remunerado (ONU Mujeres, 2019). Por último, con datos de la Encuesta Nacional de Uso del Tiempo 2021 para el total país (INDEC, 2022), se observan diferencias entre hombres y mujeres según nivel educativo tanto en la participación como en tiempo promedio de trabajo no remunerado. Con respecto a la participación en dichas actividades el sentido es inverso: a mayor nivel educativo los hombres participan en mayor medida, ocurriendo lo opuesto entre las mujeres. En cuanto al tiempo promedio dedicado al trabajo no remunerado, mientras que entre los hombres es constante, entre ellas disminuye a mayor educación alcanzada. No obstante, la brecha de género se mantiene independientemente de la educación, en tanto en todos los niveles educativos las mujeres casi duplican su intensidad horaria promedio en relación con sus pares varones.

## Metodología y fuente de información

En este escrito nos proponemos analizar la forma en que las personas de la Ciudad de Buenos Aires desarrollan sus trayectorias de trabajo (remunerado y no remunerado) a lo largo del curso de vida. En particular nos interesa conocer cómo se ordenan los lapsos de trabajo a partir de la ocurrencia de un evento que suele ser clave en los cursos de vida: el nacimiento del/a primer/a hijo/a. Así, interesa abordar cuáles son esas trayectorias, cómo se

ordenan los tiempos dedicados a las labores antes y después del evento, así como examinar si las desigualdades de género, generaciones y origen social<sup>2</sup> definen los distintos caminos.

En consonancia, la estrategia metodológica incluye aplicar un análisis de secuencias por alienación óptima al conjunto de mujeres y otro al de hombres entrevistados en la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019 levantada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (EDER).

Esta encuesta tuvo por objetivo registrar información de corte longitudinal de los procesos sociodemográficos que experimentaron las personas de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX y el inicio del siglo XXI, la Eder recolectó la edad y el año de la ocurrencia de eventos migratorios, educacionales, laborales y familiares, entre otros. En la selección de la población objetivo se tomó en cuenta que las personas hubieran experimentado el tránsito a la vida adulta en momentos de cambios sociohistóricos y demográficos del país, también que las personas más jóvenes tuvieran al menos 30 años y las mayores no superaran los 75 años. Así, se eligieron las cohortes de nacimiento 1948-52, 1968-72 y 1978-82, esto es, las personas elegidas en 2019 que tenían entre 67 y 71 años conformaron la cohorte antigua; entre 47 y 51 años, la intermedia y entre 37 y 41 años, la más joven. La muestra está compuesta por 604 hombres y 616 mujeres, que al momento de la encuesta acumulaban 65,200 años de vida (DGEyC, 2021). Con este fin, la EDER registró cierta información de cada año de vida de las personas en diversas dimensiones, entre ellas la referida a las trayectorias de trabajo remunerado, no remunerado (tareas domésticas y de cuidados) y la edad de ocurrencia de ciertos sucesos.

Con respecto al análisis de secuencias, éste permite estudiar la cronológica sucesión de eventos con la intención de evidenciar que la realidad social ocurre en historias más que en instantes (Brzinsky-Fay y Kohler, 2010). Así, focaliza el análisis en trayectorias como

---

<sup>2</sup> El índice de Origen Social es una variable que combina tres dimensiones: Dimensión de estratificación patrimonial, Dimensión de estratificación escolaridad combinada de ambos padres, y Dimensión de estatus ocupacional del sostén del hogar (DGEyC, 2021).

unidades significativas para re-construir patrones de información en los cursos de vida. Dentro de este enfoque, el concepto de *trayectoria* se define como una lista ordenada de estados donde la longitud de las secuencias, el número total de estados, los cambios entre ellos y los patrones de frecuencias son funciones del tiempo (Levy, 2013). De esta manera, se puede obtener una descripción compleja e informativa del comportamiento demográfico, así como trazar subdivisiones significativas de la población con base en los cursos de vida completos, además de proveer una idea de qué tan diversos son los itinerarios.

En este marco, el análisis de secuencias por alineación óptima (OMA por sus siglas en inglés: *Optimal Matching Analysis*) permite detectar patrones en las secuencias de las personas en un ámbito de interés, al tiempo que permite marcar divisiones en la población para tener una idea de qué tan semejantes o diversos son los cursos de vida (Gauthier et al., 2014). En términos operativos, a partir de una serie de estados previamente definidos se construyen las secuencias individuales, luego se evalúa la semejanza entre ellas y después se agrupan las secuencias más similares. En el OMA las secuencias individuales se alinean por pares y se transforma una secuencia utilizando una serie de operaciones de inserción, borrado y sustitución de estados. El resultado de este procedimiento es una matriz de distancias, que sirve de insumo a un análisis de clúster con el que, finalmente, se producen grupos de secuencias (Gauthier et al., 2014).

Ahora bien, la mayoría de los estudios que recurren al OMA suelen desplegar los datos de las secuencias con relación a un lapso de vida. Una alternativa menos utilizada es sincronizar las secuencias con referencia a un evento específico y relevante como lo podría ser el momento en que las personas se convierten en madres o padres. De acuerdo con Colombi y Paye (2014), esta opción de sincronización de secuencias permite captar la interacción entre el evento de referencia y todas las trayectorias que puedan verse afectadas por éste, en nuestro caso la interacción entre el trabajo en un sentido amplio y el nacimiento del/la primogénito/a.

A su vez, a partir de la información biográfica sobre la participación en el trabajo no remunerado y remunerado de la EDER construimos las secuencias individuales. Éstas las delineamos con base en los siguientes estados: trabajo no remunerado exclusivo (*No remun exclusivo*); trabajo no remunerado combinado (*No remun combinado*-una tarea es exclusiva y la otra compartida); trabajo no remunerado compartido (*No remun compartido*); trabajo remunerado en la economía informal (*Remun informal*);<sup>3</sup> trabajo remunerado en la economía formal (*Remun formal*); doble carga con trabajo no remunerado exclusivo y trabajo remunerado en la economía informal (DC: *exclusivo/informal*); doble carga con trabajo no remunerado combinado y trabajo remunerado en la economía informal (DC: *combinado/informal*); doble carga con trabajo no remunerado compartido y trabajo remunerado en la economía informal (DC: *compartido/informal*); doble carga con trabajo no remunerado exclusivo y trabajo remunerado en la economía formal (DC: *exclusivo/formal*); doble carga con trabajo no remunerado combinado y trabajo remunerado en la economía formal (DC: *combinado/formal*); y doble carga con trabajo no remunerado compartido y trabajo remunerado en la economía formal (DC: *compartido/formal*).

Como mencionamos anteriormente, aplicamos un OMA sobre las secuencias de trabajo para cada sexo. En su implementación se utilizó el Lenguaje R (R Core Team, 2022) y el paquete TraMineR (Gabadinho, Ritschard, Studer, y Müller 2011). En la construcción de los grupos, además, usamos una matriz de costos de sustitución constante y aplicamos a la matriz de distancias un análisis de clúster jerárquico aglomerativo de Ward. La decisión sobre el número de grupos a analizar se tomó después de evaluar diez soluciones del análisis de clúster y calcular para cada uno el índice de Silhouette.<sup>4</sup> La solución con cinco grupos para las mujeres y la solución con dos para los hombres presentan algunos de los valores más altos del índice (0.21 y 0.30, respectivamente) y estas soluciones, a diferencia de otras, nos permite destacar algunos aspectos teóricos que consideramos relevantes para la investigación. En el siguiente apartado presentamos estos resultados.

---

<sup>3</sup> La informalidad laboral se define siguiendo a Beccaria y Groisman (2008).

<sup>4</sup> El valor de índice es una medida de la cohesión de un grupo en comparación con otros grupos.

## Resultados

El estudio de las desigualdades por cohorte de nacimiento y origen social para cada sexo lo realizamos contrastando el número de personas observadas con el número de personas esperadas de acuerdo con cada grupo y cada variable seleccionada. Sobre esto, los absolutos esperados se obtienen con la expresión:

$$E_{ij} = \frac{\sum_i O_{ij} \sum_j O_{ij}}{N}$$

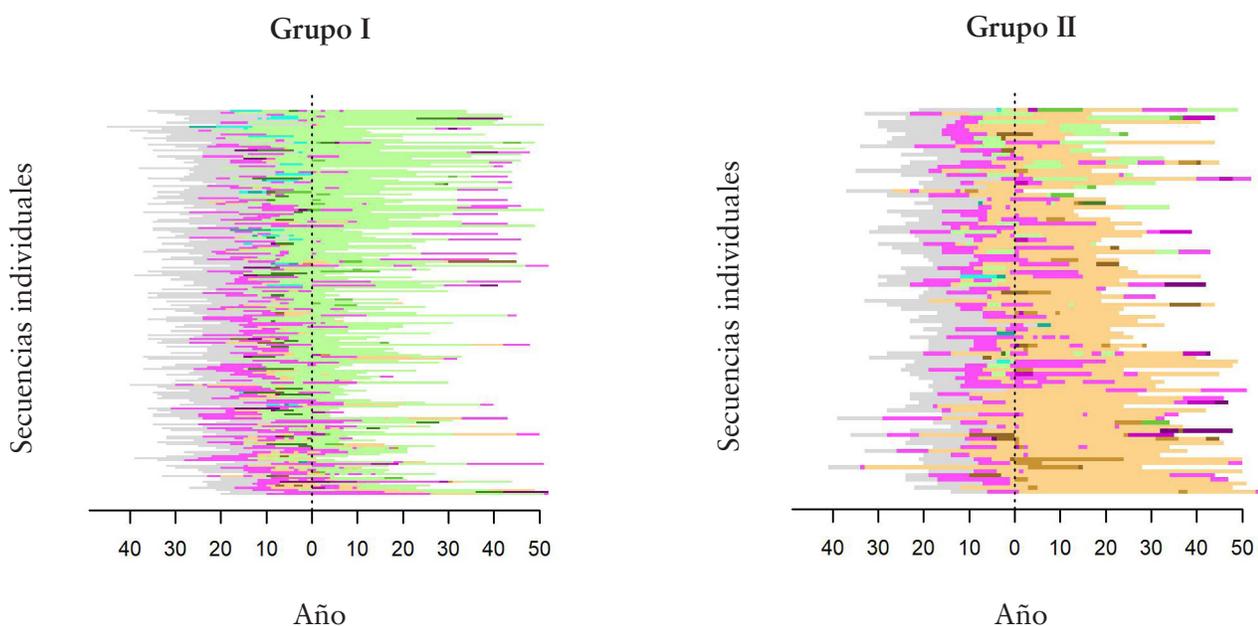
Donde  $O_{ij}$  son las personas, hombres o mujeres, observadas en el Grupo  $i$  y la categoría  $j$  de cierta variable, y  $N$  es el total de personas de cada sexo. El valor  $E_{ij}$  refiere el número de personas esperadas, por ejemplo, en un grupo de secuencias y cohorte de nacimiento específica dada la tipología en su conjunto y la experiencia en todas las cohortes. Asimismo, el cociente entre las personas observadas y las esperadas ( $O_{ij}/E_{ij}$ ) muestra qué tanto las personas observadas se incrementan ( $O_{ij}/E_{ij} > 1$ ), disminuyen ( $O_{ij}/E_{ij} < 1$ ) o se mantienen en el mismo nivel ( $O_{ij}/E_{ij} \approx 1$ ), en el Grupo  $i$  y en la cohorte  $j$ , a partir de la experiencia en la tipología en su conjunto y entre todas las cohortes. A continuación, se presentan y analizan los resultados de este procedimiento, primero para las mujeres y después para los hombres.

### Mujeres

El Grupo I congrega el 39.2% de las mujeres, y se observan trayectorias con importante tiempo de vida combinando ambas dimensiones laborales: el trabajo remunerado en condiciones formales y el no remunerado en carácter compartido (ver Figura 1). El tiempo promedio en dicho estado representa casi 24 años de esos cursos de vida, de los cuales luego de la maternidad ocurren casi 17 años (ver Figura 2). A su vez, las mujeres de este grupo pasan en promedio nueve años realizando labores domésticas de cuidados (sin combinarlo con trabajo remunerado) en condiciones compartidas, de los cuales la mayoría lo hacen previo a iniciar su maternidad (6.6 años), lo que señala la temprana (en comparación con sus pares masculinos) realización de trabajo no remunerado. Son trayectorias propias de mujeres de origen social alto

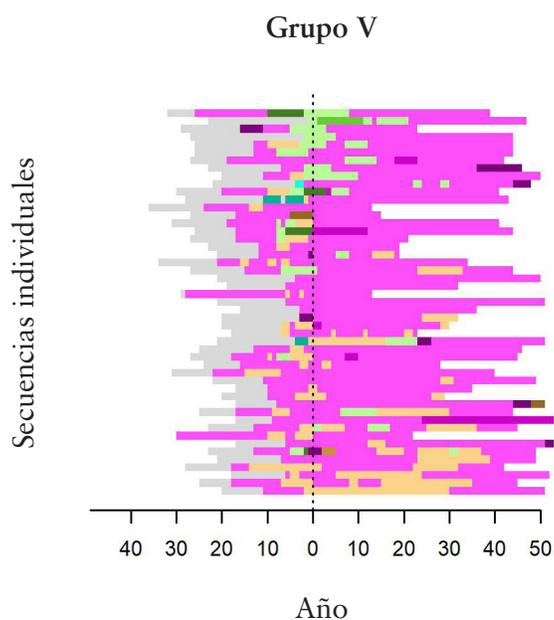
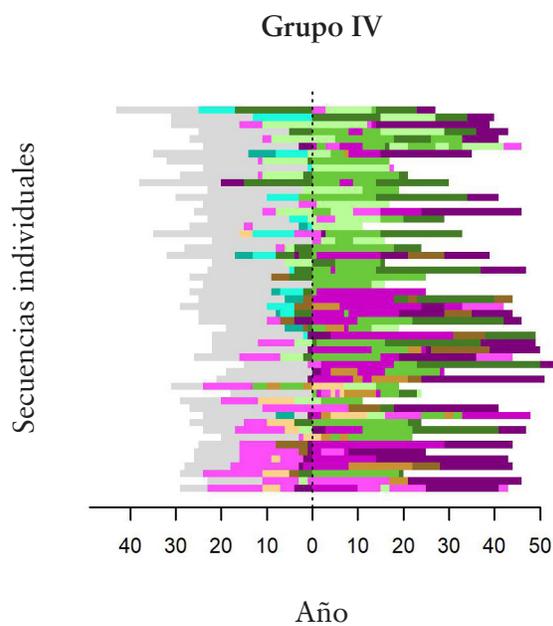
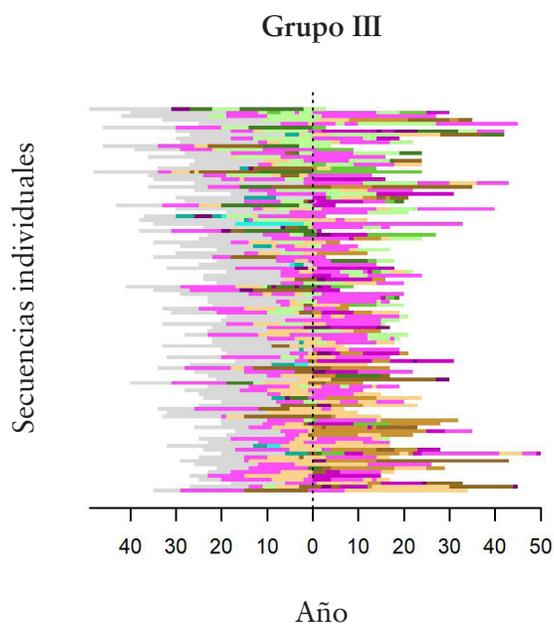
(hay 1.51 veces más de las esperadas) y de las cohortes más jóvenes (hay 1.26 veces más de las esperadas) (ver Cuadro 1).

En contraposición, las trayectorias del Grupo II (19.2%) se caracterizan por un buen número de años de trabajo remunerado en condiciones informales combinado con trabajo no remunerado compartido (28.4 años en promedio). A su vez, al igual que en el Grupo I, la mayoría de los años en dicho estado se dan luego de convertirse en madres (22.7 años). También, este grupo se destaca por realizar labores domésticas y de cuidados en carácter compartido sin trabajo para el mercado por cerca de nueve años en promedio, este tiempo en su mayoría ocurre antes de iniciarse en la maternidad. Son trayectorias particularmente de mujeres de las generaciones más antiguas (hay 1.10 y 1.17 veces más de las esperadas en las cohortes 1948-52 y 1968-72) y con origen social fundamentalmente bajo (con 1.65 veces más de lo esperado).



**Figura 1.**

Secuencias individuales de trabajo (remunerado y no remunerado) sincronizadas a partir del inicio de la maternidad. CABA, 2019.



**Estados**

- No remunerado exclusivo
- No remunerado combinado
- No remunerado compartido
- Remunerado informal
- Remunerado formal
- DC: exclusivo/informal
- DC: combinado/informal
- DC: compartido/informal
- DC: exclusivo/formal
- DC: combinado/formal
- DC: compartido/formal
- No trabaja

**Nota:**

Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo III. No remunerado compartido y doble carga en condiciones

informales y compartido; Grupo IV. No remunerado exclusivo y doble carga en condiciones formales y combinado/exclusivo posmaternidad; y Grupo V. No remunerado compartido posmaternidad.

Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

El Grupo III (21.0%) también se caracteriza por congregar trayectorias de trabajo no remunerado en carácter compartido (tiempo promedio 12.6 años) sin realizar labor para el mercado. No obstante, a diferencia del grupo anterior, este estado no parece estar afectado por la maternidad, en tanto los años promedio antes y después de ella son similares. Asimismo, en estas trayectorias se encuentran algunos años dedicados al trabajo no remunerado compartido combinado con trabajo para el mercado en condiciones informales (6 años promedio), que además se distribuyen de forma igualitaria antes y después del inicio de la maternidad. Son trayectorias representadas particularmente por las generaciones de mujeres nacidas en los setenta y ochenta (con alrededor de 1.30 veces más de lo esperado en esas cohortes), y fundamentalmente con origen social bajo (hay 1.26 veces más de las esperadas).

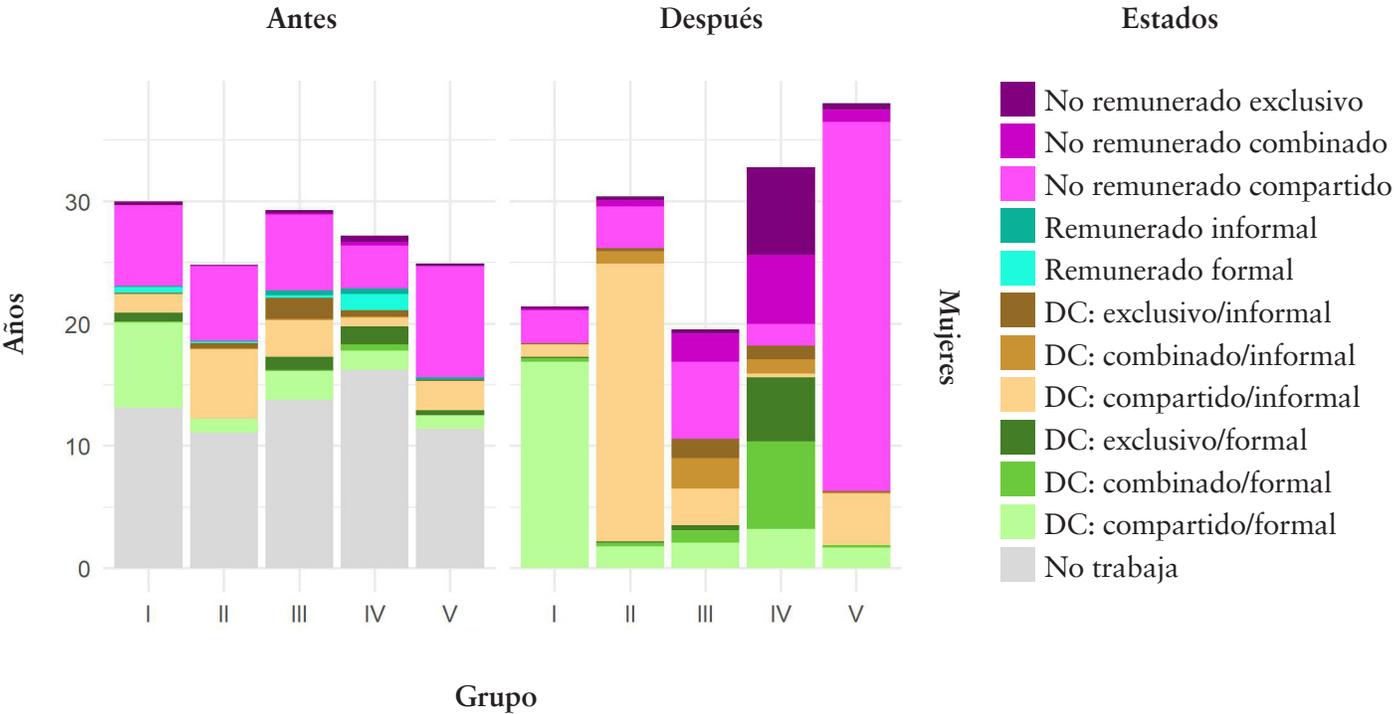


Figura 2.

Tiempo promedio de las mujeres en los estados de trabajo (remunerado y no remunerado) antes y después del inicio de la maternidad. CABA, 2019.

En el Grupo IV (10.7%) se observan trayectorias que presentan una variabilidad interesante en diversos estados, destacándose: 7.7 años promedio tanto en trabajo no remunerado en carácter exclusivo como en trabajo no remunerado combinado (con alguna labor en forma exclusiva) en simultáneo con trabajo en condiciones formales; 6.7 años promedio de trabajo remunerado en condiciones formales a la par de trabajo doméstico y de cuidados en forma exclusiva. En todos los casos, la mayor proporción de estos años promedio se dan luego de que ocurre el nacimiento del/a primer/a hijo/a. En consonancia, es el grupo que presenta el mayor tiempo promedio “Sin trabajar”, con unos 16.5 años promedio, que se dan exclusivamente antes de iniciar la maternidad. Este conjunto está representado particularmente por mujeres de la generación más antigua (con 1.74 veces más de lo esperado) y con origen social medio (1.50 veces más de las esperadas).

Por último, en el Grupo V (9.9%) las trayectorias se caracterizan fundamentalmente por tiempos de vida dedicados al trabajo no remunerado en carácter compartido: pasan en promedio 39.3 años en dicho estado, de los cuales 30 ocurren luego del nacimiento del primer bebé. Como era de suponer, están fundamentalmente presentes mujeres de las generaciones más antiguas (representan el doble de las esperadas), y con origen social medio (con 1.34 veces más de lo esperado).

Cabe destacar que, en todos los grupos de secuencias, los tiempos promedio de trabajo exclusivo para el mercado (sin realizar trabajo no remunerado) son muy bajos (en su mayoría, menor a un año, solo un grupo alcanza un año y medio). A su vez, hay grupos en los que una buena proporción de los tiempos de vida se dedican a trabajos no remunerados ya sea en forma exclusiva o bien combinada (al menos una tarea en forma exclusiva). Esto manifiesta que las labores de cuidado y tareas domésticas siguen siendo actividades designadas mayoritariamente a las mujeres.

---

**Nota:**

Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo III. No remunerado compartido y doble carga en condiciones informales y compartido; Grupo IV. No remunerado exclusivo y doble carga en condiciones formales y combinado/exclusivo posmaternidad; y Grupo V. No remunerado compartido posmaternidad.

Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

**Cuadro 1.** Distribución de las mujeres observadas entre las esperadas según el grupo de secuencias, la cohorte de nacimiento y el origen social. CABA, 2019.

	Grupo					%
	I	II	III	IV	V	
<b>Cohorte de nacimiento</b>						
1948-52	0.80	1.10	0.43	1.74	2.01	33.6
1968-72	0.95	1.17	1.30	0.61	0.66	34.1
1978-82	1.26	0.72	1.28	0.64	0.32	32.3
<b>Origen social</b>						
Bajo	0.60	1.65	1.26	0.75	1.06	41.1
Medio	1.05	0.62	0.83	1.50	1.34	29.5
Alto	1.51	0.47	0.80	0.85	0.57	29.5
<b>%</b>	<b>39.2</b>	<b>19.2</b>	<b>21.0</b>	<b>10.7</b>	<b>9.9</b>	<b>100</b>

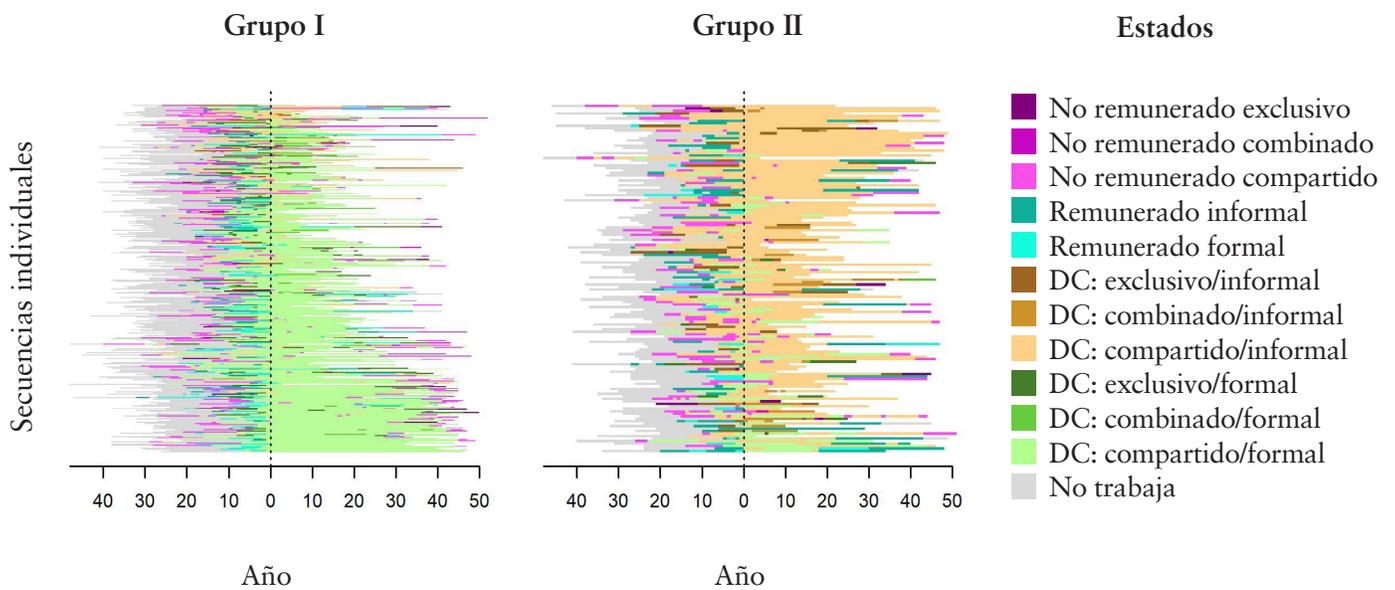
**Nota:**

Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido posmaternidad y no remunerado compartido prematernidad; Grupo III. No remunerado compartido y doble carga en condiciones informales y compartido; Grupo IV. No remunerado exclusivo y doble carga en condiciones formales y combinado/exclusivo posmaternidad; y Grupo V. No remunerado compartido posmaternidad.

Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

## Hombres

Las trayectorias del Grupo I reúnen a 69.9% de la muestra de los hombres de CABA, se caracterizan en el plano laboral (ver Figura 3), en términos generales, por cursos de vida con trabajo remunerado en condiciones formales combinado con trabajo no remunerado en carácter compartido (el tiempo promedio en ese estado es de 22.6 años) (ver Figura 4). Ahora bien, la paternidad se evidencia como un factor influyente de ese estado, en tanto que 16.7 de los años promedio ocurren luego del nacimiento del/la primer/a hijo/a. Asimismo, son trayectorias propias de las generaciones más jóvenes (hay 1.14 veces más de los esperados), y particularmente de los hombres con origen social alto (hay 1.21 veces más de los esperados) (ver Cuadro 2).



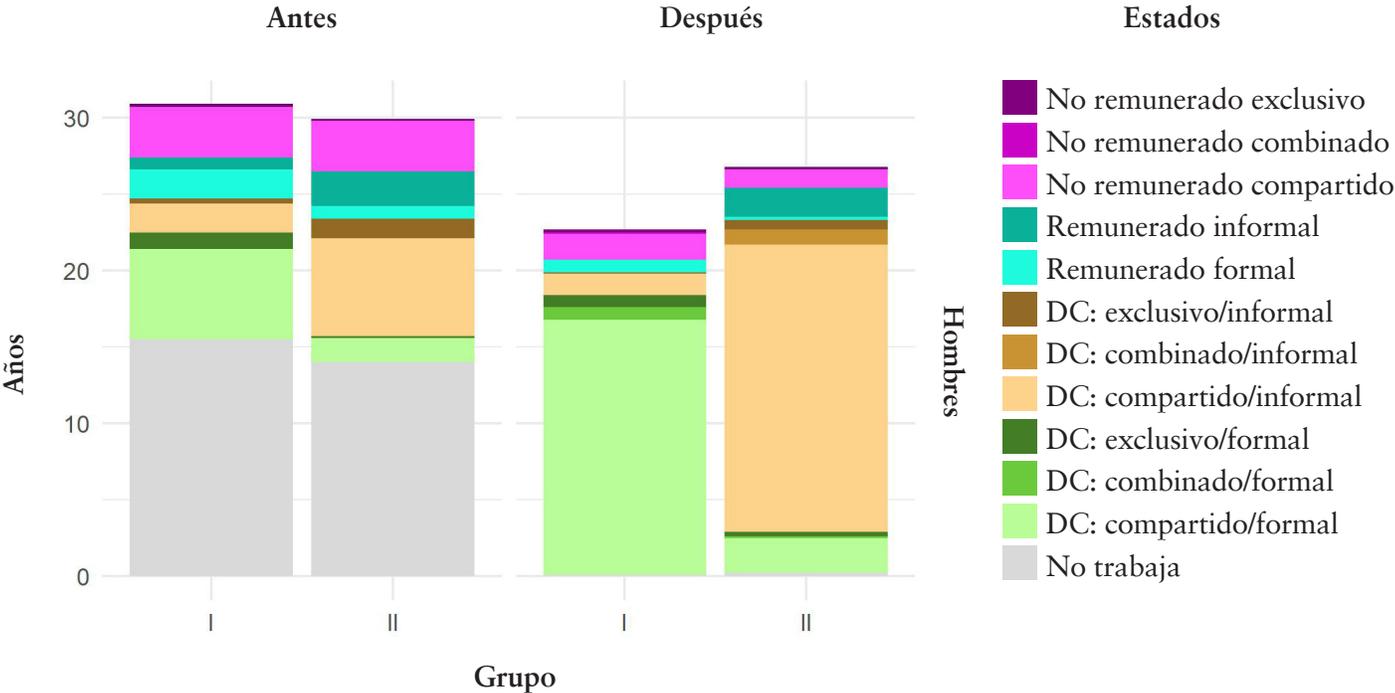
**Figura 3.**

Secuencias individuales de trabajo (remunerado y no remunerado) sincronizadas a partir del inicio de la paternidad. CABA, 2019.

**Nota:**

Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido postpaternidad; y Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido postpaternidad. Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

En contraste, en el Grupo II, que congrega al 30.4% de los porteños de la muestra, se observan trayectorias en las que predomina el trabajo remunerado en condiciones informales combinado con trabajo remunerado compartido (el tiempo promedio para dicho estado de 25.2 años). A su vez, claramente el inicio de la paternidad es un factor de coadyuva en dicho estado, ya que 18.8 años de ese tiempo ocurre posterior al primer nacimiento. Como era de suponer por las condiciones laborales precarias, son trayectorias propias de los sectores bajos (hay 1.34 veces más de los esperados), destacándose la baja presencia de hombres con un origen social alto (sólo la mitad de los esperados). Asimismo, es más propia de las generaciones más antiguas, quienes han vivido épocas de mayor informalidad laboral, pobreza y desempleo (como lo han sido desde mediados de los setenta, seguido en los ochenta y los noventa en el país).



**Figura 4.** Tiempo promedio de los hombres en los estados de trabajo (remunerado y no remunerado) antes y después del inicio de la paternidad. CABA, 2019.

**Nota:** Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido postpaternidad; y Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido postpaternidad. Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

Cabe destacar, como se señalaba en los antecedentes, la alta participación de los porteños en las tareas domésticas y de cuidados a lo largo de sus cursos de vida. No obstante, estas labores las suelen realizar en mayor medida en carácter compartido, en tanto que el tiempo promedio en carácter exclusivo (en cualquiera de sus variantes) es menor a 2 años, y menor a un año luego de iniciar su paternidad.

**Cuadro 2.** Distribución de los hombres observados entre las esperados según el grupo de trayectoria, la cohorte de nacimiento y el origen social. CABA, 2019.

	Grupo		%
	I	II	
<b>Cohorte de nacimiento</b>			
1948-52	0.93	1.16	37.0
1968-72	0.96	1.08	35.6
1978-82	1.14	0.68	27.4
<b>Origen social</b>			
Bajo	0.85	1.34	35.3
Medio	0.97	1.07	35.1
Alto	1.21	0.51	29.6
<b>%</b>	<b>69.6</b>	<b>30.4</b>	<b>100</b>

**Nota:**

Grupo I. Doble carga en condiciones formales y compartido pospaternidad; y Grupo II. Doble carga en condiciones informales y compartido pospaternidad. Fuente: Elaboración propia con datos de la Encuesta Demográfica Retrospectiva de 2019.

## Reflexiones finales

A partir de un enfoque novedoso, la aplicación del análisis de secuencia nos ha permitido dar cuenta de las desigualdades de género asociadas a la distribución de roles que suelen darse en el seno de los hogares. En el marco de la división sexo-genérica del trabajo, las trayectorias de los porteños se representan en su gran mayoría en dos grupos cuyo principal factor diferenciador refiere a la condición en el mercado de trabajo (formal/informal) mientras que en el plano de trabajo no remunerado predomina el carácter compartido. Y este estado de “doble carga” se da particularmente luego de iniciarse en la paternidad. Por el contrario, para las porteñas se encontró una variabilidad mayor al combinar estas dimensiones de la vida, lo que redundó en la reconstrucción de 5 grupos. Por un lado, los Grupos I y II se asemejan a los grupos de sus pares masculinos en tanto son trayectorias que congregan una buena proporción de años promedio combinando trabajo remunerado con no remunerado en carácter compartido, y lo que las diferencia es la condición laboral frente al mercado de trabajo (formal/informal). A su vez, la iniciación a la maternidad se asocia fuertemente a dicho estado. No obstante, se diferencian de los porteños en tanto se observan una buena proporción de años promedio dedicados al trabajo no remunerado, si bien en carácter compartido, sin combinar con trabajo para el mercado, que en su mayoría se dan previo a la maternidad.

Por otro lado, los grupos restantes son distintos a los de sus pares masculinos, en los que el trabajo no remunerado —y sus posibles formas de realizarse— es el factor particularmente diferenciador. Así, tanto en el Grupo III como en el V se congregan trayectorias que buena parte de los cursos de vida se encuentran realizando sólo trabajo no remunerado y en carácter compartido. Ahora bien, mientras que en el primero (Grupo III) la distribución de esos años es similar antes/después de la maternidad primeriza, en el segundo (Grupo V) se dan en su mayoría luego de la ocurrencia de ese evento, al tiempo que congrega muchos más años en dicho estado (39.5 años promedio). Con respecto al Grupo IV, observamos una variabilidad interesante en diversos estados de trabajo no remunerado exclusivo o bien combinado (es decir, algunas de las labores se hacen en forma exclusiva), ya sea realizando sólo esa labor o en

una “doble carga” en condiciones formales de trabajo remunerado. Todos esos estados en su mayoría se desarrollan luego de iniciarse en la maternidad, en tanto previo a ella predomina el “no trabajar” (siendo el grupo que más años presenta en dicho estado).

En paralelo, hemos visto que las trayectorias laborales de trabajo remunerado y no remunerado son diferentes según el origen social. En efecto, las trayectorias que representan una distribución de roles laborales más igualitaria (combinando trabajo remunerado en condiciones formales y no remunerado) tanto en hombres como en mujeres se encuentran representadas en los grupos sociales de origen medio y alto. Por el contrario, los grupos de origen social bajo predominan en trayectorias con trabajo para el mercado en condiciones informales con labores no remuneradas compartidas, en el caso de los hombres, y en las mujeres en trayectorias de este grupo, aunque también con años promedio dedicados sólo al trabajo no remunerado (realizado en carácter compartido). A su vez, las mujeres de origen social medio tienen mayor presencia en el grupo con una variabilidad interesante en diversos estados de trabajo no remunerado exclusivo o bien combinado (es decir, algunas de las labores se hacen en forma exclusiva), ya sea realizando sólo esa labor o en una “doble carga” en condiciones formales de trabajo remunerado.

Por su parte, entre generaciones también han variado los grupos. En efecto, para ambos sexos, las que congregan en su mayoría trayectorias con trabajo para el mercado informal son las generaciones que experimentaron los contextos de precariedad laboral y empobrecimiento generalizado (desde mediados de los setenta hasta los 2000). Por el contrario, las generaciones más recientes se encuentran presentes en trayectorias de trabajo formal para el mercado, en contexto de reducción de la informalidad laboral, desempleo y pobreza. Ahora bien, en el caso de las porteñas, claramente la trayectoria más representativa de las generaciones más antiguas es en la que predomina la dedicación a las tareas domésticas y de cuidado, en carácter compartido, sin realizar trabajo remunerado. Esto se condice con otros trabajos que han señalado que las mujeres de CABA han aumentado en las últimas décadas su participación en el mercado de trabajo.

Finalmente, cabe recuperar que en el caso de los hombres el predominio del tiempo dedicado al trabajo no remunerado en sus hogares se observa en ambos grupos, lo que se condice con otros trabajos que señalan eso (ONU Mujeres, 2019). No obstante, hay que mencionar que mayoritariamente en los dos grupos se realiza en forma compartida, a diferencia de sus pares mujeres que se encuentran en algunos grupos realizando ese trabajo ya sea en forma exclusiva o combinado (es decir, una de las tareas en forma exclusiva), incluso en ocasiones en dicho carácter y con “doble carga”.

## Bibliografía

- Beccaria, Luis Alberto y Groisman, Fernando, 2008. Informalidad y pobreza en Argentina. *Investigación económica* 67 (266): 135-169.
- Binstock, Georgina, 2005. Educación, matrimonio y unión en la Ciudad de Buenos Aires. *Papeles de población* 11 (43): 53-78.
- Brzinsky-Fay, Christian y Kohler, Ulrich, 2010. New Developments in Sequence Analysis. *Sociological Methods & Research* 38 (3): 359-364. <https://doi.org/10.1177/0049124110363371>
- Carrasco Bengoa, Cristina, 2021. Introducción. La vida en pandemia: una mirada desde la economía feminista. En Cristina Carrasco Bengoa y Natalia Quiroga Díaz (Comps.), *Reexistiendo en Abya Yala. Desafíos de la Economía Feminista en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: Editorial Madreselva: 13-38.
- Castro, Nina, 2004. Temporalidades reproductivo-laborales de las mujeres mexicanas de tres cohortes. *Papeles de Población*: 41.
- Cerrutti, Marcela, 2000. Economic Reform, Structural Adjustment and Female participation in the labour force in Buenos Aires, Argentina. *World Development* 28 (5).
- Colombi, Denis. y Paye, Simon, 2014. Synchronising sequences. An analytic approach to explore relationships between events and temporal patterns. En P. Blanchard, F. Bühlmann y J. A. Gauthier (Eds.), *Advances in Sequence Analysis: Theory, Method, Applications*. Springer: 249-264.
- Coubès, Marie-Laure, Zavala de Cosío, María Eugenia y Zenteno, René (coords.), 2004. *Cambio demográfico y social en el México del siglo XX. Una perspectiva de historia de vida*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Dirección General de Estadística y Censos, 2017. *Encuesta sobre Uso del Tiempo en la Ciudad de Buenos Aires UT-CABA 2016. Objetivos, marco conceptual y aspectos metodológicos*. Buenos Aires. <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=71834>
- Dirección General de Estadísticas y Censos, 2021. *EDER CABA 2019 Informe metodológico y primeros resultados*. Buenos Aires. <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=118734>
- Dirección General de Estadísticas y Censos, 2022. La fecundidad en la Ciudad de Buenos Aires. Año 2021. *Informe de resultados*.

Dirección General de Estadística y Censos de la Ciudad de Buenos Aires, 2018. *Trabajo No Remunerado de los hogares en la Ciudad de Buenos Aires. Año 2016, Informe de Resultados n° 1245*. Buenos Aires. [https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2018/03/ir\\_2018\\_1245.pdf](https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2018/03/ir_2018_1245.pdf)

Espino, Alma, 2012. Perspectivas teóricas sobre género, trabajo y situación del mercado laboral latinoamericano. En Valeria Esquivel (Ed.), *La economía feminista desde América Latina. Una hoja de ruta sobre los debates actuales en la región*. Santo Domingo: ONU Mujeres: 190-41.

Esquivel, Valeria, 2009. *Uso del tiempo en la ciudad de Buenos Aires*. Universidad Nacional de General Sarmiento.

\_\_\_\_\_, 2012. Introducción: hacer economía feminista desde América Latina. En Valeria Esquivel (Ed.), *La economía feminista desde América Latina. Una hoja de ruta sobre los debates actuales en la región*. Santo Domingo: ONU Mujeres: 24-41.

Ferraris, Sabrina, 2015. “Vivir el momento justo. Transiciones a la adultez de mujeres del Área Metropolitana de Buenos Aires. Generaciones 1940 a 1979”. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.

\_\_\_\_\_, 2019. De mujeres y gallinas: transiciones laborales de mujeres residentes en la Región Metropolitana de Buenos Aires. *Sociedade e Cultura* 22 (1): 5-25.

Fussel, Elizabeth, 2005. Measuring the early adult life course in Mexico: an application of the entropy index. *The Structure of the Life Course: Standardized? Individualized? Differentiated? Advances in Life Course Research* 9.

Gabadinho, Alexis; Ritschard, Gilbert; Studer, Matthias y Müller, Nicolas S, 2011. *Mining sequence data in R with the TraMineR package: A user's guide*. Geneva: Department of Econometrics and Laboratory of Demography.

García, Brígida. y Oliveira, Orlandina de, 1998. La participación femenina en los mercados de trabajo. *Trabajo* 1 (1).

Gauthier, Jacques-Antoine, Bühlmann, Felix y Blanchard, Philippe, 2014. Introduction: Sequence Analysis in 2014. En P. Blanchard, F. Bühlmann y J. A. Gauthier (Eds.), *Advances in Sequence Analysis: Theory, Method,*

*Applications*. Springer: 1-17.

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2022. *Encuesta Nacional de Uso del Tiempo 2021. Resultados definitivos*.

Levy, René, 2013. Analysis of life courses - A theoretical sketch. En Levy y Widmer (eds.), *Gendered life courses between standardization and individualization: A European approach applied to Switzerland*. Wien: Lit Verlag: 13-36.

Mazzeo, Victoria, 2010. Nupcialidad y familia. *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

\_\_\_\_\_, 2015. Las cuatro últimas décadas en la fecundidad de la Ciudad de Buenos Aires. ¿Las porteñas redujeron o postergaron su paridez? XIII Jornadas Argentinas de Estudios de Población. Asociación de Estudios de Población de la Argentina, Salta.

Mazzeo, Victoria y Bocchicchio, Fabiana, 2021. La vida doble de las mujeres en la Ciudad de Buenos Aires. *Descentrada* 5 (1): 134. <https://doi.org/10.24215/25457284e134>

ONU Mujeres, 2019. El progreso de las mujeres en la Ciudad de Buenos Aires: derechos y empoderamiento económico. *Dirección General de Estadísticas y Censos de la Ciudad de Buenos Aires*. <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=102829>

ONU Mujeres, 2018. *El trabajo de cuidados: Una cuestión de derechos humanos y políticas públicas*. México: ONU Mujeres.

Pantelides, Edith Alejandra, 1995. *La maternidad precoz: la fecundidad adolescente en la Argentina*. Buenos Aires: Unicef.

Pantelides, Edith Alejandra, 2004. La transición de la fecundidad en la Ciudad de Buenos Aires. Una aproximación. *Población de Buenos Aires* 1 (1): 35-41.

Pérez Orozco, Amaia, 2014. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños.

\_\_\_\_\_, 2017. ¿Espacios económicos de subversión feminista? En Cristina Carrasco Bengoa y Carme Díaz Corral (Eds.), *Economía feminista: desafíos, propuestas, alianzas*. Barcelona: Entrepueblos/Entrepobles/Entrepobos/Herriarte: 29-58.

R Core Team, 2022. *R: A language and environment for statistical computing*.

- R Foundation for Statistical Computing. <http://www.R-project.org/>
- Recchini de Lattes, Zulma L., 1971. *La población de Buenos Aires. Componentes demográficos del crecimiento entre 1855 y 1960*: Editorial del Instituto.
- Rodríguez Enríquez, Corina; Marzonetto, Gabriela y Alonso, Virginia, 2019. Organización social del cuidado en la Argentina. Brechas persistentes e impacto de las recientes reformas económicas. *Estudios del trabajo* 58: 1-31. <https://ojs.aset.org.ar/revista/article/view/53/94>
- Torrado, Susana, 2007. Transición de la fecundidad. Los hijos: ¿cuántos? ¿cuándo? Torrado, S. (Comp.). *Población y bienestar en la Argentina. Del primer al segundo centenario*. Tomo I. Edhasa: 399-474.
- Vásconez, Alison, 2012. Mujeres, hombres y las economías latinoamericanas: un análisis de dimensiones y políticas. En Valeria Esquivel (Ed.), *La economía feminista desde América Latina. Una hoja de ruta sobre los debates actuales en la región*. Santo Domingo: ONU Mujeres: 98-140.
- Wainerman, Catalina y Geldstein, Rosa, 1994. Viviendo en familia: ayer y hoy. *Vivir en familia*: 183-235.

02.

# El ingenio en duelos poéticos en décima: un campo para debatir identidades y territorialidad<sup>1</sup>

Wit in Poetic Duels in Décima: A Field for Debating Identities and Territoriality

Tania Mitanni Navarrete Madrid  
Universidad Nacional Autónoma de México

recepción: 14 de febrero de 2024  
aceptación: 12 de agosto de 2024

## Resumen

En el presente artículo, indagamos los recursos del ingenio usados en los duelos poéticos que abordan dos temas recurrentes en la tradición: “la territorialidad” y “la identidad”. El acento está puesto en el carácter literario y de exploración lúdica de la poesía. Nos centramos en la naturaleza dialógica/agonal inherente a tales enfrentamientos, la observamos como un modo de expresión idóneo para hablar de territorialidades e identidades en conflicto. Tomamos en cuenta las técnicas de la improvisación planteadas en *Teoría de la improvisación* del investigador y repentista Alexis Díaz Pimienta, específicamente “la técnica de la riposta”, “la razón repentística” y “el punto de vista opuesto”, pues ellas nos guían para dar sentido a los discursos expuestos en escena y contribuir al estudio de esta práctica.

*Palabras clave: décimas, improvisación, duelos poéticos, ingenio*

## Abstract

In this article, we will explore the resources of wit used in poetic duels in “décimas” when addressing two recurring themes in the tradition: “territoriality” and “identity.” The emphasis is on the literary character and playful exploration of poetry. We will focus on the dialogical/agonistic nature inherent in such confrontations, considering it as an ideal mode of expression for discussing territorialities and identities in conflict. The improvisation techniques and controversy, as outlined in “Theory of Improvisation” by researcher and improviser Alexis Díaz Pimienta, are considered in depth, specifically in the use of “riposte technique,” “improvisational reason,” and “opposite viewpoint.” These categories will serve as a guide to make sense of the discourses presented on stage.

*Keywords: improvised décima poetry, poetic duels, wit*

---

<sup>1</sup> El presente artículo se desprende de la investigación doctoral llevada a cabo en el Programa de Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, dicho trabajo ha sido financiado por Conahcyt.

## Introducción

Los duelos poéticos en décima son una práctica compartida en Latinoamérica.<sup>2</sup> La predilección por la décima<sup>3</sup> se remonta al tronco común hispánico y actualmente predomina el ejercicio de la décima espinela. En el presente escrito analizaremos dos duelos contemporáneos con el objetivo de identificar manifestaciones del ingenio al abordar temas referentes a territorio e identidad. En la primera parte, nos apoyaremos en la noción de *performance* para comprender cómo se conforma el contexto lúdico en el que el ingenio cobra vital importancia. El segundo punto exploraremos el papel del ingenio en el oficio de trovadores y repentistas, para ello nos basaremos en las estrategias expuestas por Alexis Díaz Pimienta en su *Teoría de la improvisación*. Finalmente, revisaremos las concepciones de “territorio”, planteada por Mançano Fernandes; “territorialidad”, de Porto-Gonçalves; y la de “identidad”, desarrollada por Gilberto Giménez, con el objetivo de identificar los aportes creativos que los combates poéticos pueden ofrecer a estas nociones.

Asimismo, llevaremos a cabo el análisis de dos combates poéticos, elegidos bajo dos criterios: alto dominio de las técnicas argumentales y los temas centrales. Ambos enfrentamientos tienen en común el uso de elementos poco convencionales en el marco de su tradición. El primer caso es una controversia cubana en la modalidad de trilogía (tres participantes), en ella participan los destacados repentistas: Alexis Díaz Pimienta, Luis Quintana y Juan Antonio Díaz. El segundo, un duelo poético mexicano, tiene como expo-

---

<sup>2</sup> Los duelos poéticos en décima improvisada están presentes en las topadas mexicanas, en las controversias cubanas, en los contrapuntos de Perú, en las payadas argentinas y uruguayas, en las payas chilenas, por mencionar solamente algunos ejemplos. Los límites de este escrito exceden la posibilidad de dar cuenta de la bibliografía y las regiones en las que se cultiva esta estrofa poética. Se sugiere revisar la panorámica sobre el ejercicio de la décima ofrecido en *Teoría de la improvisación* (2014) de Alexis Díaz Pimienta.

<sup>3</sup> Es preciso enfatizar que la décima utilizada para la improvisación ha tenido mayor vigor en algunos países, por ejemplo, en Cuba es considerada la estrofa oficial para la improvisación. En cambio, en algunas tradiciones, el uso de la décima alterna con estrofas distintas. En México se utilizan las décimas, quintillas, coplas, sextillas, hexasílabos, cuartetos glosados en décimas, glosas con plantas de ocho versos, glosas de línea y valonas. En Argentina, hasta antes de finales del siglo XX la décima ha convivido con sextillas, cuartetos y décimas cantadas por cifra. En Puerto Rico la décima espinela es usada para improvisar junto con la decimilla y el aguinaldo.



nentes a Vincent Velázquez (representante del huapango arribeño de la Sierra Gorda) y Danger Alto Kalibre (importante rapero de Tijuana). Ambos casos dan muestra del gusto por el desempeño eficaz en contextos de alta dificultad. Para concluir, contrastaremos los resultados de los dos análisis para localizar afinidades y singularidades entre las controversias.

## El poder de lo lúdico en los duelos poéticos

En los duelos poéticos los improvisadores y el público coinciden en un “aquí-ahora” que funciona como un paréntesis de lo cotidiano. Los duelos son actos bien estructurados y con códigos definidos en cada tradición, como esbozaremos más adelante. En ellos se apela al gozo compartido, de allí es posible ligar estos combates a la caracterización de *performance* hecha por Richard Schechner cuando afirma “Las performances están hechas para despertar la credibilidad, se activan por diversión.” (Schechner, 2023: 22). En el duelo poético, los improvisadores logran credibilidad al demostrar un dominio de los protocolos, al encontrar buenas rimas y crear argumentos; por su parte, el público acepta las reglas de la batalla con un deseo de entretenimiento. De este pacto entre poetas y público nace el contexto lúdico.

En este contexto divisamos dos discursos. El primero es el discurso de la tradición, presente en los protocolos (momentos definidos como el saludo y la despedida), y en la obligatoriedad de expresarse en el molde estrófico acordado. El ejercicio poético se ciñe a los códigos transmitidos por generaciones y se encarga de asegurar su permanencia; en el plano de la palabra se hacen continuas referencias a la comunidad y su historia. El segundo es el discurso lúdico que da pie a la libertad creativa. Los poetas<sup>4</sup> tienen el cometido de tejer un diálogo poético-antagónico y pretenden salir victoriosos a partir de la originalidad, la rapidez y lo inesperado de sus respuestas. Ambos discursos se entretajan.

---

<sup>4</sup> Utilizaremos el término “poeta” para englobar las distintas denominaciones que existen en cada latitud, payadores argentinos y uruguayos, repentistas cubanos, poetas y trovadores de la Sierra Gorda de México, versadores jarochos y galeronistas venezolanos, por mencionar solamente algunos ejemplos.

## Debate de ingenios

El ingenio es una de las cualidades más valoradas entre los contendientes. Este atributo tiene alta estima incluso desde Lope de Vega, como menciona del Campo Tejedor: “Lope [...] en *El Entremés del Poeta* ridiculiza a los poetas altivos con pretensiones, pero sin ingenio, que sucumben ante el avisado y chistoso improvisador, que acaba ganando los favores de la dama.” (2004: 152); y sigue suscitando admiración hasta nuestros días, como demuestra la controversia alojada en YouTube (Díaz-Pimienta, 2018) entre los cubanos Alexis Díaz Pimienta y Luis Quintana llevada a cabo en la Casa de la Décima de Mayabeque, Güines, Cuba. Esta batalla fue aclamada por el público porque los repentistas continuaron el duelo, aun cuando un apagón dejó en completa oscuridad el escenario, y dieron prueba fehaciente de su ingenio improvisador, pues las décimas cantadas se centraron en hablar sobre el incidente. El ingenio aparece como evidencia de talento.

Joaquín Rodríguez Beltrán nos recuerda que “El *ingenium*, que retoma claramente las connotaciones de la εὐφύια griega, es una capacidad intelectual innata y en muchos casos corresponde a lo que ahora llamaríamos talento” (2017: 72). Proponemos, por tanto, ver el ingenio en los combates poéticos como una suerte de talento para poner en aprietos al contrincante y salir bien librado de los embates. En este entendido tiene cabida la reflexión de Alberto Vital, quien afirma que “la cultura es supervivencia y la supervivencia es ingenio, fuerza física y palabra” (2019: 66), así pues, el ingenio en una batalla actúa como elemento decisivo para sobrevivir a los ataques por medio de respuestas impredecibles que emocionan y convencen al público. Sin duda, en los combates poéticos la dupla usada es ingenio-palabra y se declina la fuerza física. El ingenio salta al oído en el buen rimar, en el manejo de la sonoridad de las palabras, detrás del cual se esconde un largo trabajo previo que da una apariencia de espontaneidad. El ingenio también se revela en la precisión para defender argumentos por más extravagantes o simples que pudiesen parecer; no deja de tener un halo de asombro, sin embargo, lleva consigo estrategias y es un arte perfeccionado a partir de la experiencia, que llega a conformarse como un oficio. Esto lo ha estudiado de manera exhaustiva Alexis Díaz Pi-



mienta y lo retomaremos en el siguiente apartado, donde observaremos que los argumentos y recursos del ingenio usados en una controversia no buscan establecer verdades, pues son argumentos para poner a prueba los alcances del lenguaje como sobrevivencia. Las creaciones de los poetas son artificios para ganar contiendas y la pauta para medirlos es la reacción del público.

## El ingenio como parte del oficio repentista

Para desentrañar los mecanismos involucrados en la improvisación y en lo que llamamos discurso lúdico, recurrimos al estudio de largo aliento *Teoría de la improvisación poética*<sup>5</sup> del investigador y repentista cubano Alexis Díaz Pimienta. De esta obra tomamos el concepto “razón repentística”, que, en palabras del autor, establece que “en repentismo cualquier postulado puede ser el “bueno” si es bien defendido por quien lo postula” (2014: 503). Asimismo, Díaz Pimienta traza una línea directa con la dialéctica erística expuesta por Arthur Schopenhauer, de quien retomamos la definición siguiente:

La dialéctica es una esgrima intelectual. Solamente así, netamente considerada, debe establecerse como una disciplina autónoma. Si le asignamos como finalidad la verdad objetiva, volvemos al campo de la lógica. Pero si le asignamos como objetivo la afirmación de tesis falsas, caemos en el de la sofística [...] El verdadero concepto de la dialéctica es el señalado: *una esgrima intelectual con el objetivo de tener la razón en una controversia* (2009: 152).

De tal suerte, advertimos que en los duelos poéticos se juega con la relatividad de cada afirmación, pues bajo los códigos de este combate verbal, todas las aseveraciones del ingenio siempre podrán ser debatidas por la mirada de otro ingenio. No interesan los hechos verificables, importan los artificios de

---

<sup>5</sup> Se trata de uno de los estudios más profundos, ambiciosos y exhaustivos sobre el tema. Este amplio trabajo ha sentado bases conceptuales para proponer las leyes rectoras de la creación, ejecución y recepción de la poesía improvisada. La construcción teórica del autor nace del acopio y revisión minuciosa de un corpus de duelos entre las figuras más sobresalientes del repentismo cubano. Los ejemplos recabados, así como la experiencia vital de Pimienta, hacen posible la indagación sobre el oficio repentístico y visibilizan la red de afinidades entre las regiones que cultivan la estrofa.

la palabra engarzada a la música. En distintas fases de la *performance* aparece la dupla compromiso (como parte del discurso de la tradición) y juego (libertad para formular ataques y defensas), una muestra de la relatividad de la realidad. Los poetas tienen la facultad de jugar a refutar lo enunciado por el contrincante con la única intención de ganar y alimentar la controversia. Se puede ser radical para alentar el combate o hacer uso de sutileza y diplomacia para sortear los ataques. No se busca llegar a algún tipo de conclusión definitiva; se sondan los alcances del lenguaje, la espontaneidad, la velocidad, el descubrimiento de correspondencias y la conexión inmediata con la audiencia.

En tal dinámica, Díaz Pimienta advierte distintas técnicas de las que hacen uso los improvisadores conscientemente o no. Una de ellas es la “riposta”, en ella se responde de manera veloz y espontánea en la primera redondilla para dar un sentido inverso a lo emitido por el contrincante (Díaz Pimienta, 2014: 501). También figura la técnica del “lado bueno/ lado malo”, la cual constituye un ejercicio de dominio de perspectivas y confección de puntos de vista variados, pues los poetas deben mostrar la creatividad para defender el lado malo de cualquier tema (505). La combinación de estas técnicas desemboca en bifurcaciones temáticas y la expresión de posturas inusitadas. De ellas consideramos la más aventurada y polémica la técnica del “punto de vista opuesto”, pues en ella el propósito final es llevar la contraria al oponente, al punto de defender posturas con las que no se comulga, pero que resultan eficaces para ganar la controversia.

El conocimiento de estas técnicas argumentales nos da una pauta para entender el hilo y los vuelcos de los combates. Ahora bien, ¿es posible utilizarlas para debatir sobre temas aparentemente estables, como determinada “identidad” o “territorio”? Por “estables” entendemos concepciones naturalizadas de lo que es un territorio, sus habitantes y costumbres. Una primera hipótesis nos dice que en los combates saldrán a la luz prejuicios e incluso conflictos situados en un territorio con el fin de alimentar la batalla. Para acercarnos a una respuesta, nos detendremos a definir algunas nociones sobre territorio.

## Comarcas del ingenio: territorio e identidades

En los duelos poéticos, tiene relevancia el lugar donde se lleva a cabo el combate, la tierra natal de los participantes y las referencias a otros poetas de su latitud. Los aspectos referentes al territorio suelen ser temas recurrentes en las controversias, por tal motivo es preciso revisarlos a detalle. Para aproximarnos a la noción de territorio retomamos a Mançano Fernandes, quien propone superar la comprensión acerca del concepto “territorio” como singular, y apela a discutir diferentes formas de éste, como pluralidad:

Existen territorios materiales e inmateriales: los primeros son los que se forman en el espacio físico, y los inmateriales en el espacio social a partir de las relaciones, por medio del pensamiento, los conceptos, las teorías y las ideologías. Ambos son inseparables, porque el uno no existe sin el otro, están vinculados en la intencionalidad (2011: 30).

Observamos que en los duelos poéticos se tantean de manera lúdica territorios materiales e inmateriales. La primera relación con el territorio está en la ejecución misma de la *performance*, pues es una práctica anclada al cuerpo, con los pies en la tierra. La congregación de una comunidad en torno a la palabra ya es por supuesto una afirmación y apropiación del espacio. En el protocolo de las controversias también aparece la idea de territorio. Así, en las décimas de presentación, por ejemplo, se acostumbra nombrar el sitio, la geografía y las características de donde son oriundos los contendientes. La carga semántica de estas caracterizaciones es de prestigio y refuerza la representación de una colectividad. En la siguiente décima de saludo emitida por la payadora Araceli Argüello en el encuentro (Sosa, 2019) con el payador Wilson Hernández vemos el apego y recuerdo constante del territorio propio:

**Araceli Argüello:**

Como ave que emprende el vuelo  
hoy quiero abrir estas alas  
por esta tierra oriental  
quiero cumplir hoy mi anhelo  
he de cantar ese consuelo

de mi copla cantarina  
tan noble y tan genuina  
que traigo en este sitio  
con este bardo oriental  
de mi tierra argentina.

También, las frecuentes marcas déicticas durante las controversias resaltan el territorio como un espacio actualizado y tejido por la palabra; el “aquí y ahora” entraña la emoción de abrir las compuertas de la batalla, como lo muestra la décima de saludo de la repentista Tomasita Quiala frente a la payadora Mariela Acevedo en la controversia acaecida en Casa Blanca Chile (Olea, 2013):

**Tomasita Quiala:**

Aquí me tienes Mariela  
he venido a conocerte  
Aquí me tienes Mariela  
he venido a conocerte  
con este mirar sin verte  
que no quiero que te duela  
disfruta de la espinela  
limpia que yo aprendí a hacer  
y no te quisiera ver  
ni valiente ni cobarde  
pero el reto de esta tarde  
es de mujer a mujer.

Ahora bien, en la capa más profunda de un duelo poético se pueden recrear conflictos en las relaciones sociales a través del filtro del ingenio. Al tratarse de un duelo de contrarios cada poeta tiene posibilidad de jugar con discursos ya existentes y darles giros de ingenio y humor. El tema de territorio (material e inmaterial) resulta de suma eficacia para la autorrepresentación del poeta frente a su contrincante. Consideramos que cuando los poetas demarcan sus fronteras y las ponen en conflicto con su oponente llevan a cabo un ejercicio de territorialización, pues, como afirma Carlos Walter Porto-Gonçalves,

“en definitiva el territorio es instituido por sujetos y grupos sociales que se afirman por medio de él. Así, hay, siempre, territorio y territorialidad, o sea, procesos sociales de territorialización” (2009: 127). De tal modo, en el campo literario y en el *performance* poético es posible hilvanar estos procesos de territorialidad y utilizar la palabra para imaginar y hacer propio el espacio. El carácter dialógico de los combates aporta dinamismo y se traduce en una insistencia de delimitar lo propio y defenderlo. En las batallas que analizamos, por ejemplo, observaremos la constante contraposición campo-ciudad. Sumamos a lo anterior que el uso de la décima lleva un fuerte sello de tradición e identidad, entendida esta última en los términos expuestos por Gilberto Giménez cuando describe:

La identidad como conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos, etc.) mediante los cuales los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada (2002: 37).

## Una controversia cubana

La décima es la estrofa oficial para improvisar en Cuba.<sup>6</sup> El género musical con el cual se acompaña es el denominado punto guajiro o punto cubano. En el punto cubano la dotación instrumental se compone de instrumentos básicos de cuerda, el laúd, el tres y la guitarra, acompañados de la clave y el güiro (Díaz-Pimienta, 2014: 146).

Seleccionamos una serie de décimas que forman parte de la controversia<sup>7</sup> llevada a cabo en el poblado de Nueva Paz en Cuba, el registro audiovisual se encuentra en la plataforma YouTube (Canal Oralitura, 2021). Se trata de un duelo íntimo, nocturno, en el patio de una casa campesina en 2020. El duelo posee va-

---

<sup>6</sup> Para profundizar histórica y formalmente en la décima cubana ver Teoría de la improvisación (2014): Capítulo III. Historia, evolución y desarrollo del repentismo en Cuba y Capítulo V. Estructura formal de la décima improvisada en Cuba. Tipos de décimas improvisadas.

<sup>7</sup> Alexis Díaz Pimienta ha señalado esta controversia como un ejemplo destacado del uso de técnicas y estrategias argumentales en el curso “Las técnicas de la controversia” en Academia Oralitura <https://www.academiaoralitura.com/?v=0b98720dcb2c>

rias singularidades, pues es una de las pocas contiendas con tres de los más reconocidos repentistas al frente, una trilogía conformada por Luis Quintana, Juan Antonio Díaz y Alexis Díaz Pimienta. Los poetas se encuentran de pie ante dos micrófonos, en el fondo dos músicos tocan el tres cubano, a sus espaldas, el escenario decorado por palmas es iluminado por una farola. Las vestimentas son sencillas: camisa y pantalón. La audiencia encierra a los poetas y músicos en un semicírculo, algunos de los presentes están sentados, otros escuchan de pie. En la mesa hay bebidas, cervezas y ron para los poetas.

Elegimos dicha controversia porque condensa referencias al territorio cubano, así como a la multidimensionalidad de su territorio y habitantes. Uno de los subtemas de la controversia fue el antagonismo entre el campo y la ciudad, así como las expresiones culturales de los afrodescendientes y de los guajiros. Dicho tema fue arrojado por Juan Antonio Díaz, quien construyó varias de sus décimas aludiendo a la afrodescendencia de Díaz Pimienta. Allí encontró un yacimiento de conflicto —idóneo para los duelos—, en el cual reprocha a Pimienta, con sutileza, ser un ciudadano (un habanero), no un campesino (guajiro). Pues el ejercicio de la décima improvisada suele estar vinculado con las regiones campesinas de herencia hispánica. Cabe destacar que existe un pacto de complicidad entre los repentistas, pues cada uno busca ser puntilloso y replicar lo expuesto por su oponente con el propósito de tener la razón y el favor del público. Sin embargo, otros elementos como los gestuales permiten percibir un tono de camaradería en lo enunciado. De tal suerte, conforme sube lo filosófico de los ataques, la tensión se acumula y lo más esperado es que los ataques y ofensivas aumenten la factura creativa, como sucede en este duelo.

A continuación, retomamos algunas décimas cuyo tema oscila en torno a la noción de territorio e identidad. Para referirnos a cada uno de los versos de la décima nos ceñimos a la nomenclatura dada por Alexis Díaz Pimienta en *La improvisación en décimas: de la gravitación léxica al enunciado final*. Empezamos con la entrada del repentista Díaz Pimienta, después de la invitación de sus colegas a integrarse en el duelo:

**Alexis Díaz Pimienta:**

Al cantar con Juan Antonio  
y el gigante Matancero  
me siento como un soltero  
que rompe un buen matrimonio  
Me siento como un armonio  
entre una clave y un güiro  
me siento como un suspiro  
entre una tos y un bostezo  
¿Y ahora yo cómo sopeso  
lo que tengo de guajiro?

Las décimas previas han preparado el escenario y demandan que Díaz Pimienta empiece su intervención con un ritmo ágil, el momento de tanteo e hilvanación ya se ha dado, se han arrojado los temas y los ánimos del público son muy favorables. La primera redondilla de Díaz Pimienta no podía dejar pasar la referencia a lo inusitado de una controversia entre tres repentistas y lo hace de manera humorística. Aquí existe una “riposta”, pues Pimienta refuta la idea de “un trío” al decir sentirse como el “amante” en un certero bloque II (3b-4a) que sentencia: “me siento como un soltero / que rompe un buen matrimonio” el ingenio de la respuesta da contundencia al primer clímax de la décima. El primer bajante tiene un codo sintáctico anafórico, repetido en el verso 5a y 7c, el cual da fluidez a la intervención de Díaz Pimienta. Mientras él entona su verso entrante, Luis Quintana y Juan Antonio Díaz beben un trago de ron en casi idéntico movimiento. En el puente desarrolla la metonimia en la cual se compara con un armonio (instrumento de viento con teclado, de iglesia o de salón de la familia del órgano, pero sin tubos y de mucho menor tamaño) en contraste con una clave y un güiro (instrumentos de percusión que remiten al son clave). La segunda redondilla tiene un verso 7c con anáfora, en el cual repite la estructura comparativa: “me siento como un suspiro / entre una tos y un bostezo”. La repetición da un acento que enfatiza la idea de sentirse y saberse distinto. Pero al mismo tiempo la capacidad de enumeración reafirma la naturalidad con la que se mueve en la tradición repentística y musical de la isla. Final-

mente, Alexis Díaz remata con una pregunta retórica para replicar al cuestionamiento de practicar un arte guajiro sin ser campesino: “¿Y ahora yo cómo sopeso / lo que tengo de guajiro?” Esa pregunta da un punto de vista opuesto a la lógica de que un negro no comparte lo guajiro. Díaz Pimienta es virtuoso en un arte guajiro, por tanto ¿tiene algo de guajiro?, ¿el conocimiento del repertorio cultural guajiro aporta algo a su identidad propia? Al cerrar el décimo verso los aplausos del público no se hacen esperar. La respuesta de Luis Quintana llega a continuación:

**Luisito Quintana:**

No te apures, llega lento  
y párate en el balcón  
a ver dos cráneos que son  
hermanos del pensamiento  
Abre las telas del viento  
como pestañas de asilo  
y con tu mulato estilo  
como velero barroco  
españoléale un poco  
las playas al cocodrilo.

Esta décima de Luis Quintana tiene un verso entrante que incluye una negación. La palabra “asilo” atrae a los vocablos “estilo” y “cocodrilo”, que son la columna vertebral de una excelente redondilla. El código compartido entre los repentistas (el cual contextualiza la redondilla final) es la biografía de Alexis Díaz Pimienta. El repentista habanero radica actualmente en España. En tal entendido, esta redondilla responde a la pregunta sobre lo guajiro (herencia hispánica) en el arte de Díaz Pimienta. Quintana condensa el estilo de Pimienta con gran eficacia al referir su estilo mulato viajero, conocedor de lo barroco que se ha impregnado de lo español y regresa a la isla de Cuba, también nombrada como “cocodrilo del Caribe”. Más adelante encontramos la siguiente décima de Juan Antonio Díaz, quien se dirige a Alexis Díaz Pimienta:

**Juan Antonio Díaz:**

Aunque naciste habanero  
cantas para ese guajiro  
que pasa con el suspiro  
de la aurora en el sombrero  
Tú naciste en el lindero  
del “cómo” y del “yo no sé”  
y aunque de piel de café  
te gustó en un bajareque  
más el alcohol del guateque  
que el tabaco del bembé.

Como se puede advertir, Juan Antonio construye el discurso central de modo que la condición “habanero” (la cual aparece con la conjunción adversativa “aunque”) parece una circunstancia insalvable para estar en una controversia. El campo semántico es predominantemente rural con términos como: “guajiro” (campesino), “sombrero” (vestimenta por excelencia rural), y contrasta con la urbe representada por La Habana. En distintos duelos advertimos que la tensión fluye en dos sentidos: la autoafirmación y el deseo de resaltar la naturaleza opuesta a la del competidor. Reiteradamente se puede observar la autoafirmación ligada al territorio y a una serie de cualidades que le son inherentes (comida, modos de vestir de la población, paisaje). Así, estas características se contrastan con las del oponente con la intención de mostrar en ellas un estatus de superioridad. Sin embargo, en esta décima el juego se enriquece y da un giro en la segunda redondilla, que resalta el albedrío de Díaz Pimienta por encima de cualquier condición racial y territorial. Después, vale la pena detenerse en la última redondilla: “y aunque de piel de café / te gustó en un bajareque / más el alcohol del guateque / que el tabaco del bembé”. En el verso prebajante y bajante, el vocabulario alude al mundo campesino, por el cual Juan Antonio Díaz, su oponente, siente afinidad, pese a no venir directamente de este contexto. Así lo denotan los vocablos “bajareque” (choza o casa pequeña deteriorada) y “guateque” (fiesta campesina) cuya rima es muy afortunada.

Ahora bien, desde un punto de vista histórico las palabras “bajereque”, “guateque”, “tabaco”, “bembé” son palabras clave en el seguimiento de las rutas de diseminación de la décima en la isla desde su llegada hasta nuestros días. La estrofa se encuentra ligada a la ruta del tabaco, así como migraciones y flujos poblacionales al interior de la isla. La musicóloga María Teresa Linares refiere la llegada de migrantes de las islas Canarias a Cuba durante el siglo XVI alentados por la posición estratégica entre ambos destinos, al ser Cuba la escala principal en el trayecto transatlántico desde España hacia América. Es de particular importancia el hecho de haber sido una “emigración masiva en grupos familiares, lo cual permitió el poblamiento de tierras de labor para el cultivo intensivo y diverso alrededor de los asentamientos” (Linares, 2010: 47). Sin embargo, la pugna entre los latifundistas ganaderos y los sembradores de tabaco desembocó en un progresivo despojo y desplazamiento de las poblaciones sembradoras del tabaco hacia zonas alejadas de los núcleos urbanos, situados en las costas. Linares subraya el hecho de que desde principios del XVIII se prohíben las vegas (tierras para la siembra del tabaco) en La Habana. Esta reconfiguración territorial que implicó el traslado de pobladores portadores de prácticas urbanas a sitios mucho más apartados tuvo visibles efectos culturales. Teresa Linares remite a León Argeliers:

Se operó un proceso de ruralización de aquellos elementos culturales hispánicos que primero habían tenido su asiento en medios urbanos: la décima, la guitarra, la bandurria, el punteado en estos instrumentos en oposición al rasgueado, y algunos zapateados que ya se practicaban en España...la ruralización implicaba, con el aislamiento en que se quedaba un proceso también aislado de evolución que determinó, además de una tradición, una diferenciación zonal (Argeliers, 1984: 93, *apud* Linares, 2010: 47).

Una vez expuesto lo anterior transcribimos la respuesta de Alexis Pimienta a la décima de Juan Antonio, la cual fue una de las más aplaudidas de la noche:

**Alexis Díaz Pimienta:**

Yo tengo la africanía  
sobre la piel superpuesta  
pero para mí la fiesta



es la mejor canturía  
Mi África está todavía  
subiéndome los bemoles  
pero yo le exprimo soles  
líricos en los oídos  
a estos negros desteñidos  
que creen que son españoles.

Si bien, en la anterior décima Juan Antonio Díaz se propone construir la figura de Díaz Pimienta y decretar los motivos que lo inclinan por el repentismo: “pese a ser negro habanero”, Alexis le responde con un claro verso entrante egotivo “Yo” para tomar el control de la construcción de su propia imagen: “yo tengo la africanía sobre la piel superpuesta”. Ratifica la idea de su libre voluntad por encima de cualquier condicionante: “pero para mí la fiesta es la mejor canturía”. Y finalmente, el giro de ingenio —aplaudido con entusiasmo por la audiencia— se presenta al final de la segunda redondilla, nombra a sus contrincantes como “negros desteñidos, que creen que son españoles”. La eficacia de Pimienta da un vuelco para señalar la afrodescendencia como una raíz común, de la cual es probable que sus contendientes estén más cercanos que a la ascendencia española. Aquí observamos la destreza del repentista para usar la técnica del “punto de vista opuesto”. No se trata de algo comprobable, se apela a la relatividad de los discursos y los estereotipos. En este caso Díaz Pimienta obtiene el reconocimiento de la audiencia y resalta el hecho de enfrentarse a dos contendientes pues en esa parte de la controversia ambos enfocan sus ataques hacia Pimienta.

Por último, tomamos dos de las décimas cantadas en el punto de mayor tensión. En la primera, Juan Antonio Díaz enuncia una serie de provocaciones en el campo semántico de la esclavitud negra, cuyo cierre “oiré que el cimarrón / solloce como un esclavo” es ejemplo de la “razón repentística” basada en la búsqueda, a toda costa, de abonar al combate, pese a traer a colación ideas polémicas con las cuales muy seguramente el repentista no concuerda y solamente echa mano de ellas para alimentar el carácter agonal del ejercicio improvisatorio:

**Juan Antonio Díaz:**

Esto parece un abuso  
fajarme con el mulato  
que lleva muy poco rato  
con mente de poco uso  
De mi flechero confuso  
no eres badana, ni cabo  
y ojalá te pongas bravo  
que yo a cuero y narigón  
oiré que el cimarrón  
solloce como un esclavo.

**Alexis Díaz Pimienta:**

Entonces es la ocasión  
con el público a la vista  
para ver si el esclavista  
vale más que el cimarrón  
Ya yo me tomé otro ron  
ya yo he dado el primer paso  
no le temo al latigazo  
y si quieres estrenarte  
verás cómo se te parte  
el látigo en vez del brazo.

La respuesta de Pimienta, alimentada por el compromiso de dar un vuelco a la sentencia de su adversario, utiliza la técnica del “lado opuesto”. Aquí es importante mirar la combinación de la gestualidad y complicidad entre los contrincantes, quienes son capaces de lanzar un ataque para encender los ánimos de la audiencia, pero el argumento está en el plano de lo lúdico: tiene la finalidad de llegar a un punto máximo de contrapunteo de ideas. En esta dinámica, la obtención de una rima exacta funciona como una forma de “conquistar la razón”; el público espera ser persuadido por el juego de argumentos, por la rapidez de las respuestas, y por la musicalidad alcanzada por la palabra. Dichos atributos son conseguidos por los tres experimentados



repentistas de esta trilogía, cuyas intervenciones logran cuestionar y defender distintos elementos de la identidad y territorio cubano, al mismo tiempo que la *performance* reafirma lazos comunes entre los asistentes.

## Duelo entre Vincent Velázquez y Danger Alto Kalibre

Otro ejemplo que elegimos para dar cuenta del dinamismo actual del cultivo de la décima es el duelo entre Vincent Velázquez (representante del huapango arribeño de la Sierra Gorda) y Danger Alto Kalibre (destacado rapero de Tijuana). El duelo (Secretos de Sócrates, 2016) tiene la particularidad de ser una confrontación entre dos tradiciones distintas. Corresponde, por tanto, dar un muy breve esbozo sobre los puntos de intersección entre los duelos poéticos en el huapango arribeño y en el freestyle. Los duelos poéticos en la región de la Sierra Gorda (que abarca la zona media de San Luis Potosí, el noreste de Guanajuato y la parte montañosa de Querétaro) son conocidos como topadas. Las topadas son consideradas la expresión suprema del huapango arribeño, como señala Eliazar Velázquez: “se trata de una confrontación artística que dura una noche entera, cuya dinámica está regida por reglas no escritas y por un estricto código de honor” (2004: 33). Según se describe en el estudio *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*,<sup>8</sup> para realizar la celebración se preparan dos tapancos adornados con flores, los cuales se colocan frente a frente en dos extremos del espacio elegido. Dichos tapancos son ocupados por los dos trovadores, cada uno acompañado por sus respectivos músicos. La dotación instrumental de ambos conjuntos se compone de dos violinistas, un vihuelero y el trovador que ejecuta la guitarra quinta huapanguera. Asimismo, se señalan “las partes nucleares del ritual: el *saludo* y el *fundamento* o *argumentación* (desarrollo del tema); la *bravata*, pasada la medianoche, y las *despedidas* y cierre de la celebración” (Godinas, 2005: 33). Particularmente nos interesa la denominada bravata, pues en ella tiene lugar la improvisación.

---

<sup>8</sup> En esta fuente es posible ahondar en la complejidad estrófica utilizada en las topadas.

Ahora bien, en el caso del freestyle también se desarrollan temáticas específicas y se improvisa sobre ellas; pero difiere de las topadas en la duración, pues una topada se hace a lo largo de muchas horas y en las batallas de freestyle suceden en un tiempo muy corto.<sup>9</sup> En sentido estricto, las batallas de freestyle tienen mucha más cercanía con el momento de la bravata en las topadas. La diferencia más significativa está en la presencia de jueces para determinar al ganador de una batalla de freestyle. Los códigos de estas dos prácticas poéticas ameritan un estudio que supera por mucho estas líneas, por tanto, nos abocaremos al caso singular que nos ocupa, pues se ejecutó bajo pautas que combinaron elementos de ambas tradiciones.

El registro del encuentro está alojado en la plataforma de YouTube, tal vídeo (2016) cuenta con 303,450 visitas y seguramente este número seguirá *in crescendo*. Los principales atractivos del encuentro son el reto de usar exclusivamente la décima como estrofa poética y lo inusitado de enfrentar dos tradiciones distintas (una de vieja data y otra contemporánea). Sobresale el hecho de congregarse en un encuentro organizado por raperos. El duelo está inscrito en una serie de eventos bajo el nombre “Secretos de Sócrates” los cuales han tenido ediciones en México y Argentina y su concepto es “enriquecer la escena hispanohablante de enfrentamientos escritos e improvisados con la participación de raperos, poetas, jaraneros, eslameros, cantautores y otros actores de las disciplinas orales y escritas”.<sup>10</sup>

Los contrincantes estuvieron acompañados por la música del Trío Gorrión Serrano y el *beatboxer* Bozer. En el duelo destaca el ingenio, la alternancia de la dotación instrumental huapanguera con el *beatboxing* y la tensión entre los atuendos (rural vs urbano). Todos estos elementos enervan la sensación de combate. Si bien, el público de cada tradición conoce muy bien los códigos de la batalla poética, el salir del contexto habitual y exponerse a otra tradición existe mayor expectativa. En el sitio está presente audiencia de ambas tra-

---

<sup>9</sup> Uno de los ejemplos con mayor alcance mediático puede observarse en la estructura de las famosas batallas de gallos organizadas por la marca de una bebida energética, cuyos protocolos pueden verse en <https://www.redbull.com/mx-es/que-es-batalla-de-los-gallos>

<sup>10</sup> Descripción que aparece en la página oficial [https://www.chopo.unam.mx/lit\\_exp/SecretoSocrates.html](https://www.chopo.unam.mx/lit_exp/SecretoSocrates.html)

diciones. Asunto importante, pues ambas comunidades tienen en gran estima la palabra viva. Tanto el ejercicio del huapanguero, como el del rapero están sostenidos por comunidades, son ellas quienes han dictado y determinan hoy en día la permanencia de dichas expresiones.

Al ver y escuchar a los contendientes se experimenta el vértigo surgido de la alternancia de velocidad (rapidez rapera y vigor huapanguero). Se hace presente el asombro ante la capacidad creativa de los improvisadores, quienes hacen gala de su dominio técnico y tienen la facultad, no solamente de defender su tradición, también de jugar con los clichés y dar giros a distintos estereotipos e incluso retarse a cambiar roles en el escenario (el huapanguero rapea y viceversa). Tal sensación de sorpresa se extiende al público (navegantes de la red) que no conoce ninguna de las tradiciones y se encuentra ante un hallazgo. Este enfrentamiento entre tradiciones distintas alienta el ejercicio de construcción de identidad en tanto se insiste en demarcar simbólicamente un territorio propio habitado por valores y símbolos. Las décimas de apertura del encuentro son las siguientes:

(Danger se dirige a *beatboxer* Bozer: dame un ritmo lento, van a ser diez versos)

**Danger:**

No es secreto que el poeta  
no tiene en muy buena estima  
al rapero, a su rima  
y a su ideología completa  
pero en esta reta  
pondré las cartas sobre la mesa  
esta noche habrá destreza  
y aquel que juzgó al rapero  
sin escucharlo primero  
(silencio *beat*)  
va a llevarse una sorpresa.

Lo primero que destaca en la décima de apertura es la falta de una presentación habitual. Se busca ir directamente a señalar un conflicto natural entre poetas tradicionales y raperos. Esto se acentúa con la hipérbole “y a su ideología completa”. La respuesta emitida por su oponente es la siguiente:

**Vincent Velázquez:**

Traigo botas y sombrero  
pero le aclaro a la gente  
no grito ¡fierro pariente!  
como un cantante grupero  
soy un poeta huapanguero  
cultivando el arte oral  
y tengo esgrima verbal  
para el que busca insultarme  
y mi *flow* para expresarme  
es la poesía decimal.

La primera décima de Vincent Velázquez no parece detonada como respuesta a la décima de su adversario. El trovador utiliza la autoafirmación ligada al territorio y a una serie de cualidades y costumbres. En este caso “Traigo botas y sombrero” condensa una serie de valores rurales, sin embargo, necesita distinguir tales elementos de cargas semánticas dadas por los medios masivos a dicha indumentaria. Curiosamente, no se preocupa en primera instancia por el antagonismo con el rapero y se da tiempo de marcar distancia con lo grupero. Implícitamente está mostrando la afinidad con su contrincante, en tanto son ejercicios poéticos que nacieron más cerca de sus comunidades que de industrias musicales. Cuando afirma “y mi *flow* para expresarme”, introduce un elemento léxico propio del rap, con lo cual se refuerza de nueva cuenta una estrategia menos frontal de ataque.

**Danger: (cambia de beat)**

Un verdadero poeta  
no vive en una estructura  
si hay muchas en la cultura



busca más y experimenta  
pero este solo lo intenta  
en la décima, no jodas  
si en la técnica no hay bodas  
no se trata de casarse  
tú formas tu propia cárcel  
y esa sí es la peor de todas.

El ataque de Danger expone “el lado malo” de la estructura poética que está utilizando en ese momento. Habla mal de la décima usando precisamente la décima, como parte del discurso lúdico. Un guiño que más adelante tomará un curso inesperado cuando su contrincante lo rete a dejar el *beat* del rap y usar el ritmo del huapango. En ese momento se experimenta un cambio de roles, en el cual el rapero expone el “lado bueno” de la décima.

**Vincent Velázquez:**

La décima es tradición  
no es carcelaria estructura  
es arte, historia, cultura  
arraigo, cosmovisión  
es fiesta en el corazón  
y cielo para volar  
no tiene caso rimar  
si no se alumbran senderos  
no seas tú de los raperos  
que hablan nomás por hablar.

La respuesta de Vincent defiende el “lado bueno” de su tradición y hace uso de la técnica del “punto de vista opuesto”, su intervención funciona como autorreflexión y afirmación de su tradición.

**Vincent Velázquez:**

Pero a ver a ver a ver, siga, siga, siga, vamos a ver si el rapero de Tijuana, así como ronca duerme.

Hoy que el verso se detona  
y el estar aquí es como un sueño  
nuestro son arribeño  
Danger canta una valona  
aunque no es tu *beat*, tu zona  
quiero que el público vibre  
con tu espíritu es libre  
y persigue amaneceres  
porque sin duda creo que eres  
un poeta de alto calibre.

En la décima de Vincent se aprecian las marcas déicticas tan propias de los versos frente a un público “hoy” y “aquí”, y —rápido— apela a Danger a demostrar su agilidad y pericia para cambiar de velocidad y abre la posibilidad de cambiar de rol al utilizar la base musical de la valona. Al cambiar la música se experimenta un intercambio de roles, el reto es ¿puedes improvisar como si fueras yo?

**Danger:**

La décima es muy compleja  
son fan de tu tradición  
su buena improvisación  
y el discurso que maneja  
al escucharlo me deja  
cuestionando mi doctrina  
creo que hablamos por encima  
que el rap es mucho pretender  
tenemos mucho que aprender  
de la poesía campesina.

La provocación de Vincent y la respuesta de Danger es uno de los momentos más emotivos del encuentro. Danger tiene el ingenio de dar un giro total a su discurso y, una vez montado en la base musical de la valona, ejerce una autocrítica al quehacer del rap. Más adelante, Vincent Velázquez sorprende



al público con la velocidad y familiaridad con la que también se despliega en el rap. Vincent va más lejos al proponer la fusión entre la base rítmica del *beatboxer* Bozer y El trío Gorrión Serrano para improvisar. El desempeño de ambos participantes es disruptivo. Los dos contendientes, después de deleitarse en la confrontación, visibilizan las afinidades entre tradiciones aparentemente distantes. ¿Por qué no resulta antitético ni forzado un duelo con estas características? En primer lugar, porque ambos ejercicios de la palabra están vertebrados de una manera muy similar, conjugan poesía (improvisada y memorizada), música, baile y responden a una serie de convenciones respaldadas por una comunidad.

## Conclusiones

En los duelos presentados consideramos que los hallazgos creativos más importantes se dan cuando los poetas confeccionan respuestas capaces de relativizar la idea de territorio e identidad. Si bien, para encender los ánimos se suele echar mano de prejuicios para atacar al contrincante (el de campo defiende sus costumbres frente a las de la ciudad y viceversa), las respuestas más brillantes se dan al trascender prejuicios para llevarlos a un universo “lúdico” donde es posible dar una vuelta de tuerca y realizar autocrítica de la propia tradición-identidad-territorio. Si bien la “razón repentística” otorga licencia a los participantes de armar ataques filosos, ponderando la intención de encender los ánimos y de ganar ante el público más que la verdad que pudiese entrañar una afirmación, en los ejemplos analizados los poetas demuestran un dominio de las técnicas argumentativas al punto de salir victoriosos al cuestionarse la identidad propia o la pertenencia al territorio.

De modo tal, las controversias dejan de ser predecibles y alcanzan el gozo de lo inesperado. En la controversia cubana destaca el arsenal léxico para dar cuenta de los territorios materiales e inmateriales en los cuales se instala la tradición. También se advierte la hondura histórica de las intervenciones y las pasiones que desata ese sustrato histórico referido. En la batalla entre Vincent Velázquez y Danger Alto Kalibre resalta la capacidad de defensa y

crítica de la propia tradición. En ambas podemos encontrar en la palabra (bajo el código de la rima, los gestos de la *performance*) la creación de un territorio propio, un territorio artístico, que, en el caso del ejercicio de la poesía improvisada, está en contacto con el hilo de la tradición, no solamente con la memoria (pensamiento), también con la voz (cuerpo). Podría decirse que no basta “saber” acerca de las raíces para experimentar plenamente esa pertenencia, es necesario “sentir” esas raíces y en ambos duelos eso sucede.



# Bibliografía

## *Fuentes primarias*

Canal Oralitura. [@canaloralitura6]. (2021, septiembre, 23). Controversia entre Juan Antonio Díaz y Alexis Díaz Pimienta. El Reencuentro. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=-gMIEV\\_m30U](https://www.youtube.com/watch?v=-gMIEV_m30U)

Díaz-Pimienta, A. [@alexisdiazpimienta1904]. (2018, mayo, 13). Controversia y apagón (1) Luis Quintana y Alexis Díaz Pimienta. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7Dka5F-N2pg>

Olea, H. [@humbertoolea]. (2013, abril, 1). Contrapunto de Mariela Acevedo con Tomasita Quiala [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nFiXR79vm80>

Secretos de Sócrates. [@secretosdesocrates3932]. (2016, mayo, 26). Danger vs Vincent Velázquez - Secretos de Sócrates México “Los Grandes Debates”. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WXPVRIGvUBY>

Sosa, D. [@fogondelapatriagrande-Uruguay]. (2019, abril, 22). Payada entre Araceli Argüello y Wilson Hernández Rural del Prado 20/04/19 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sXES6d-UWVk>

## *Fuentes secundarias*

Campo Tejedor, Alberto, 2004. “Trovadores de repente: la improvisación poética en el Siglo de Oro” en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Volúmen 4, 119-157.

Díaz-Pimienta, Alexis, 2014. *Teoría de la improvisación poética* (3 ed.). México: Ediciones del Lirio.

\_\_\_\_\_, 2021. *La improvisación en décimas: de la gravitación léxica al enunciado final*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Giménez, Gilberto, 2002. “Globalization y Culture”. *Estudios Sociológicos*, Volúmen 20, Número 58, 23-46.

Godinas, Laurette, 2005. “Introducción”, en *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. Edición Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México/ Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

León, Argeliers, 1984. *Del canto y del tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación.

Linares, María Teresa, 2010. “El punto cubano”. *Archipiélago*. Revista Cultural De Nuestra América, 11-42: 46-51

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19658>

Mançano Fernandes, 2011. “Territorios, teoría y política”. En Calderón, Georgina y Efraín León (Coordinadores). *Descubriendo la espacialidad social en América Latina*. Colección “Cómo pensar la geografía”. Volumen 3. México: Editorial Itaca. 21-51.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter, 2009. “De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latinoamericana”. *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana Volumen 8, N.º 22, 121-136.

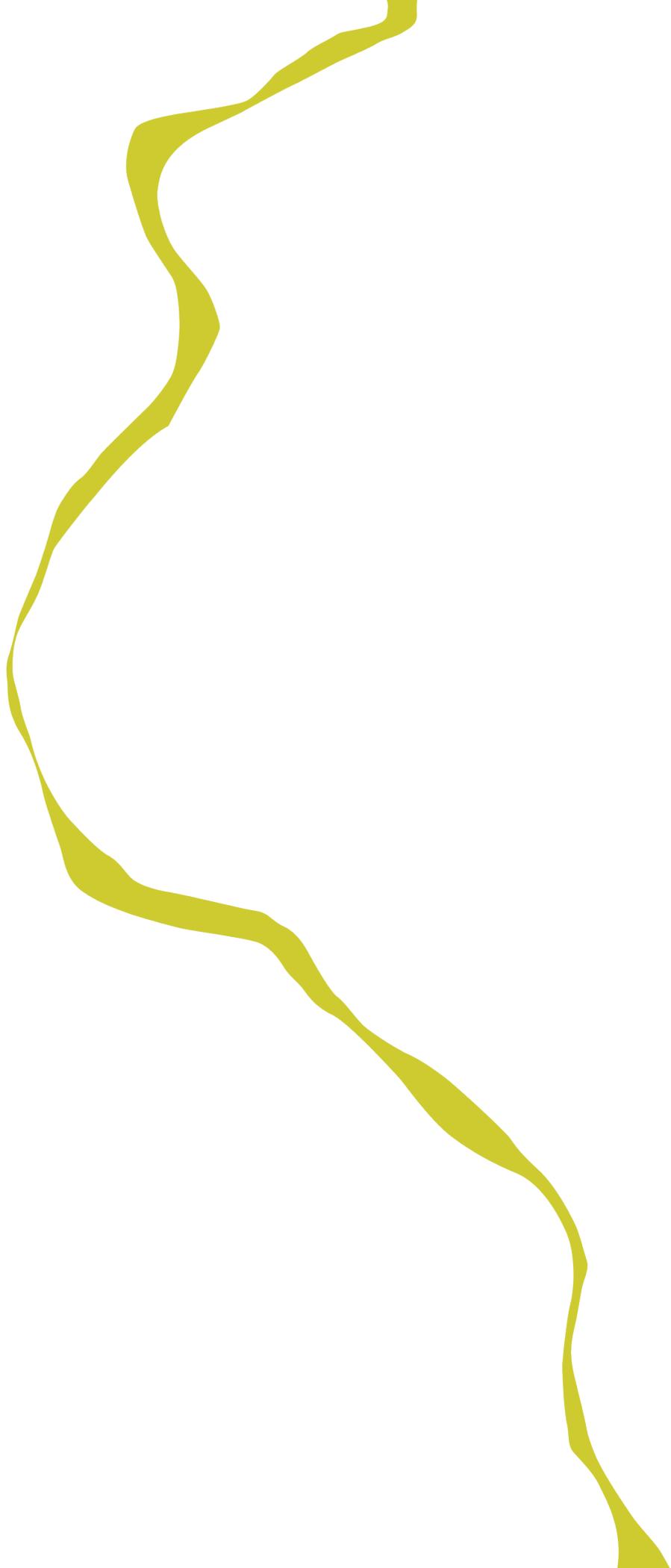
Rodríguez Beltrán, Joaquín, 2017. *Las fuentes antiguas de la agudeza del ingenio en la retórica renacentista*. Tesis optar por el grado de Doctor en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Schechner, Richard, 2023. *Breve introducción a la teoría de los performances*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.

Schopenhauer, Arthur, 2009. *El arte de tener siempre la razón y otros ensayos*. México: Santillana Ediciones.

Velázquez, Eliazar, 2004. *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*. Crónicas y conversaciones. Guanajuato: Ediciones la Rana.

Vital, Alberto, 2019. *La muerte de la cultura letrada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



03.

# El evangelio de María Magdalena y Magdala: poesía y cine de autor

The Gospel of Mary Magdalene and Magdala: poetry and  
author cinema

Francisco Raúl Casamadrid Pérez  
Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia, UNAM

recepción: 18 de marzo de 2024  
aceptación: 17 de septiembre de 2024

## Resumen

El siguiente ensayo reúne dos obras de la literatura y la cinematografía mexicanas; se trata del poema de largo aliento *El evangelio según María Magdalena* (Salvador Mendiola, 2023) y el filme *María Magdalena, la pecadora de Magdala* (Miguel Contreras Torres, 1943). En la lectura de la película y el poema podemos escuchar las voces originales tanto de los textos sagrados como de los apócrifos de la época antigua, unidos todos en un palimpsesto que pervive desde tiempos cristianos hasta nuestros días; la narrativa fílmica y la obra lírica confluyen, aún separadas por ochenta años, y coinciden en un discurso moderno que compone la representación social y cultural de la Magdalena: una mujer de su tiempo quien, de la mano de Jesús, surgió como su compañera y complemento indispensable; genérico y fundamental; femenino y amoroso.

*Palabras clave: representación cinematográfica, representaciones religiosas, evangelio de María Magdalena, Miguel Contreras Torres, Salvador Mendiola*

## Abstract

The following essay brings together two works of Mexican literature and cinematography; These are the long-winded poem *The Gospel According to Mary Magdalene* (Salvador Mendiola, 2023) and the film *Mary Magdalene, the Sinner of Magdala* (Miguel Contreras Torres, 1943). By reading the film and the poem, we can hear the original voices of both the sacred and apocryphal texts of antiquity, all united in a palimpsest that has survived from the Christian era to the present day; the film narrative and the lyrical work converge, even though they are separated by eighty years, and coincide in a modern discourse that constitutes the social and cultural representation of the Magdalene: a woman of her time who, at the hand of Jesus, emerged as his companion and indispensable complement; generic and fundamental; feminine and loving.

*Keywords: cinematographic representations, religious representation, gospel of Mary Magdalene, Miguel Contreras Torres, Salvador Mendiola*

*Porque de cierto os digo que donde quiera que este evangelio sea predicado, será dicho en el mundo para memoria de ella, lo que ha hecho...*

MATEO 26: 13

El tema de María Magdalena es, sin duda alguna, uno de los más tratados de forma artística y reflexiva; la imagen de la mujer redimida y amorosa es un tema que permea las distintas esferas artísticas. Precisamente, en las primeras estrofas de su poema *El evangelio de María Magdalena*, Salvador Mendiola anota:

La Luz no tiene fuente es luz en tanto luz por sí misma  
Porque La Luz no tiene antes ni después  
Es la terminación de todas las finalizaciones  
Lo que siempre está recomenzando

Ya desde su *incipit* se entiende que en esta obra lírica Mendiola anuncia que estamos ante un poema festivo y alegre, y que su tono enaltece la presencia de la mujer, pues en su epígrafe reza: *Cantare volo / saltate cuncti*; esto es: *Quiero cantar / bailad todos*. Poeta, ensayista, novelista y catedrático, Salvador Mendiola arma este poema de largo aliento y lo estructura desde una voz narradora íntima; a veces en primera persona del singular, y a veces en plural; en ocasiones desde el género masculino y otras tantas desde el femenino.

En realidad, el antiguo evangelio de María Magdalena es un apócrifo gnóstico, escrito aproximadamente cien años después de Cristo y del cual sólo conocemos algunos fragmentos. El término apócrifo comúnmente es confundido como sinónimo de falsedad o adulteramiento; pero lo cierto es que la expresión reviste otro carácter: se trata de un texto más bien oculto, vedado para la mayoría y cubierto de un halo de magia o misticismo (Piñeiro, 2014: 46-55).

Si bien los evangelios canónicos son aceptados como portadores de la “buena nueva” (del griego *euangelion*, o sea, “del buen mensaje”), los evangelios gnósticos contienen palabras o códigos ocultos; muchas veces alejados del canon doctrinal:

María Magdalena aparece en muchas ocasiones en los evangelios apócrifos, así llamados porque la Iglesia los rechaza como falsos desde el siglo III. Su presencia es especialmente frecuente en los apócrifos gnósticos, evangelios cuya religiosidad se basa en una revelación divina reservada a unos pocos. Así, vemos a Magdalena en el *Evangelio de Tomás*, la *Sabiduría de Jesucristo*, el *Diálogo del Salvador* y *Pistis Sophia*, pero siempre como la discípula perfecta. Sin embargo, hay dos evangelios gnósticos en los que podemos ver con claridad aparente que Magdalena es la compañera o esposa del Redentor. Son el *Evangelio de María* (referido a María Magdalena) y el *Evangelio de Felipe*, compuestos en griego entre 150 y 250 d.C. y que sólo se han conservado en lengua copta (Piñeiro, 2014: 50-51).

De ahí la sensación de que estos *otros* evangelios son más para los iniciados que para el grueso de la grey; apunta Mendiola:

Esa noche única de su revelación en el Monte de Los Olivos  
Cuando nos habló sobre la suprema verdad: María Magdalena  
Hagia Sophia / Triple Poder  
La verdadera Iglesia de Jesús / La Luz / La Perla / La Esposa de La Vida  
Comunidad / Común Unidad / Misterio y Sacramento  
Sabiduría e Inteligencia / Corona y Fundamento  
Conocimiento Supremo / como Una Unidad Única / Hagia Sophia  
La Señora del Amor Universal  
Dama Hermana / Dama Bella / Dulce Dama  
Mundo de luz secreta en la noche eterna de este mundo material  
A la hora del desastre en dondequiera  
Ella / la ungida por él / María Magdalena

El evangelio de María Magdalena fue rechazado por Andrés y Pedro, apóstoles que, se sabe, compilaron *enseñanzas* sobre Jesús —esto es: evangelios

también apócrifos, como los de otros siete apóstoles— y quienes dudaban de que Jesús hubiera preferido a una mujer por encima de ellos para revelarles verdades sagradas y místicas; el hecho es que Jesús, el Nazareno, escogió a María, la de Magdala (localidad situada en la costa occidental)<sup>1</sup> por considerarla, precisamente, *Hagia Sophia*; o sea Santa Sabia. Mendiola afirma que ella es el *fundamento fundamental / La luz que precede a la materia original y al estallido del cosmos / El Misterio*:

La buena noticia de que Ella / La Señora de Magdala  
Es y será la amada inmortal que ha entendido al Maestro  
Razón de su Sabiduría

Ciertamente, existen fragmentos evangélicos apócrifos y gnósticos que no han sido valorados ni incluidos en el canon del Nuevo Testamento. Se trata de documentos históricos que fueron considerados como “no inspirados por Dios”; y, aunque no por ello carecen de valor, son considerados hoy en día como evangelios extra-canónicos. Hablamos de más de cincuenta, sin contar aquellos que se encuentran completamente extraviados y de los cuales la tradición sólo conserva su nombre; como el *Evangelio de Eva* —conocido también como el *Evangelio de la Perfección*— citado por el obispo bizantino y Padre de la Iglesia Epifanio de Salamina, quien criticó su uso para justificar el amor libre, practicando *coitus interruptus* y comiendo el semen como una experiencia religiosa. A este respecto, Massa Varela apunta que “el Verbo es el mismo desde antes de entrar al mundo y no se le podría definir bajo ninguna orientación sexual” (Massa, 2023: 24).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Magdala estaba localizada a la orilla occidental del Lago de Genesaret, y floreció desde el siglo II antes de nuestra era. El 28 de junio de 2010 la Autoridad de Antigüedades de Israel y el Studium Biblicum Franciscanum otorgó licencia a la Universidad Anáhuac para un proyecto arqueológico en la zona, en convenio con el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, y sacar a la luz diversas partes de la ciudad helenística y romana. Entre los principales hallazgos está el de los restos de una sinagoga del siglo I. Al respecto, Juan María Solana señaló: “Mucho se ha escrito acerca de María Magdalena, quizá demasiado influenciado por la imaginación. El proyecto del Magdala Center nos podrá brindar ocasión de nuevas reflexiones más basadas en la historia y en la realidad (Solana, 2013: 4).

<sup>2</sup> Alejandro Massa Varela, historiador, ensayista y poeta, afirma que, por ser fruto nacido sin la materialidad del coito, la castidad de la vida frugal de Cristo no se exige como modelo; aunque, dicha asexualidad, pudiera ser vista por los cristianos ortodoxos como omisión del dogma de la encarnación (Massa, 2019).

María de Magdala aparece en los evangelios apócrifos como su “compañera” (*hotre*, en copto, idioma en el que se hallan escritos varios evangelios gnósticos); y, siempre, como su discípula preferida. Sobre el particular, el investigador relata que, durante 1945, en Egipto, cerca de Luxor, fue hallada una jarra de cerámica con doce papiros apócrifos escritos en copto con algunas frases “muy provocativas”; escribe:

*Tres caminaban continuamente con el Señor: su madre María, la hermana de ésta y Magdalena, a quien se designa como su compañera. Puede ser muy provocativo hablar de una “compañera”. Sin embargo, lo que pudiera o no haberse querido decir en la lengua original del manuscrito sigue en tela de juicio. La palabra copta “hotre” bien puede referir, tanto a una consorte sexual, como sólo espiritual o una simple acompañante, una persona cercana (Massa, 2023: 16).*<sup>3</sup>

Las formas líricas de la mística que contienen los evangelios rozan muchas veces con el erotismo y con el tránsito hacia la vida espiritual. Es precisamente la Magdalena uno de los personajes bíblicos que más representaciones ha generado históricamente. Por un lado, Elena Monzón Pertejo nos dice, en su estudio sobre la evolución de la imagen conceptual de María Magdalena, que su aparición en la Edad Media destaca porque es una de las mujeres seguidoras de Cristo, pero “la única a la que se nombra sin relación a un hombre” (2011: 529), dado que la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en la Biblia son figuras adyacentes (la esposa, la madre, la hermana o la hija) de algún personaje masculino.

El estudio de Monzón Pertejo es sumamente interesante, pues señala que “una imagen conceptual es aquella que se sitúa fuera de referentes temporales y espaciales” (2011: 529), y la imagen conceptual de la Magdalena recorre ese importante y trascendente camino desde su nacimiento en el siglo XIII hasta nuestros días, operando como un fenómeno visual vivo y transformando, a través de la historia, tanto la sociedad como la vida del hombre. Se trata de un estudio de carácter iconográfico, donde la investigadora demuestra cómo María Magdalena:

---

<sup>3</sup> Con cursivas en el original.

fue utilizada por la Iglesia medieval como santa penitente por excelencia, ejemplo máximo de pecadora arrepentida que logra la salvación. Pasó de prostituta embriagada por la lujuria y la vanidad a santa que dedicó sus últimos treinta años de vida a la penitencia para finalmente ser aceptada en el reino celestial (Monzón Pertejo, 2011: 529).

Posteriormente, Monzón Pertejo añade en su estudio que, ya en la primera mitad del siglo XVI, la imagen conceptual de la santa pasa a representar ideas más amplias, como son las de la verdad y el amor, convirtiéndose, al mismo tiempo, en el ideal de la belleza femenina; y así, hasta llegar a la época de la Contrarreforma, en donde María Magdalena es elegida para representar a los más importantes conceptos tridentinos, como son la redención, el arrepentimiento, la penitencia y la confesión, en otras palabras, el modelo arquetípico de la bondad, la misericordia, el contemplamiento y la conversión. El estudio finaliza señalando —acertadamente— que el mito de la Magdalena crece y se fortalece alimentado como una construcción fundamentalmente masculina, como una imagen conceptual donde la mujer, el pecado y la sexualidad existen desde la perspectiva de la mentalidad eclesiástica.

Por otra parte, eros y thánatos: el amor y la muerte que aparecen continuamente como tema en la literatura universal, y que, en el área de lo filosófico, interesan asuntos que han preocupado al ser humano desde el comienzo de la historia, desde el surgimiento del verbo, desde que la palabra fue palabra, desde que la lengua es signo, su sentido siempre permanece en el centro de nuestra reflexión:

Sólo la muerte puede ser lo cierto en el circo de La Muerte  
Porque el mundo no nos ama como nosotras amamos al mundo  
No temas entonces lo que ha de venir  
Porque lo que ha de venir es nuestro porvenir  
La prueba final para nuestro amor

El material de los evangelios gnósticos no ha sido enteramente valorado y, en consecuencia, tampoco ha sido incluido en el canon del Nuevo Testamento, ya que, en su momento, estos documentos históricos fueron considerados

como “no inspirados por Dios” y, aunque no por ello carecen enteramente de valor, son considerados extra-canónicos; y, también —hay que decirlo—, muchas veces son desdeñados por el tratamiento crudo de ciertas temáticas oscuras, como lo son el Infierno y el paso irremediable hacia muerte:

Le hicieron arder en su fuego inmortal / le dieron una apariencia amarga  
Los extranjeros con los que se habría de mezclar en el Inframundo  
No lo conocían / no hablaban su misma lengua  
Pero gustaron de su dulzura y desearon guardarlo con ellos / hacerlo Infierno  
Él era para ellos la vida / ellos eran muerte para Él

En México, de la mano de Vicente Leñero, conocimos *El Evangelio de Lucas Gavilán*, novela donde el autor actualiza la vida de Cristo al trasplantarlo al área suburbana de la capital, en una parábola ética donde el protagonista, Jesucristo Gómez, nacido en el área de los lavaderos en una vieja vecindad de la Ciudad de México, transita en un martirologio a la mexicana, desde su quinto patio natal hasta una brutal muerte a manos de la policía; Magdalena lo encuentra en la fosa común. La paráfrasis se convierte en elemento pedagógico y fuente de sabiduría:

Desde que Él / Jesús / la vio por vez primera  
Supo bien que Ella / María Magdalena / sería su Iglesia  
La elegida por elegirlo / Triple Poder / Hagia Sophia

y, también, como vertedero poético de amor:

Que una muchacha como Ella se le aproximaba justo de esa manera  
Amor abierto / amor por la imagen / teatro de amor  
[...]  
Porque Ella sí supo entender lo que Jesús prometía / La Poesía  
Insurrección y Resurrección  
La palabra que es la luz y las tinieblas / abrazos insaciables  
En la negra luz eterna  
La comunidad de las mujeres / el recuerdo de La Cena

Según el investigador Antonio Piñeiro, “no se puede probar que Jesús fuera célibe, casado o viudo, ni que hubiera dejado a su mujer para predicar el reino de Dios” (2014: 48). Sin embargo, este autor resalta el pasaje de Juan donde relata el primer encuentro de Jesús resucitado con Magdalena, quien, al verlo, exclama: “¡Rabbuní!”:<sup>4</sup>

*Rabbuní*, la exclamación de Magdalena al encontrarse con Jesús vivo significa en hebreo coloquial “mi marido”, y ello sería un signo claro de que María era su mujer. Pero *Rabbuní* significa ante todo “mi maestro”. Cabe señalar que la inmensa mayoría de los estudiosos opina que esta escena no es histórica, sino una ficción del evangelista para presentar el paso de la fe imperfecta a la fe perfecta gracias al encuentro con el Resucitado (Piñeiro, 2014: 50).

Piñeiro, incluso, va más allá cuando afirma —de acuerdo con sus investigaciones y al análisis que realiza sobre textos que datan de la Judea del siglo I— respecto de la existencia del Mesías, que el Jesús histórico sería un artesano de Galilea y un líder religioso, sí; pero materializado y con un escaso impacto real, en vida, en aquella región; un fracasado, en el sentido más literal del término. Empero, el historiador señala que, tras su fallecimiento, Jesús fue idealizado y divinizado, dando lugar al Jesucristo celestial y mitológico de los Evangelios, y conformando las bases del Jesús actual (Piñeiro, 2014; 2007). Finalmente, este autor se pregunta si existió una especie de acuerdo patriarcal con la intención expresa de alterar la verdadera imagen de la Magdalena y, al mismo tiempo, de silenciar la existencia de una relación especial con Jesús:

Quizá, pero no lo sabemos: no hay pruebas de una censura expresa del texto de los evangelios con el fin de eliminar la función preponderante de la Magdalena. En todo caso, ni en los evangelios apócrifos ni en los canónicos hay textos que prueben que María Magdalena era la mujer de Jesús (Piñeiro: 2014: 54).

---

<sup>4</sup> Antonio Piñeiro Sáenz, filólogo e historiador español, ha llevado a cabo la traducción de todos los evangelios conocidos —incluyendo los no canónicos— a partir de originales en latín, griego, hebreo, siríaco, copto y árabe. Es autor de más de cincuenta libros y otros tantos capítulos de libros, así como de treinta artículos científicos en revistas especializadas.

El filme mexicano *La verdadera vocación de Magdalena* (Hermosillo, 1972)<sup>5</sup> representa a una chica apocada que, gracias a su relación con un rockero, pierde una virginidad no deseada y se convierte en la estrella musical mediática del momento. Mientras, Zoyla, su madre, posesiva y manipuladora, inventa que su vocación era la de ser monja para entregarse al Señor:

—Armando— dice Zoyla muy preocupada, —le tengo una mala noticia... Magdalena... descubrió su verdadera vocación, se fue de, de... de monja a un convento... de monja, de monja, de monja, de monja, de monja...

La imagen de María de Magdala, conocida como la Magdalena, ha ido evolucionando con el paso del tiempo, a partir de los evangelios canónicos, de los gnósticos y los apócrifos, hasta convertirse en el estereotipo de la mujer pecadora que, gracias a la palabra del Redentor, se convierte y arrepiente; se trata de un cliché, de un lugar común sobre una idea repetida y formulada hasta el hartazgo; más es un hecho que no sabemos, con certidumbre, si la María Magdalena que fue discípula y compañera de Jesús era realmente una cortesana redimida o si esta concepción ha sido sólo la fantasía de muchas generaciones que, a lo largo de veinte siglos, requirieron mentalmente de entregarse a esta imagen para llenar un espacio de representación vacío. Esto último parece ser, más bien, la realidad.

Magdalena es la mujer a la que se refiere el papa León Magno, quien —a partir de un texto espurio— señala que Jesús expulsó de ella a “siete demonios”; según Lucas, el Nazareno curó a María Magdalena de la presencia de *espíritus malignos*. Ella ungió los

---

<sup>5</sup> Jaime Humberto Hermosillo (1942-2020), como guionista y director, se caracterizó por su originalidad en el análisis del ser social del mexicano. *La verdadera vocación de Magdalena* fue su primer filme comercial, aunque ahí, ante un modo industrial de producción desconocido, encontró que “su libertad para filmar se vio coartada” (Díaz Mendiburo, 2004: 47). Sin embargo, en su filme, Hermosillo fue capaz de “mostrar abiertamente el recambio generacional del *flower power* y del amor libre en los cerrados ámbitos de la clase media urbana” (*Eternos Goces*, 2020: 7). El director escogió al personaje de Magdalena como una especie de parábola subliminal que recorre, en sentido contrario, el periplo de la Magdalena bíblica: si ésta va de la cortesanía al arrepentimiento y de la redención a la iluminación, la Magdalena de Hermosillo transita de la oscuridad de una existencia pura pero intrascendente, al glamour de la fama y el éxito mediático. La Magdalena urbana y tapatía encuentra su verdadera vocación en el poliamor, la música y la actuación.

pies del Redentor con lágrimas y perfumes, y los enjugó con sus cabellos; y fue la adúltera que el propio Jesús salvó de la muerte por lapidación. Marcos, Mateo y Juan la mencionan presente durante la crucifixión; mientras que, para Pedro, María Magdalena fue el primer ser humano en ser testigo de la Resurrección.

Él se lo comunicó todo con un beso a Ella y Ella en su Beso lo hizo real

Nuestro

Sí / con un beso de sus bocas / de amor abierto al cambio

[...]

El beso de la resurrección en el amor abierto al cambio

La bondad hospitalaria de un beso en libertad

Y es que la unión de los labios en un beso no sólo tenía carácter sexual, pues, aunque la discípula perfecta de Jesús fuera también su mujer, a quien amaba más que a todos los discípulos y la besaba frecuentemente en la boca, ella era —sobre todo— su compañera; pues, para los gnósticos, “el ósculo o beso santo es el inicio de un acto litúrgico, donde los elegidos reciben una revelación” (Piñeiro, 2014: 52).

La bondad del Beso / la luz que no puede unirse a las tinieblas

Y que por eso las tinieblas no la entienden

Esa voluntad de vida en lo sagrado refulgente

La aguja de carne viva invadiendo la casa que ahora somos

En su trascendente filme, *María Magdalena: Pecadora de Magdala* (1945), el pionero del cine mexicano Miguel Contreras Torres la presenta como una cortesana pecadora que busca el arrepentimiento acercándose a Jesús de Nazaret. La película — la más costosa hasta ese momento en la historia del cine mexicano— contó con las actuaciones de Medea de Novara, en el rol protagónico; Luis Alcoriza, como Jesús de Nazaret; y Tito Junco, en el papel de Judas Iscariote. El filme abre con la siguiente nota, que aparece a cuadro en pantalla:

Con veneración, respeto y apego a las Sagradas Escrituras, damos una versión filmica del más elevado pensamiento hacia el Creador con el bello ejemplo de una mujer, pecadora y santa... María Magdalena tiene la gloria de ser la última en la cruz del Gólgota y la primera en la tumba del Señor en dar fe de la Resurrección.

Con la dirección de fotografía a cargo de Alex Phillips y música compuesta por el maestro Miguel Bernal Jiménez, la película comienza mostrando el templo de Isis, en Egipto. Ahí, un príncipe se hace de una enorme esmeralda para viajar y ofrecer, en Galilea, a la hermosa cortesana que perturba sus sueños: María de Magdala, quien vive en medio de lujos y sirvientes en los opulentos aposentos donde despacha:

Ella es quien sube y baja por La Escalera del Cielo / Imagen Arquetipo  
Ella / El Espejo / Ella / La Puerta / Ella / La Imagen / Triple Poder  
Cosmos / Polis / Psique  
Hagia Sophia

En su exuberante palacio, rodeada en su mesa por una docena de varones, príncipes y dignatarios, ella pregunta a cada uno cuál es el móvil más poderoso para el hombre; unos dicen que el oro; otros, que el poder y la astucia; uno más apunta que lo máspreciado para un hombre sería precisamente ella, la anfitriona de la cena; pero María Magdalena señala que el móvil máspreciado para el ser humano es el amor. Sin embargo, la escena termina con Magdalena flagelando a un esclavo que ha roto, por descuido, una valiosa ánfora.

Ella es quien sube y baja por La Escalera del Cielo / Imagen Arquetipo  
Ella / El Espejo / Ella / La Puerta / Ella / La Imagen / Triple Poder  
Cosmos / Polis / Psique  
Hagia Sophia  
Templo viviente  
Con sus siete atributos hipostáticos  
Misterio sustancial / Entendimiento / Verbo / Buen juicio  
Sabiduría / Fuerza / y Justicia

María Magdalena, como personaje bíblico, ha sido copiosamente llevada a la pantalla grande e interpretada por numerosas actrices de renombre: Yvonne de Carlo, Carmen Sevilla, Yvonne Elliman, Anne Bancroft, Talia Shapira, Barbara Hershey, P. J. Harvey, Debra Messing, Miranda Richardson, Maria Grazia Cucinotta, Monica Belucci, Ornella Muti, Melanie C., Paz Vega y Rooney Mara, entre otras estrellas. Para su versión, Contreras Torres escogió a la actriz liechtensteiniana Medea de Novara, a quien conociera en Hollywood y con quien había contraído nupcias.<sup>6</sup> Dentro de su larga carrera, el realizador dirigió también una secuela de *Reina de reinas. La virgen María* (1946) para, finalmente, completar su trilogía religiosa con *El hermano Pedro*, de 1964 “última película realizada por el michoacano, que cuenta la vida del fraile Pedro cuya vocación religiosa era inflexible” (Orozco Flores, 2008: 139).

La siguiente escena del filme es trascendente, pues en ella Magdalena conoce a Jesús. Cuando termina el ágape en su casa, y aún rodeada por los dignatarios, María Magdalena escucha una ruidosa multitud que pasa frente a las puertas de su casa; desde su balcón, ella se asoma para verla pasar y pregunta de qué se trata. “Es Jesús, que ha llegado a Galilea”, le responde un sirviente. Y ella lo ve entre muchos niños y seguidores que lo acompañan. El Redentor alza su mirada que se cruza con la de ella, y entre ambas se prende una mecha que ya no se extinguirá jamás:

Suma de atributos que la convierten en fuente  
de luz eterna

Dentro de la noche de este mundo / la convier-  
ten en la Fuente Inmaculada

Árbol de La Vida que une lo alto y lo bajo en  
lo sublime enamorado

Dama que une lo impuro y lo puro en lo más  
puro de la canción de las miradas

---

<sup>6</sup> Miguel Contreras Torres (1899-1981) incursionó en el cine desde 1915; primero como exhibidor de “vistas” en el Salón Ópera de la ciudad de Morelia; y, luego, filmando sus primeros seis cortometrajes documentales. Posteriormente, se convierte en productor, guionista y actor del filme *El Zarco* (Ramos, 1920), marcando la entrada al cine mundial del pintoresco y el famoso “bandido mexicano” (Orozco Flores, 2008: 131). Con *El hombre sin patria*, de 1922, filme que realiza y protagoniza, “inauguró para el cine mexicano el tema de los trabajadores indocumentados en los Estados Unidos”, filmando algunos exteriores en la propia ciudad de Los Ángeles (Cortés Zavala, 1990: 82). En adelante, se desempeñaría como productor, realizador, argumentista o protagonista de sus numerosos filmes (*Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 2023). En 1929 realiza *El águila y el nopal*, pionero del cine sonoro; a partir de entonces, filma otras 40 películas más, muchas de ellas de corte biográfico e histórico. Escribió también *El libro negro del cine mexicano* (1960), obra donde denuncia el gansteril monopolio del norteamericano William O. Jenkins.

Acto seguido, ella envía a uno de sus esclavos para averiguar quién es ese Jesús, mientras que un viejo entra a sus aposentos y le ofrece todas sus riquezas, cosa que la Magdalena rechaza con un rictus de asco y desprecio. Al tiempo, se entera de que Jesús está predicando y se acerca a escucharlo, mientras la gente murmura negativamente, pues una cortesana no debería presentarse ante el Rabí. De regreso en su casa, Magdalena recibe la visita inesperada de Judas Iscariote, quien se presenta como discípulo del Señor, pero también abiertamente como un profundo enamorado de ella. Magdalena, antes que interesarse por él, le pregunta sobre Jesús: “Dime, ¿de dónde proviene ese hombre que con sólo su mirada es capaz de cambiar el pensamiento y el sentido del corazón?” El poema de Mendiola, por su parte, también revela a una Magdalena pura en sus sentimientos, noble en sus acciones y, en gran medida, fascinada por la palabra del Redentor:

Vine a ser Torrente de Nombres

La Rosa / La Más Amada

María Magdalena / tal como en mí penetró

Por la enseñanza de Jesús El Maestro (...)

La Palabra

Lo que se repite en cada palabra para que cada palabra sea diferente

Y es que, si los atributos hipostáticos son propios de Jesús, por ser en quien encarna la naturaleza humana junto al Verbo Divino en una sola persona, también lo son de María Magdalena. Porque ella, como ser humano, también está hecha a imagen y semejanza del Creador, que es Dios y es Diosa, que es hombre y es mujer y lo es todo. “No eres su discípulo, eres un falso amigo que no cree en sus prédicas ni en su sabiduría”, le dice la Magdalena al traidor Judas, en la escena donde la bajeza del infiel queda de manifiesto con la misma intensidad que la sabiduría y perspicacia de ella; su discernimiento penetrante, la claridad de su visión y su intelecto, le proporcionan una comprensión perceptiva profunda. Magdalena denota en su sabiduría la agudeza de sus sentidos y la inteligencia aplicada al conocimiento, en un nivel profundo de internalización.

La cámara del moreliano Miguel Contreras Torres capta luminosamente sus pensamientos cuando ella corre y defenestra al pérfido delator de manera inmisericorde, no sin antes decirle: “todo lo falso me repugna”. Luego, en la siguiente escena, Magdalena le confiesa sus sentimientos para con Jesús al príncipe egipcio que la corteja: “Su Verbo tocó lo más íntimo de mi alma / yo encontré claro su Verbo; había mucho de verdadero”. Continúa el filme y ella se acerca al Rabí para preguntarle qué significan sus palabras “Arrepentíos porque el reino de los cielos se ha acercado”: “¿De qué reino hablas —pregunta— en dónde está?”. Y Jesús le responde: “El Reino del que te hablo está dentro de ti”.

Y escribe Mendiola:

La muchacha que se supo despojar del vestido brillante de las estrellas  
El vestido del mundo material que ellos / sus progenitores / riqueza y pobreza  
Amorosamente habían hecho sólo para ella

No implican, ni el poema de Salvador Mendiola ni el filme de Miguel Contreras Torres, interpretaciones de corte feminista de los evangelios, ni configuran o radican ideas concretas acerca de ninguna teoría, sino simplemente aportan una narrativa que destaca el trato amable que existía entre el Nazareno y las mujeres que lo rodeaban; de quienes se nutrió con su sensibilidad femenina y junto a quienes convivió intensamente; cercanía con la cual alimentó su propia sabiduría.

Asunto no es menor y sin embargo ha sido anormalmente invisibilizado, aunque siempre ha estado presente: se trata de *la palabra*, la voz de lo sagrado al descubierto, a la vista, tanto en los evangelios canónicos aceptados por la liturgia, como en los gnósticos o apócrifos, que se consideran no sagrados.

En el filme Jesús decide, una vez que recibe de nuevo la visita de la Magdalena, expulsar fuera de ella los “espíritus de maldición”, a quienes ordena: “¡Abandonad a esta mujer!”. Entonces, en la pantalla, mediante el recurso de una doble exposición “fantasma”, puede apreciarse cómo se desdoblan, del

cuerpo de María Magdalena, otras tantas como ella, ataviadas con ropajes que la visten de pecadora o representan los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza.

Sigue Mendiola:

La que supo desprenderse a tiempo de la toga  
Que ha sido confeccionada para su talla única  
La muchacha que se desnudó esa noche para la fiesta del amor cordial

Entonces / tomándola como discípulo / Él hizo un pacto con Ella  
Y los dos lo escribieron en mi corazón de hermano / para que no lo olvidara...

“El que me ame, que me siga”, la voz del Redentor resuena en los pensamientos de María Magdalena; por ello, en las siguientes escenas del filme, ella despide a sus amantes y regala una exquisita ánfora al sirviente que con anterioridad fustigó; acto seguido, obsequia su libertad a todos sus esclavos y se deshace de joyas y posesiones para seguir al Rabí en su prédica. Llora y besa sus pies mientras Jesús relata a Simón, el Fariseo, la parábola del acreedor y sus dos deudores (Lucas 7: 41-43). El impacto visual con el que se desarrollan estas escenas fue notorio para la época, pues tanto las escenografías como los vestuarios, costosos y realizados con gran detalle, eran escasos en las producciones de aquel entonces. No hay que olvidar que Contreras Torres realizó, como productor, director, guionista y actor, cortometrajes y documentales de cine mudo desde 1920 hasta la llegada del cine sonoro.

Continúa Mendiola:

Sucedió entonces que Ella miró hacia abajo  
Y vio su propio poder de luz en las partes de abajo  
Y Ella no sabía que esa luz es la del ser obstinado de triple potencia  
Pero pensó que tal energía salía de la luz  
Que había visto desde el principio en la altura  
Que todo salía entonces del velo del Tesoro de la Luz

Podría decirse que la actriz protagonista del filme, Medea de Novara, poseía un atractivo “clásico” pues, sin ser despampanante, mostraba esa especie de belleza estática que prioriza el equilibrio y que atribuye más valor a la simplicidad que a la exuberancia; una belleza que no sólo es física, sino también espiritual, tanto de forma y contenido, en una especie de unidad del alma y el cuerpo. Natural del principado de Liechtenstein y nacida en Triesen, municipio de Vaduz, en 1905, Hermine Kindle Flutcher (conocida artísticamente como Medea de Novara) comenzó a actuar siendo muy joven y, a principios de los años 30, luego de un breve noviazgo, se casó con el realizador mexicano Miguel Contreras Torres, con quien compartiría toda su vida, participando activamente en proyectos fílmicos conjuntos, como actriz, productora y guionista.

A manera de preámbulo y como una especie de predicción o presagio de la Época de Oro del Cine Mexicano, la pareja artística se anotó un sonado éxito comercial con la película *Juárez y Maximiliano* (Contreras Torres, 1933), donde Medea interpretó a la emperatriz Carlota, llevando como coprotagonista al destacado actor, director y argumentista Carlos Orellana.

Rafael Orozco Flores, en su investigación sobre la obra de Contreras Torres, rescata una cita de aquella época atribuida a la crítica cinematográfica Luz Alba, quien apunta respecto de este filme que *Juárez y Maximiliano* es “la cinta mexicana que puede presentarse con más decoro en el extranjero” (Orozco Flores, 2008: 137). La pareja se hizo famosa no sólo en México, sino también en la tierra natal de Medea, donde compraron el hermoso Castillo de Gutenberg, el cual, finalmente, en 1979, pasó a ser propiedad del estado de Liechtenstein.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El Museo Nacional de Lichtenstein anunció en Vaduz, el 13 de febrero de 2014, una nota sobre la donación de “dos valiosos modelos en yeso creados por el artista español Salvador Dalí” propiedad de la familia Kindle. Los objetos formaron parte del patrimonio de Hermine Kindle de Contreras Torres (1905-2001), ciudadana de Tiersen y de México. La nota señala que su último filme, *María Magdalena*, “se proyectó en Vaduz con gran éxito”; y que, en 1951 “hizo realidad su sueño de infancia cuando su marido, Miguel Contreras Torres compró el castillo de Gutenberg en Balzers, que en 1979 pasó a ser propiedad del estado de Lichtenstein” (Vollkommer, 2014).

Mención aparte merecen el trabajo de Luis Alcoriza,<sup>8</sup> como Jesús de Nazaret y de Tito Junco (1915-1983), como Judas Iscariote; la actuación del primero es conmovedora, quizá por la santidad del personaje que representa; mientras que el segundo logra presentar a un villano muy creíble, con un toque áspero que recuerda la vileza de los canallas pseudo-revolucionarios de México.

Teórico y traductor, autor de novelas de culto como *...Y te sacarán los ojos* (1974) y *Guerra y sueño* (1977),<sup>9</sup> Mendiola publica en 1985 su poemario *Canciones* “una novela con forma de poema sobre la disolución del sujeto falocéntrico”; luego, en el año 2013, aparece *Mi secreto*, de donde rescato la siguiente estrofa:

Nos prometo  
Completa  
La eternidad perfecta  
Para todo el mundo  
Hasta para quien  
Ni se dé cuenta  
La eternidad perfecta  
De esta manera  
En este instante  
Nos lo prometo  
Completa

La poética de Mendiola, metaliteraria y subterránea, está marcada por su pertenencia desde 1988 a la comuna feminista radical Chorchilla Chillys Willys, desde donde ha publicado textos teóricos y periodísticos. Pro-

---

<sup>8</sup> Luis Alcoriza (1918-1992) nació en Badajoz y desde niño, junto a su familia, propietaria de una compañía teatral, recorre toda España e incluso las posesiones españolas al norte de África. Escapando de la Guerra Civil llega a México en 1940 e incursiona en el cine como actor. Durante aquella década, escribe una gran cantidad de guiones junto a su esposa, Janet Reinsfield, quien firma sus argumentos como Janet Alcoriza y luego como Raquel Rojas. Para el director Luis Buñuel, Alcoriza escribió guiones legendarios, como los de *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1951) y *El ángel exterminador* (1961). Después de escribir 90 guiones, Alcoriza comienza su carrera como realizador. En total dirige 22 películas, entre las que destacan *Tlayucan* (1962), *Tiburoneros* (1963), *Amor y sexo* (1964) y *Mecánica Nacional* (1972) (*Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 2023).

<sup>9</sup> Sobre *Guerra y sueño* (INJUVE, 1977) se han escrito diversas historias; una de ellas relaciona esta novela con el filme *Flor en otomí* (Riley, 2012), un documental íntimo que rescata la vida de Dení Prieto Stock (1954-1974), “una joven mexicana de clase acomodada que soñó, a los 19 años, con hacer la revolución en su país” (Velazco, 2014). Dení, protagonista de la novela y cuyo nombre en idioma otomí significa “flor”, se unió en 1973 a las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), el mismo movimiento guerrillero al que perteneció el subcomandante Marcos, líder zapatista en Chiapas. Según el investigador Enrique Aguilar, la novela “se volvió de culto entre la disidencia mexicana, al grado que existe la leyenda de que es uno de los libros que Marcos llevó en su mochila cuando se fue a armar la rebelión en Chiapas” (Aguilar, 2008).

fundamente influenciado por la música y, sobre todo, por la cinematografía, teoriza sobre estas artes y repara en la importancia de los sentidos y su percepción, no como nervios que producen placer, sino como una forma de elevarse erótica y místicamente hacia el conocimiento; regresamos a su poema *El evangelio de María Magdalena*:

Y Ella pensó para sí misma: iré a esa región sin mi pareja y tomaré la luz  
Y allí formaré para mí los doce eones de luz intemporal  
Para poder ir a la Luz de las luces  
Que está en la Altura de las alturas

Las imágenes en su poesía no son sólo abstractas y filosóficas, sino también cinemáticas. Para el poeta, lo cinemático es “un acontecimiento trascendental en todo sentido”, pues deviene cotidiano por medio de las imágenes análogas, digitales o virtuales que nos rodean, desde las pantallas de cine y los espectaculares enormes, hasta el pequeño celular que miramos cientos de veces al día, como una “nueva figura de conciencia”, que enajena el sufrimiento real a la manera del letal opio posmoderno y sin chiste: “un soporífero para olvidar el sufrimiento que impone la depauperación creciente” (Mendiola y Hernández, 2007: cap. 3).

De esta suerte, su poesía emparenta con aquella del Grupo de los Ocho Poetas, que engalanara las letras mexicanas a partir del encauzamiento de la obra de los poetas Rosario Castellanos, Alejandro Avilés, Dolores Castro, Efrén Hernández, Octavio Novaro, Javier Peñaloza, Honorato Ignacio Magaloni y Roberto Cabral del Hoyo en la legendaria publicación *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, fundada por el padre Gabriel Méndez Plancarte y, luego de su muerte, dirigida con enorme acierto por su hermano Alfonso Méndez Plancarte y después por Alfonso Junco. La lírica de Mendiola también se enfrasca en un viaje interior donde se encuentran activas la vigilia y la revelación como formas de conocimiento del ser y del mundo.

Para el escritor, investigador y académico Benjamín Barajas, en la obra lírica del Grupo de los Ocho y poetas adláteres, aparece el tópico del viaje interior

como una línea de sentido donde está presente la vigilia y la revelación (Barajas, 2013: 384); en esa línea y de la misma forma, Mendiola utiliza la poesía como un medio que conduce al conocimiento emotivo del ser en el mundo.

La obra de Salvador Mendiola refleja el conocimiento bíblico y de la literatura universal; su poesía no busca “la erudición de ningún tipo como punto de llegada” (González, 2012: 164), pues es sensible y trascendente, sin renunciar a la inteligencia y la profundidad. El misticismo es la comunión con Dios (sea cual fuere su género) a través del dominio de las pasiones y de la contemplación, pues —como bien lo menciona el investigador Raúl Eduardo González— “su religiosidad pasa siempre por el filtro de la reflexión, sopesando el dogma en el cuestionamiento personal que resuena en un diálogo íntimo con el Creador” (2012: 164).

Y el gran poder de luz con rostro de león  
Devoró todos los poderes de luz en María Magdalena / Hagia Sophia  
Y limpió su luz y la devoró  
Y su materia fue arrojada al caos  
Se convirtió en una soberana con rostro de león en el caos  
Un ser hermafrodita del cual una mitad es fuego y la otra oscuridad

María Magdalena era hermana de Marta y de Lázaro, a quien el Rabí regresó de la muerte (Juan: 11); ambas hermanas, seguían cercanamente al Salvador. Para Marta, Él era un integrante más de la familia, a quien siempre acogía en su casa; para Magdalena, Él representaba —sobre todo— la más alta expresión del Verbo y del Amor. Evidentemente, ella lo amaba en todas sus facetas, divinas y humanas, como profeta y como Maestro: se sentaba a sus pies para escuchar su palabra; por su parte, Marta lo veneraba cuidándolo, atendiéndolo. El filme de Contreras Torres presenta la secuencia de las dos hermanas que sirven a Jesús, aunque cada una lo hace a su modo (Lucas: 38-42). A partir de ahí, la figura fílmica de Magdalena queda santificada, pues ya se ha arrepentido y no busca sino la beatitud consagrándose al Señor.

No vuelve a aparecer como una mujer acechada por Yaldabaoth, el dios malévolo y falso creador del mundo material, el demiurgo representado como una serpiente con cabeza de león que mantiene a las almas atrapadas en su cuerpo físico, aprisionadas en el orbe terrenal, donde son presas de la liviandad mundana y la sensualidad. Apunta Mendiola:

Esto es Yaldabaoth / de quien os he hablado muchas veces  
Cuando esto sucedió / María Magdalena quedó muy exhausta  
Y ese poder de luz con rostro de león se puso a trabajar  
Para quitarle a María Magdalena / La Amada / todos sus poderes de luz  
Y todos los poderes materiales del ser obstinado  
Rodearon a María Magdalena al mismo tiempo y presionaron su dolor

Asimismo, señala, junto con María Adela Hernández Reyes en su *Manual de Apreciación Cinematográfica*, que el cine es una figura retórica, un juego de paralelismos, un puente de comunicaciones y una metáfora: “una relación semiótica libre, una representación con sentido” (Mendiola y Hernández, 2007: cap. 14). Así, la Magdalena de Miguel Contreras Torres es la figura bíblica, pero, inevitablemente, también lo es Medea de Novara; y sí: al mismo tiempo, María la de Magdala alcanza la altura de una gnóstica, plena de conocimiento espiritual, con una chispa divina e interna que la hace brillar por encima de la fe, con la magia de las magas de las comunidades cristianas originales. Mas Medea de Novara también brilla, se interpreta y *re-presenta* como actriz, como escritora y como mujer al interior del filme. Una *demiurga*, ya que, además de actuar, adapta el guion a su argumento (una trama original de Contreras Torres, si fuera posible llamar *original* al guion de una historia bíblica).

Para los gnósticos, la salvación radica en el conocimiento, el aprendizaje y la percepción por encima de la fe para resolver los conflictos que se enmarcan en la lucha del bien contra el mal; es una cosmovisión en donde la sapiencia, la razón y el entendimiento liberan al espíritu que se oculta bajo la gruesa capa de la ignorancia y el manto del fanatismo. Yaldabaoth, entonces, representaría al dios malévolo y falso del Antiguo Testamento, al demiurgo que generó al universo material y vano que mantiene secuestra-

das a las almas de los terrenales cuerpos físicos, para hacerlos sufrir en la prisión del dolor y el tormento:

Los enemigos / arrojándose sobre mí / me han arrastrado entre los muertos  
¡Sea bendito y encuentre redención!  
¡Quien redima mi alma de la angustia!  
Sombríos dragones inexorables  
Repugnantes / pestilentes y negros / monstruos / sin luz / fuego maldito  
Me han hecho presenciar el dolor y la muerte

Aúllan y se lanzan contra mí  
Me persiguen y me asaltan...  
En el largo estar en el exilio / para comunicar la voluntad de perdón

Porque amó mucho, ella, la Magdalena, recibe el perdón; y es que, quien más ha pecado, más habrá de amar al ser perdonado, pues en el arrepentimiento su agradecimiento será aún mayor. Así, el amor entre Jesús y Magdalena, coronado con besos y a sabiendas de que el Salvador la amaba más que a las demás mujeres, no implicó, necesariamente, una connotación erótica: ese amor consistió en recibir visiones con la enseñanza espiritual del Revelador. Así lo señala el historiador y filólogo Antonio Piñeiro, para quien la traducción de los evangelios no canónicos significó la experiencia de poder redondear la historia de Cristo y, por ende, las de sus discípulos (Piñeiro, 2014).

La forma es fondo en la poesía de Salvador Mendiola, y la veta metaliteraria de la cual abreva surge más como un símbolo que como un significado. Estrictamente hablando, dentro de la teoría literaria, la metaliteratura se definiría como la literatura cuyo objeto es la propia literatura. Para Liliana Savoia, por ejemplo, la metaliteratura es un discurso autorreferencial que se manifiesta de varias formas: el autor puede interrumpir el argumento de la propia obra o puede hacer juicios sobre su elaboración; tratar temas relacionados con el género y con las técnicas narrativas o, simplemente, puede hablar de la literatura en general; “en otros casos, es un personaje quien aborda estas cuestiones: el texto se vuelve autoconsciente y difumina la barrera entre la ficción y la realidad” (Savoia, 2016: 1).

Y para cada una de las personas  
Que al acontecer del lenguaje convocadas somos  
Las almas nobles  
Por los sombríos reflejos de las palabras  
Convocadas somos

Dentro del ánimo semiótico, el metadiscurso y la metatextualidad serían, estrictamente hablando, formas sofisticadas de la metáfora. Charaudeau y Maingueneau afirman que el locutor puede comentar —en cualquier momento— su propia enunciación en el interior mismo de ésta, dando pie al metadiscurso; por otra parte, la metatextualidad sería lo que Kristeva definió como la productividad que la escritura literaria redistribuye y disemina, evocando a textos anteriores, dentro de un texto presente: intertextualidad la llamó. A ello, más simplemente, Genette prefirió referirse como transtextualidad, donde la intertextualidad supondría la presencia de un texto dentro de otro, ya fuera por cita, alusión o comentario (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 382-383).

La vocación metaliteraria de la obra de Mendiola emparenta sus escritos recientes con la literatura histórica antigua, bíblica, gnóstica e, incluso, apócrifa. Por lo anterior, la novedad de *El Evangelio de María Magdalena*, producto de una pluma entrenada y doliente, no podía dejarnos sino estas estrofas finales:

Ésta es la ciencia combinatoria de las letras  
Que por la meditación establece la armonía interna  
Que conduce a lo sagrado definitivo  
El mundo de las letras / en su girar / descubre la bienaventuranza  
Cada letra representa un mundo  
En el que el alma se abandona en su contemplación  
Todo lenguaje se transforma en el lenguaje de lo sagrado definitivo  
De este modo...  
La manifestación máxima de lo sagrado es el lenguaje  
El lenguaje es sagrado

Así sea

## Bibliografía

Aguilar R., Enrique, 2012. “Una flor y varias coincidencias”, *Siempre!*, 8 de septiembre de 2012 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <http://www.siempre.mx/2012/09/una-flor-y-varias-coincidencias/>

Barajas, Benjamín, 2013. *Los Ocho Poetas Mexicanos: Su Generación y Su Poética*. México: Publicia.

Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique, 2005. *Diccionario de análisis del discurso*. Madrid: Amorrortu editores.

Contreras Torres, Miguel, 1945. *María Magdalena, pecadora de Magdala*. Productora: Hispano Continental Films. Guion: María de Novara y Miguel Contreras Torres Fotografía: Alex Phillips. Música: Miguel Bernal Jiménez. Edición: Rafael Ceballos. México: 1945, duración: 110 minutos.

Cortés Zavala, María Teresa, 1990. “Miguel Contreras Torres y el cine en México”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 12, julio-diciembre de 1990, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 79-88.

Díaz Mendiburo, Aaraón, 2004. *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*. México: Plaza y Valdés, 183 p.

Diccionario de Directores del Cine Mexicano, 2023. “Contreras Torres, Miguel”. *Cineteca Nacional México* (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/contreras-torres-miguel/>

Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM), 2023. “Salvador Mendiola”. *Fundación para las Letras Mexicanas (f,l,m.)* (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <http://www.elem.mx/autor/datos/4166>

Eternos Goces, 2020. “Jaime Humberto Hermosillo: la emancipación, la apertura y la libertad”. *Eternos Goces*, 20 de marzo de 2020 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <https://eternosgoces.com/2020/03/02/jaime-humberto-hermosillo-la-emancipacion-la-apertura-y-la-libertadvisitas-y-visitaciones/>

Hermosillo, Jaime Humberto, 1972. *La verdadera vocación de Magdalena*. Productora: Cinematográfica Marco Polo. Guion: Jaime Humberto Hermosillo. Fotografía: Rosalío Solano. Música: La Revolución de Emiliano

Zapata. Edición: Rafael Ceballos. México: 1972, duración: 90 minutos.

González, Raúl Eduardo, 2012. “Lirismo y religiosidad en la poesía de Francisco Alday”. *Ciencia Nicolaita*, núm. 57, diciembre de 2012. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Leñero, Vicente, 1979. *El evangelio de Lucas Gavilán*. México: Seix Barral, 317 p.

Massa Varela, Alejandro, 2023. “Jesús y su sexualidad. ¿eunuco de espíritu, maestro casto, esposo de María, hombre gay?”. *Pijamasurf*, 11 de mayo de 2023 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] [https://pijamasurf.com/2023/11/jesus\\_y\\_su\\_sexualidad\\_eunuco\\_de\\_espiritu\\_maestro\\_casto\\_esposo\\_de\\_maria\\_hombre\\_gay/](https://pijamasurf.com/2023/11/jesus_y_su_sexualidad_eunuco_de_espiritu_maestro_casto_esposo_de_maria_hombre_gay/)

\_\_\_\_\_, 2019. *El Ser Creado o Ejercicios sobre mística y hedonismo*. México: Plaza y Valdés, 124 p.

Mendiola, Salvador, 2023. *El evangelio según María Magdalena*. 13 de diciembre de 2023 (en línea) [consultado el 13 de diciembre de 2023]

<https://letrafranca.com/poesia/mzamora06gmail-com/salvador-mendiola-el-evangelio-de-maria-magdalena/>

\_\_\_\_\_, 2013. *Mi secreto*. México: Ediciones del Ermitaño.

\_\_\_\_\_, 1985. *Canciones*. México: Joan Boldó i Climent, Editores.

\_\_\_\_\_, 1977. *Guerra y sueño*. México: Editorial Novaro.

\_\_\_\_\_, 1974. *...y te sacarán los ojos*. México: Editorial Novaro.

Mendiola, Salvador y Hernández Reyes, María Adela, 2007. *Manual de Apreciación Cinematográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 4 de octubre de 2007 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023]

<https://cineaprecia.blogspot.com/2005/10/mara-adela-herndez-reyes-y-salvador.html>

Orozco Flores, Rafael, 2008. “Miguel Contreras Torres: las ilusiones patrias”. En *Creadores de Utopías. Un siglo de arte y cultura en Michoacán*, vol. II. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán, pp. 127-150.

Pertejo Monzón, Elena, 2011. “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena”. En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López

(coords.). Navarra: Universidad de Navarra, pp. 529-540 (en línea) [consultado el 9 de noviembre de 2024] [https://www.studiolum.com/congreso/anejos\\_imago/anejos1/Monzon\\_Pertejo\\_Elena\\_La\\_evolucion\\_de\\_la\\_imagen\\_conceptual\\_de\\_Maria\\_Magdalena.pdf](https://www.studiolum.com/congreso/anejos_imago/anejos1/Monzon_Pertejo_Elena_La_evolucion_de_la_imagen_conceptual_de_Maria_Magdalena.pdf)

Piñeiro Sáenz, Antonio, 2015. “Jesús fue un maestro que posteriormente fue divinizado”. *Cuarto milenio*, 6 de abril de 2015 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] [https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/programas/temporada-10/t10xp30/cara-cara-jesus-humano-divino\\_18\\_1966680031.html](https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/programas/temporada-10/t10xp30/cara-cara-jesus-humano-divino_18_1966680031.html)

\_\_\_\_\_, 2014. “María Magdalena, la compañera de Cristo”. *Historia National Geographic*. Barcelona, núm. 120, pp. 46-55.

Sagrada Biblia (versión directa de las lenguas originales), 1971. Madrid: Nacar-Colunga.

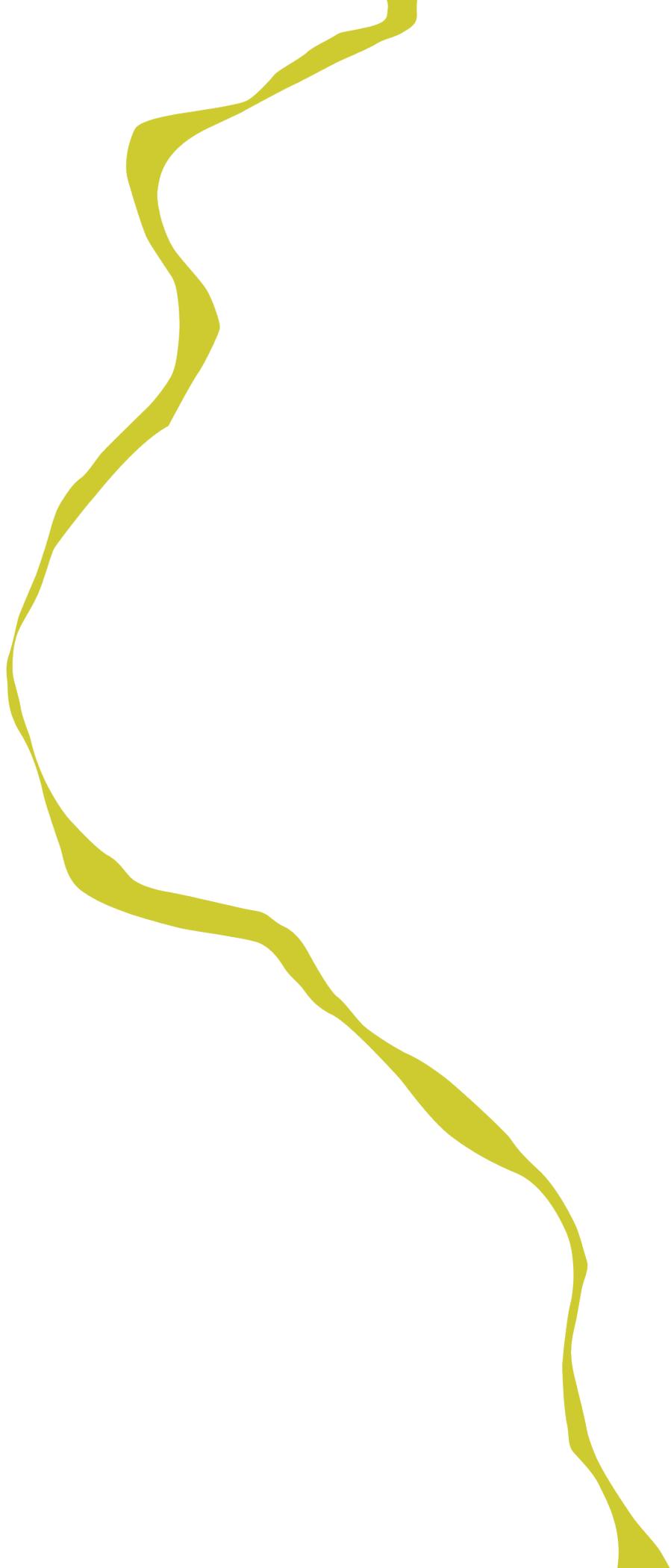
Savoia, Liliana, 2016. “Metaliteratura”. *La Otra. Revista de poesía*. 29 de septiembre de 2016. Universidad de Sinaloa (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <https://www.laotrarevista.com/2016/09/metaliteratura/>

Solana, Juan María, 2013. “El proyecto arqueológico Magdala. Interpretaciones preliminares bajo una perspectiva interdisciplinar”. *El Pensador*. México, núm. 5, año 1, octubre 201, p. 116.

Velazco, Salvador, 2014. “Flor en otomí”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, núm. 10, 1 de julio de 2014.

Vollkommer, Rainer, 2014. “Donation to Lichtenstein National Museum”. *CISION PR Newswire*, 13 de febrero de 2014 (en línea) [consultado el 14 de noviembre de 2023] <https://www.prnewswire.co.uk/news-releases/donation-to-liechtenstein-national-museum-245326921.html>





# Horizonte

La cultura nacionalista mexicana (siglos XIX y XX):  
balances, aproximaciones y propuestas de interpretación.

*Dossier* coordinado por Rebeca Villalobos Álvarez  
y Ricardo Ledesma Alonso

# Dossier: La cultura nacionalista mexicana (siglos XIX y XX): balances, aproximaciones y propuestas de interpretación (Parte 1)

## El problema

En las primeras páginas de *Comunidades imaginadas* (1983), Benedict Anderson hizo un apunte que, a cuarenta años de la publicación de ese libro clásico, parece más vigente que nunca: “La realidad es evidente: el ‘fin de la era del nacionalismo’, anunciado durante tanto tiempo, no se encuentra ni remotamente a la vista. En efecto, la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo”.<sup>1</sup> A pesar de vivir en un mundo atravesado por la globalización y la conectividad, en el cual coexisten (no sin conflicto) muchas otras formas de identidad política, entonces como ahora son patentes tanto la vigencia como la reproducción del conjunto de discursos y prácticas cuyo sujeto es esa “comunidad política imaginada como limitada y soberana” a la que denominamos “nación”. Aun así, la creciente toma de conciencia sobre sus múltiples facetas invita a mirar con más cuidado y sin ingenuidad. Hace más de veinte años, con claridad meridiana, José Carlos Chiaramonte advirtió que el término *nación* no es, como tal, una realidad histórica sino un concepto aplicable a distintas realidades políticas.<sup>2</sup> Reconocer la evolución de ese concepto (sus variantes) no implica negarle existencia histórica, pero sí obliga a colocar el objeto de estudio en su justa dimensión. A partir de este principio, que compartimos, resulta imprescindible discernir entre las formas concretas en que las comunidades políticas se organizan, por un lado, y las estrategias que permiten legitimar o dotar de sentido esas formas de organización, por el otro. El conjunto de trabajos que integran este dossier

---

<sup>1</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 19.

<sup>2</sup> José Carlos Chiaramonte, *Nación y Estado en Iberoamérica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, p. 9.

—dividido en los números 15 y 16 de *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*— atiende precisamente a esa segunda problemática.

Apostar por el uso de las voces *nacionalismo* y *nacionalidad* es el resultado de una interpretación más matizada y ciertamente culturalista del fenómeno. Implica reconocer, en principio, que el nacionalismo es una práctica condicionada por la existencia de los estados nacionales modernos que, pese a todo, no se agota en sus lógicas institucionales o estrictamente políticas. Se trata, más bien, de una suma de estrategias, discursos o símbolos (adoptados de manera más o menos inconsciente) que *identifican* la nación. Esto es que le atribuyen cualidades pretendidamente representativas de individuos, grupos sociales y, ciertamente, también de comunidades políticas. Desde esta perspectiva, la nacionalidad se entiende como una categoría identitaria, asociada con una serie de rasgos específicos, mientras que el nacionalismo sería el dispositivo cultural o la suma de prácticas destinadas a producir imágenes coherentes y orgánicas de aquellos rasgos.

A la luz de lo dicho, el nacionalismo de Estado —nosotros lo llamamos oficialista— es una entre otras variantes posibles. Nuestro punto de partida es que el nacionalismo debe estudiarse más allá de estos límites cuando menos por dos razones. La primera y más obvia es que los Estados cambian y las sociedades que los mantienen, también. En esa medida no hay *un* nacionalismo de Estado (oficial o hegemónico) sino varios, cuyo vínculo con la sociedad es relativo e igualmente mutable. Decir eso desde México es un tanto extraño por la equiparación casi total entre el nacionalismo revolucionario y el nacionalismo a secas; como si no hubieran existido otras formas de reivindicar la nación, otros símbolos antes de los tiempos de la revolución de 1910 o más allá de la lógica centralista que vio en la Ciudad de México su gran eje político y cultural.

Esto no implica negar que las memorias nacionalistas, sobre todo aquellas que los Estados resguardan y explotan, siguen formando parte de nuestra cultura política, articulan conductas públicas y perpetúan símbolos relativamente familiares a la sociedad en general. La pregunta, no obstante, es hasta qué punto siguen siendo funcionales para movilizar emociones, para simbo-

lizar demandas políticas, para tipificar grupos humanos concretos que, en las sociedades actuales, alimentan sus identidades de múltiples referentes ya no digamos políticos, sino mediáticos y culturales de toda índole. Si algo se ha agudizado en las últimas décadas es la necesidad de identificar las prácticas de construcción o incluso defensa de la identidad colectiva más allá de las lógicas institucionales y los mecanismos más convencionales de la propaganda oficial. Esto supone diferenciar más que nunca entre Estado nacional y nacionalismo. Aún si se continúa viendo en el discurso político oficial, el ritualismo cívico o la educación pública expresiones obvias de ese vínculo, se admiten multifacéticas e históricas las ideas de nación construidas desde las instituciones del Estado, y más complejas y difusas las distintas prácticas en que distintos sectores sociales se reconocen como parte de la misma comunidad política.

El área de influencia del nacionalismo abarca no sólo la vida política, sino ámbitos de la experiencia social tan diversos como la economía, las artes, los deportes o la escritura de la historia misma. Esto último no es, sin embargo, una tendencia específica del siglo XXI; por el contrario, creemos que, desde sus orígenes entre los siglos XVIII y XIX, el nacionalismo moderno ha tendido y tiende aún a expresarse a través de múltiples formas culturales. El caso mexicano no es la excepción. A partir de las primeras décadas de vida independiente, y prolongándose hasta el siglo XXI, la nación mexicana ha sido representada en plataformas culturales tan diversas como la oratoria cívica, la plástica, el discurso político, la prensa, la historiografía, la literatura, el cine, la música o las conmemoraciones públicas, entre otras tantas. El propósito fundamental de este esfuerzo colectivo es actualizar la mirada académica en torno a dichos problemas.

## **El proyecto y las colaboraciones**

La intención de discutir y comprender mejor las características y las dinámicas propias de la cultura nacionalista mexicana dio pie a la creación, en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, del proyecto de investigación “La construcción del relato nacional en México. Siglos XIX

y XX” (2022-2025). El conjunto de trabajos que hoy presentamos expone algunos de los resultados de la primera fase de la investigación, la cual se concentra en una discusión teórico-metodológica que llegó a cristalizarse en algunos estudios de caso.

Para llevar a cabo esta tarea, el proyecto contó con la colaboración de un grupo de académicos adscritos a universidades nacionales y extranjeras, y provenientes de campos de especialización tan distintos como la historia del arte, la historia cultural, la historia de la historiografía, la historia del tiempo presente o los estudios de la memoria.<sup>3</sup> La decisión de integrar un grupo de trabajo de esta naturaleza tuvo por objetivo posibilitar el planteamiento de preguntas de investigación en torno al nacionalismo mexicano que evidenciaran su heterogeneidad como artefacto cultural.

Los artículos que constituyen esta primera parte del dossier, y cuyas síntesis se presentan a continuación, si bien abordan el fenómeno desde parcelas de conocimiento específicas, pueden ser leídos como respuestas directas o indirectas a una o varias de las siguientes preguntas: 1. ¿Qué es la cultura nacionalista y qué tipo de prácticas mnemónicas, imaginarios políticos y referentes identitarios han condicionado su construcción en México?; 2. ¿En qué contextos socio-políticos y culturales se enmarcan el surgimiento, consolidación, reestructuración y diversificación de la cultura nacionalista mexicana?; 3. ¿A partir de qué formas o géneros culturales fue expresado el relato nacional mexicano durante los siglos XIX y XX y cuáles fueron sus estrategias de representación y significación?; 4. ¿Qué herramientas teórico-metodológicas exige el estudio de tales expresiones de la cultura nacionalista mexicana?; y 5. ¿Qué clase de relaciones es posible detectar entre las distintas formas y versiones del nacionalismo mexicano?

En “Representación histórica e identidad nacional en el cine mexicano de los setenta”, Israel Rodríguez Rodríguez (ENES Morelia, UNAM) aborda el vínculo entre nacionalismo, historia y cine —fenómeno que en años

---

<sup>3</sup> Más información sobre las características y actividades del proyecto, así como del grupo de trabajo se puede consultar en: <http://relatonacional-inv.filos.unam.mx/>

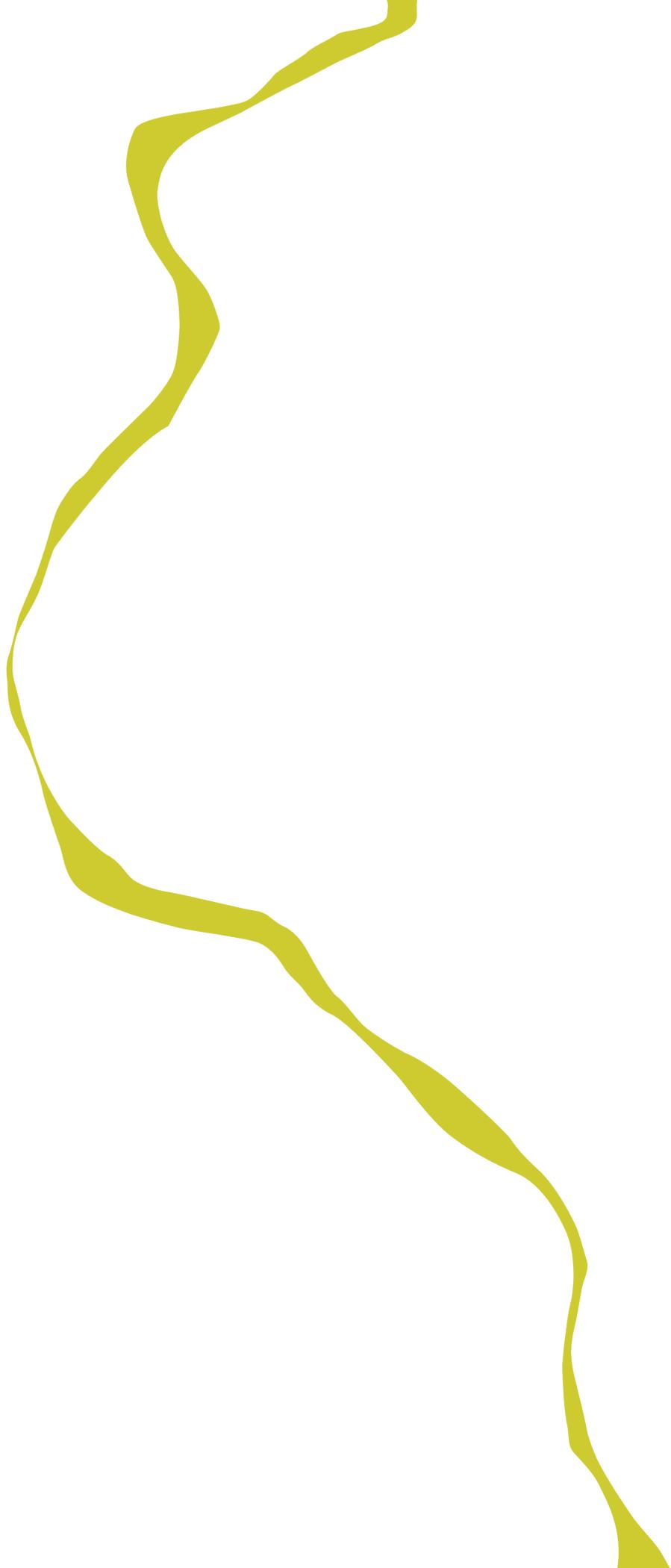
recientes ha comenzado a tomar impulso en distintos ámbitos académicos— desde los estudios culturales hasta las investigaciones sobre los usos públicos de la historia. Amparado en la revisión de fuentes fílmicas, documentales y hemerográficas, el autor evalúa la ruptura del cine mexicano del último tercio del siglo XX con la filmografía de tema histórico de la “Época de Oro” y revisa el papel que desempeñaron otros referentes (el latinoamericanismo y el tercermundismo) en la representación del pasado nacional. Las transformaciones suscitadas en este contexto son interpretadas como el síntoma de un proceso más complejo que involucra el desgaste del discurso nacionalista oficial y del régimen político del partido hegemónico.

Por su parte, en “El viaje como ‘experiencia de otra nación’ y los relatos de viaje como su fuente”, Leonor García Millé (FFyL, UNAM) enfoca un problema apenas resaltado por los trabajos recientes que tratan el problema del nacionalismo: la cuestión de la “vivencia” o “experiencia” de una nación distinta a la propia. A partir de una interesante discusión teórica e historiográfica sobre las sensaciones, emociones y experiencias cotidianas que configuran una “identidad nacional”, la autora propone concebir el viaje al extranjero y el relato de viaje como prácticas que posibilitan tanto el reconocimiento de los elementos constitutivos de la propia identidad nacional como los de la ajena. García Millé trasciende, sin embargo, la esfera teórica y pone a prueba estas aseveraciones mediante el análisis de una serie de tópicos recurrentes en la prosa escrita por viajeros latinoamericanos de principios del siglo XX.

En “Representaciones artísticas de Malinche: del nacionalismo hegemónico a los nacionalismos subalternos”, Luis Vargas Santiago (IIE, UNAM) analiza la funcionalidad de este personaje en la construcción del nacionalismo oficialista a partir de su instrumentalización como ícono del mestizaje. En esa medida, el autor revisa sus diversos tránsitos a la luz de ideologías dominantes y relatos oficiales, pero también examina su contraparte política: su recuperación por parte de grupos marginales o ideologías periféricas que han resignificado sus componentes simbólicos.

Finalmente, acompañamos este número con dos contenidos más: por un lado, la reseña del último libro de Laura Malosetti Costa, *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*; por el otro, una muestra del trabajo visual de la artista Nirvana Paz de su proyecto “Daños colaterales”, cuyo objetivo —pensamos— no es sólo la denuncia del fracaso de las políticas neoliberales vigentes en nuestro país desde mediados de los años ochenta y hasta el presente, sino también el posicionamiento crítico frente a los efímeros y vacíos ideales de “progreso” y “bienestar” sociales implícitos en las concepciones estatistas de la nación mexicana asumidas por los gobiernos durante las últimas décadas.

**Rebeca Villalobos Álvarez**  
**Ricardo Ledesma Alonso**  
Coordinadores del dossier



04.

# Representación histórica e identidad nacional en el cine mexicano de los setenta

Historical Representation and National Identity in Mexican  
Cinema in the 1970s

Israel Rodríguez Rodríguez  
Escuela Nacional de Estudios Superiores  
Unidad Morelia, UNAM

recepción: 26 de julio de 2024  
aceptación: 21 de octubre de 2024

## Resumen

El artículo realiza una revisión de las transformaciones en la representación cinematográfica del pasado ocurridas en el cine mexicano durante los años setenta. Basada tanto en la revisión de archivos documentales y hemerográficos como en el análisis cinematográfico de películas de temática histórica producidas por la industria fílmica mexicana, el texto propone que la confluencia de tres crisis (la del cine mexicano, la del régimen político mexicano y la del paradigma nacionalista) evidenció la caducidad del discurso nacionalista depositado en el cine histórico producido desde los años cuarenta. Como resultado, durante aquellos años, la industria fílmica mexicana, controlada fuertemente por el Estado, generó versiones del pasado nacional completamente alejadas de aquellas que había producido en la Época de Oro. En las nuevas representaciones fílmicas del pasado nacional, el cine mexicano mezcló, diluyó o desplazó la retórica nacionalista del periodo clásico con elementos tomados del latinoamericanismo o del tercermundismo que inundaban los discursos del Estado mexicano.

### *Palabras clave:*

*cine mexicano, nacionalismo, censura, latinoamericanismo, tercermundismo*

## Abstract

The article analyzes the transformations in the cinematographic representation of the past that occurred in Mexican cinema during the 1970s. Based on a review of documentary and newspaper archives, as well as on a cinematographic analysis of historical films produced by the Mexican film industry, the text proposes that the confluence of three crises (that of Mexican cinema, that of the Mexican political regime and that of the nationalist paradigm) revealed the expiration of the nationalist discourse deposited in the historical cinema produced since the 1940s. As a result, during those years, the Mexican film industry, which was heavily controlled by the state, produced versions of the national past that were completely different from those it had produced during the Golden Age. In the new cinematic representations of the national past, Mexican cinema mixed, diluted, or displaced the nationalist rhetoric of the classical period with elements of the Latin Americanism or Third Worldism that dominated the discourse of the Mexican state.

### *Keywords:*

*Mexican cinema, nationalism, censorship, Latin Americanism, Third Worldism*

## Introducción

Desde el texto clásico de Ernest Renan (1987 [1882]: 85) sabemos que la identidad nacional es fundamentalmente la experiencia cotidiana de pertenecer a una colectividad, de compartir con otros un pasado común, tradiciones, rituales.<sup>1</sup> Sin embargo, hoy también sabemos que la derivación radical de esta identidad nacional, el nacionalismo, es un fenómeno que podemos ubicar claramente como parte de la modernidad y como uno de los resultados más palpables del proceso de industrialización (Gellner, 1988: 60-64). Del mismo modo, desde los ya añejos planteamientos de Anderson (1993), pero sobre todo con el avance de la historia cultural, sabemos que, en las sociedades industriales, estas comunidades imaginadas comenzaron a existir en la esfera pública cuando se difundieron dentro de medios de comunicación de amplio alcance geográfico. Más allá de los inflamados discursos de las elites políticas decimonónicas en las que el nacionalismo ocupaba un lugar central, la identidad nacional logró su verdadero éxito gracias a los medios de comunicación impresos, primero, y audiovisuales, después. Como realidad social, el nacionalismo es, sin duda, un fenómeno de masas (Smith, 2000: 45-60).

En México, como en otras naciones, este proceso de constitución de la identidad nacional tuvo un primer ciclo de gran auge en el siglo XIX gracias a la difusión de los discursos nacionales en los medios impresos, y un segundo y definitivo éxito en el siglo XX, cuando estos discursos llegaron a los medios audiovisuales de comunicación masiva. En estos medios, en las producciones de las grandes industrias culturales, las imágenes y relatos de la nación —antes constreñidos en los textos historiográficos, en las obras literarias o en las representaciones pictóricas consumidas por minorías letradas— llegaron por primera vez a las amplias colectividades de los cada vez más fuertes Estados nacionales. El caso mexicano es paradigmático en ese sentido. Mary Kay Vaughan (2001: 471) ha sostenido que ningún otro Estado del hemisferio occidental invirtió tanto en la creación de una cultura

---

<sup>1</sup> Tanto los análisis de las cintas *Actas de Marusia* y *Longitud de guerra* como algunos fragmentos del apartado dedicado a la relación entre censura política y narrativa histórica en el cine de los setenta tuvieron una primera versión en la tesis doctoral: Rodríguez, 2020: 202-251, 275-282.

nacional como el gobierno central mexicano. En este proceso, la articulación entre políticas públicas e industrias culturales en la conformación de la identidad nacional a partir de la década de los veinte es hoy uno de los temas más estudiados por la historia cultural.<sup>2</sup> Del mismo modo, hoy es un lugar común señalar la articulación del discurso nacionalista que caracterizó las primeras décadas del México posrevolucionario con el éxito de la industria cinematográfica durante la llamada *Época de Oro*. Sin embargo, son aún escasos los textos que ofrezcan luces sobre lo ocurrido con los discursos nacionalistas del cine mexicano después de los años sesenta.

Por ello, en este texto presento una revisión de lo ocurrido en los años setenta con algunos de los principales elementos del discurso nacionalista depositados en las versiones cinematográficas construidas en los cuarenta. Como trataré de mostrar, en los años setenta, la industria fílmica mexicana, que atravesaba por un importante proceso de renovación y que se encontraba ya bajo el control del gobierno,<sup>3</sup> produjo varias cintas en las que los fundamentos históricos de la identidad nacional se transformaron en algunos casos de manera radical. Estas cintas representan una ventana de acceso privilegiado para observar cómo distintas crisis (la crisis de la industria fílmica mexicana, la crisis política del Estado mexicano y la crisis del paradigma nacional ocurrida en todo el mundo desde la década de los setenta) afectaron la representación cinematográfica de los pasados nacionales.

Como veremos, las relecturas del pasado nacional realizadas por el cine mexicano de los años setenta, producto de un complejo entramado historiográfico, político e industrial, y dirigidas a un público completamente diferente del concebido tres décadas atrás, ofrecieron representaciones del pasado que se alejaron radicalmente de las imágenes ofrecidas por las películas de los años cuarenta. Este texto pretende mostrar someramente cómo en las imágenes del pasado nacional producidas en los años del echeverrismo, elementos constitutivos de la identi-

---

<sup>2</sup> Para una amplia revisión de la articulación entre discurso nacionalista e industrias culturales, véase Joseph et al., 2001

<sup>3</sup> Una revisión minuciosa del proceso de intervención del Estado mexicano en la industria fílmica durante la década de los setenta, en Rodríguez, 2022: 87-131.

dad mexicana —el culto guadalupano, la virilidad masculina, la sumisión femenina, la exotización de las regiones o la representación de los héroes nacionales— fueron subvertidas por un cine que intentaba atraer a los públicos juveniles de clase media con narrativas cinematográficas que se alejaban de las versiones tradicionales y que se presentaban imbuidas ahora del realismo cinematográfico característico de los nuevos cines de la segunda mitad del siglo XX.

Para mostrar esto, he dividido el presente texto en tres partes. En la primera, realizo una somera descripción de algunos elementos centrales en la configuración de la identidad nacional dentro del cine histórico producido en la Época de Oro. Después de ello, analizo cómo estos elementos se transformaron en el cine producido en la década de los setenta. Finalmente, en un tercer apartado, expongo la forma en que esta transformación radical de la representación del pasado nacional dio lugar a importantes debates al interior de las oficinas de censura cinematográfica mexicana.

## El nacionalismo en el cine mexicano de la Época de Oro

En un texto clásico, Carlos Monsiváis definió a la cultura nacional como aquellos elementos que, “en una circunscripción territorial, distintas clases sociales reivindican diversamente como suyo: tradiciones, rupturas, cánones artísticos, ciencias y humanidades, costumbres” (1981: 33-52). En el caso mexicano, dentro de esta cultura nacional el escritor colocaba de forma intencionalmente anárquica elementos de orden político (nociones de liberalismo o del pensamiento social consagrados en las constituciones de 1857 y 1917), sociales (articulación en torno a la familia y predominio masculino), culturales (religiosidad popular centrada en el culto guadalupano) e históricos (admiración de lo prehispánico, de la independencia, de los aportes políticos y culturales de la generación de la Reforma y de la herencia de la revolución mexicana).

Inevitablemente transmediales, a lo largo del siglo XX, estos elementos de mexicanidad encontraron su soporte y su forma de circulación en espacios tan disímiles como los cromos calendáricos, las publicaciones periódicas, las colecciones fotográficas, la música popular incorporada en cancioneros masivos o las películas de la creciente industria fílmica. En el proceso de reconfiguración nacional del periodo posrevolucionario, estos contenidos circularon entre los públicos urbanos y rurales tanto a través de medios oficiales como en espacios de consumo comercial producidos por las industrias culturales. Así, la conformación identitaria de la sociedad mexicana durante las primeras décadas del siglo XX fue el resultado tanto de la imposición gubernamental como de la reproducción de estos discursos en los medios masivos. Como ha señalado Julia Tuñón, las producciones realizadas por estas industrias “fueron ilustración puntual, y a veces delirante, del nacionalismo que la Secretaría de Educación Pública enseñaba en las escuelas primarias, que las autoridades festejaban en los desfiles y ceremonias oficiales, y del cual participaron los comercios y la industria del espectáculo” (2006: 52). Entre todos los espacios de su reproducción, la masificación de la versión oficial de la historia patria a través de la poderosa industria del cine nacional fue sin lugar a duda uno de los proyectos culturales más exitosos del régimen posrevolucionario.<sup>4</sup>

Aunque las representaciones cinematográficas de la mitología histórica nacional pueden rastrearse hasta las primeras producciones del cine mudo, y aunque varias cintas que hoy se consideran referentes en la representación fílmica del pasado mexicano fueron realizadas en los años treinta, fue sin duda a

---

<sup>4</sup> Aunque hoy en día el término “cine nacional” ha perdido casi toda su solidez a la luz de las lecturas transnacionales, y aunque importantes autores han demostrado que detrás de la retórica nacionalista del cine mexicano muchas veces se encontraban los financiamientos y los apoyos políticos estadounidenses producto de la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y el panamericanismo, la profunda relación entre la construcción del imaginario nacionalista del régimen posrevolucionario y la consolidación de la industria cinematográfica nacional en los años cuarenta sigue siendo una realidad indiscutible. Consciente de la esencia transnacional de la industria fílmica mexicana, conservo el enfoque nacional para hacer referencia a aquellas cintas que, aunque distribuidas más allá de las fronteras nacionales, tuvieron como punto central de sus contenidos la difusión, tanto entre públicos mexicano como latinoamericanos, los elementos que configuraron la identidad nacional mexicana. Sobre la crítica al enfoque nacional en la historia de las industrias cinematográficas, véase Andrew Douglas Higson, 2000: 63-74. Sobre la transnacionalidad latinoamericana del cine mexicano, véase Castro y McKee Irwin, 2011; Lusnich et al., 2017.

partir de la Segunda Guerra Mundial que los cineastas llenaron las pantallas del cine con películas históricas. En cintas que hoy resultan icónicas como *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *El Rayo del Sur* (Miguel Contreras Torres, 1943), *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez, 1943), *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946), *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954), *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) o *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), los cineastas se valieron del exitosísimo género del melodrama para transmitir a los públicos mexicanos y latinoamericanos las vidas de los héroes de la patria, las grandes batallas de liberación nacional o la gesta revolucionaria de la que había surgido el régimen en el poder.

Como era de esperarse, las representaciones del pasado histórico en el cine clásico reprodujeron tanto la retórica esencialista y teleológica como la estructura narrativa del relato histórico consagrado en la historiografía oficial. Éste, por supuesto, se centró en los momentos de fundación o reconfiguración del Estado nacional: el idílico pasado prehispánico, la lucha independentista, la construcción del Estado liberal y la revolución mexicana. En las cintas mexicanas, como en otras que en distintas industrias nacionales recurrieron al modelo del cine clásico de Hollywood para transmitir a sus ciudadanos representaciones de los pasados nacionales,<sup>5</sup> se combinaron (con mayor o menor fortuna) los relatos históricos oficiales con lecciones morales y representaciones visuales herederas del naturalismo historicista de la pintura decimonónica, todo estructurado generalmente dentro de un argumento de aventura o melodrama con los que se pretendía entretener al público mientras se le educaba.<sup>6</sup>

En estas producciones, la convivencia de los elementos didácticos y dramáticos, es decir, de la forma retórica característica de las historias patrias con las del modelo del cine clásico, generalmente resultaba torpe o conflictiva. Aunque se intentaba otorgar humanidad a los grandes personajes históricos para encajarlos

---

<sup>5</sup> Sobre el establecimiento del modelo industrial y narrativo del cine de Hollywood, véase, Bordwell, 1997.

<sup>6</sup> Sobre las raíces historiográficas de este tipo de cine en el caso mexicano, véase, Tuñón, 2020: 4-13. Sobre la relación entre historicismo, pintura naturalista y cine, véase Smith, 2000: 45-60.

en tramas familiares o amorosas que engancharan al público, por lo general el peso del relato histórico aleccionador es tan poderoso que termina por interrumpir frecuentemente la historia, por alejar constantemente a los próceres del resto de personajes y por forzar la inclusión de metatextos didácticos.

Sumada a esta conflictividad narrativa, la estética de la representación fílmica del cine clásico, muy alejada todavía del realismo que inundaría las pantallas comerciales a partir de la década de los sesenta, hicieron que las representaciones históricas en la pantalla grande conservaran un halo de lejanía.

Aun así, coexistiendo con las populares narrativas del cine clásico y dentro de un conjunto de producciones que configuraban la identidad nacional, las películas históricas del periodo clásico ayudaron a reproducir, depositándolos en distintos contextos históricos, varios de los elementos que configuraron la identidad nacional de aquellos años. De este modo, la promoción del mestizaje blanco combinado con un velado o abierto hispanismo, la neutralidad política con tintes de anticomunismo, la pureza del estereotipo provinciano, de la religiosidad guadalupana, del machismo masculino y de la abnegación femenina, el culto a la madre y a la virgen, encontraron su acomodo, incluso su vía de amplificación, en los relatos históricos del cine industrial.

En el proceso histórico de constitución étnica de la nación mexicana por lo general se replicaba el culto a una raza mestiza heredera de gloriosos pasados imperiales fusionados en la Conquista. En la mayoría de estas representaciones, el pasado indígena (cuya imposible representación da lugar a exotismos impresionantes) habita rígidas escenografías interiores de palacios imperiales y está constituido frecuentemente por sabios *tlatoanis*, bellas princesas o comunidades de coreográficos danzantes ocupados la mayor parte del tiempo en la ejecución de rituales interminables. Por supuesto, como ocurría con las representaciones de los indígenas del siglo XX, los indios prehispánicos destinados a la muerte por espada o la conversión religiosa son representados por actores y, sobre todo, actrices de tez blanca, sumando así al cine histórico al amplio conjunto de producciones culturales que constituyeron el culto a la blancura como indigenismo. Como señaló *Mónica* García Bizzard, el blan-

queamiento de los indígenas mexicanos en el cine no sólo fue una práctica de representación de las comunidades del siglo XX, sino que también fue uno de los mecanismos con los que, en cintas como *La virgen morena*, *Chilam Balam* o *Zítari*, se dotó de belleza y sabiduría a la antigüedad indígena, una práctica que tiene su origen en las pinturas de historia mexicana de mediados del siglo XIX, que celebraban a los pueblos indígenas precolombinos como precursores civilizados y auténticos de la nación mexicana echando mano de modelos altamente estilizados, escenarios políticos ordenados y vestimentas dignas que evocan referencias clásicas<sup>7</sup> (2022: 63-92).

Por supuesto, en las cintas que hacen referencia al glorioso pasado prehispánico, pero sobre todo en aquellas que refieren tanto al proceso de Conquista como al de la Independencia (*La virgen que forjó una patria*), es posible observar cómo el hispanismo generalizado entre las elites mexicanas participantes en la industria fílmica da lugar a complejas elaboraciones sobre estos periodos históricos. En la mayoría de las cintas la violencia europea o la explotación de los pobladores indígenas no se presenta como un fenómeno estructural, sino como la obra de individuos aislados que con sus ambiciones mancharon de sangre la gloriosa fusión de estos pueblos. En cintas como *El padre Morelos*, *El rayo del sur* o *La virgen Morena*, se utilizan varias secuencias para aclarar que ni la violencia de la Conquista ni el deseo de independencia deben entenderse como desprecio o enemistad entre México y España. Las referencias a la misión civilizadora de la Corona y a la bondad evangelizadora de los misioneros ocupan un lugar central en las películas y conviven de forma a veces poco orgánica con el deseo de libertad y de igualdad política de los futuros mexicanos.

Sin embargo, en medio de este complejo entramado retórico sobre la conquista y la independencia se presentó siempre un elemento de comunión entre los pueblos: el culto guadalupano, símbolo del nacimiento de la nación como colectividad en el siglo XVI y como patria libre en el siglo XIX. Éste es sin duda el ícono por excelencia del cine

---

<sup>7</sup> Para una revisión amplia de esta representación idílica del pasado prehispánico en la pintura del siglo XIX, véase el reciente libro de Tomás Pérez Vejo, 2024: 91-152.

histórico de la Época de Oro y el lugar en el que la figura de la patria toma cuerpo tanto en las narrativas como en las imágenes del cine nacionalista. De este modo, tanto en *La virgen que forjó una patria* como en *La virgen morena*, los indígenas infantilizados encuentran consuelo en la aparición de una imagen guadalupana que se convertirá desde ese momento, con tres siglos de anticipación, en el elemento identitario que anunciará la liberación de los pueblos americanos. Además, como señaló Julia Tuñón, las representaciones fílmicas del guadalupanismo abonaron indudablemente a la consolidación de un imaginario nacionalista en el que se mezcló la imagen religiosa de la virgen del Tepeyac con la representación misma de la patria (2006: 54).

En cambio, como mostró recientemente Maricruz Castro, el escenario cinematográfico en el que se desarrolló la historia nacional contribuyó sin duda a la configuración visual de una patria fuertemente centralista en la que la mayor parte del territorio y de sus habitantes quedaron excluidos (2022: 17). El cine histórico abonó así en la configuración de una idea de la historia en la que se contraponía el avance teleológico hacia la modernidad de las comunidades urbanas del centro político, mientras se reafirmaba la condición primitiva o premoderna de las regiones y las comunidades rurales (Pérez Montfort, 2023: 213).

## Mutaciones del nacionalismo en el cine de los setenta

Hacia finales de los años sesenta, varios fenómenos se articularon para que la representación del pasado que daba sustento al imaginario nacionalista en el cine mexicano se transformara radicalmente. En primer lugar, la reducción de públicos del cine mexicano, contenida por más de una década, se hizo cada vez más evidente y abrió el debate dentro y fuera de la industria sobre la necesidad de generar un cambio en las narrativas y representaciones tradicionales que habían mostrado claras señales de desgaste. Las transformaciones demográficas en México y Latinoamérica, la competencia de la potente industria de Hollywood y la dificultad de mantener a los públicos populares ocasionaron que los integrantes de la industria fílmica mexicana impulsaran

un importante esfuerzo de renovación para intentar atraer a los sectores medios y a los grupos juveniles que habían abandonado al cine mexicano. Recogiendo muchos de los planteamientos de renovación industrial propuestos en 1961 por el grupo Nuevo Cine,<sup>8</sup> desde la segunda mitad de los sesenta, varios grupos dentro y fuera de la industria cinematográfica mexicana llevaron adelante varios intentos de transformación que dieron como resultado la realización de películas que se alejaron de las sencillas narrativas del cine comercial y se aventuraron a la filmación de cintas dirigidas a las clases medias (Rodríguez, 2023: 41-92).

En segundo lugar, a lo largo de la década de los sesenta, la creciente crisis de legitimidad política del régimen priista entre los grupos urbanos de clase media llevó a distintos sectores de la elite política nacional a plantear la necesidad de abrir el campo del debate para dar lugar en la esfera pública a versiones diversas sobre los orígenes, la naturaleza y la posibilidad de renovación del régimen (Cosío Villegas, 1974: 112; Lerner de Sheinbaum y Ralsky de Cimiet: 1976), 426-432). Entre finales de los sesenta y principios de los setenta, la agudización de esta crisis política y la apuesta del nuevo gobierno por solventarla mediante una apertura del campo cultural a nuevas voces coincidió con el impulso de renovación fílmica más importante en la historia del cine mexicano, ocurrida durante el gobierno de Luis Echeverría y durante la gestión de su hermano Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico (Rodríguez, 2022: 87-131).

Finalmente, la crisis de los fundamentos del discurso nacionalista y la legitimidad o capacidad de éste como forma de representación y articulación de las comunidades al interior de los Estados (Berger, 2007: 47) impactaron profundamente las narrativas de las industrias fílmicas nacionales, que comenzaron a incluir en las representaciones históricas formas identitarias alejadas del principio nacional que había dominado las narraciones del periodo clásico y en donde las colectividades regionales o supranacionales ocuparon cada vez un papel más protagónico. Como

---

<sup>8</sup> Sobre las propuestas del Grupo Nuevo Cine para renovar al cine nacional a principios de los sesenta, véase Scott L. Baugh, 2004: 25-37.

resultado de este cambio, desde los años sesenta las representaciones nacionalistas se debilitaron y dieron paso a lecturas críticas del pasado nacional donde el colonialismo, la imposición del Estado central sobre las regiones o la homogenización étnica fueron puestas en crisis. Aunque nunca se abandonó del todo el protagonismo de las historias nacionales, durante la década de los setenta los nuevos cines de todo el mundo analizaron cuestiones de culpabilidad nacional y reflexionaron de forma autocrítica sobre la historia de la nación (Frey, 2011: 181-203).

En México, los cambios de orden industrial, político y cultural que he señalado someramente hasta este punto dieron lugar a una importante transformación del paradigma nacionalista en el cine. Ya en la década de los noventa, el reconocido historiador del cine Charles Ramírez Berg (1992) sostuvo que la crisis del modelo industrial en el cine clásico ocurrido durante los años sesenta ocasionó también el desvanecimiento de mitologías forjadas durante la época de oro como el hombre macho, la mujer abnegada o el indígena homogenizado. Como resultado de aquella transformación, sostiene este autor, el periodo que va de 1967 a 1983 experimentó el desvanecimiento del centro de representación sociopolítica de los mexicanos. En ese proceso, el replanteamiento de la mexicanidad se convirtió en un tema principal y, como mostraré a continuación, el lugar del pasado nacional se convirtió en uno de los centros del debate sobre la identidad nacional.

Conviviendo aún con producciones de cierta calidad que se basaban en el nacionalismo posrevolucionario (*Rosa blanca*, Roberto Gavaldón, 1961) o con desgastadas reminiscencias del periodo clásico (*La cucaracha*, Ismael Rodríguez, 1959), desde principios de los sesenta, todavía con cierta timidez, revisiones del pasado reciente intentaron ofrecer visiones complejas y desmitificadas de la historia nacional. Fue, sin embargo, hacia el final de aquella década y a inicios de la siguiente que estos cambios comenzaron a manifestarse y a llegar al público. Producto también de las primeras críticas de la historia social a los relatos nacionales, cintas como *La soldadera* (José Bolaños, 1966) o *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) trastocaron las representaciones fílmicas del pasado nacional, que se fueron alejando de las

versiones épicas y heroicas centradas en los grandes personajes para impregnarse de un realismo antes inimaginable que comenzó a mostrar el drama cotidiano y el desasosiego general de este periodo de la historia de México. *La soldadera*, por ejemplo, narra la historia de Lázara (Silvia Pinal), una mujer que, tras la muerte de su esposo, es lanzada a la vorágine de la guerra. Violada, golpeada y explotada por integrantes de los distintos ejércitos en pugna, Lázara, como una síntesis de todos los agravios que padecieron las mujeres durante los años de violencia revolucionaria, terminará perdiendo la razón y deambulando enloquecida y sin esperanza por los campos de batalla. Por su parte, en *Reed*, el joven cineasta Paul Leduc mostró, con base en el relato del periodista estadounidense, una imagen de los ejércitos revolucionarios alejados de la representación del cine clásico. En su obra, Leduc muestra de forma íntima las contradicciones internas de los milicianos villistas y el miedo terrible que siente un intelectual idealista de la revolución que no tiene el valor para permanecer en el campo de batalla.

Fue, sin embargo, durante el sexenio echeverrista que la industria fílmica mexicana emprendió una revisión profunda de las mitologías históricas construidas en el periodo clásico. Hasta ahora, la mayoría de los textos que han examinado las cintas históricas de este periodo asumen que el cine financiado por el Estado repitió esquemáticamente los enunciados oficiales y que en ellas se reproducía de manera automática la imagen del Estado que lo patrocinaba (Sánchez Prado, 2015: 60). Por el contrario, las películas históricas del echeverrismo muestran imágenes complejas y en muchas ocasiones contradictorias, difícilmente asimilables a un discurso oficial esquemático. Aunque varios temas tocados por este cine —el tercermundismo, el anticlericalismo juarista o la revisión de la herencia de la revolución mexicana— son efectivamente espejo de la política estatal que los repetía en otros ámbitos, el tratamiento que recibieron estos temas era el resultado de una compleja interrelación entre las propuestas de una renovada historiografía, las innovaciones artísticas de los nuevos creadores, las necesidades políticas del régimen, los inciertos límites de la censura y la dependencia de todos estos elementos hacia la taquilla.

Con mayor o menor éxito comercial, desde el inicio del sexenio el cine mexicano emprendió, de la mano de los nuevos cineastas integrados a la industria, la realización de cintas en las que se presentaron nuevas versiones del pasado mexicano. Con películas como *El jardín de tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971), *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1972), *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1972), *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 1974) o *El principio* (Gonzalo Martínez, 1971), el cine mexicano realizó a lo largo del primer tramo del sexenio echeverrista varias de las versiones fílmicas más novedosas del pasado mexicano.

Si bien en estas cintas podemos observar ciertas continuidades con el modelo del cine clásico, en ellas es posible advertir sobre todo importantes cambios producto tanto de las renovadas propuestas estéticas del realismo cinematográfico como de las revisiones historiográficas ocurridas en los mismos años. Varios autores han señalado ya que, sobre todo al inicio del sexenio, permanencias y cambios convivieron en la representación fílmica del pasado nacional. Sin embargo, es cierto que, si bien en un inicio estas nuevas versiones del pasado nacional combinaban las referencias al nacionalismo heredado de la historia tradicional y representado en el cine clásico, con el avance del sexenio estas versiones fílmicas no sólo se fueron alejando de las representaciones broncíneas o melodramáticas de los años cuarenta, sino que terminaron por adaptarse a la nueva y heterodoxa interpretación de la historia patria impulsada por el régimen echeverrista, una versión del pasado nacional que vinculaba fuertemente la experiencia histórica mexicana con la de otros pueblos latinoamericanos y tercermundistas.

## La patria grande

En las reelaboraciones del pasado nacional hechas en el cine mexicano de los setenta, uno de los elementos más constantes fue el abandono de la tradicional neutralidad política que caracterizó al cine de principios de la Guerra Fría, una neutralidad que, en realidad, al hacer apología constante del modelo liberal y del arribo de México a la modernidad capitalista, frecuentemente se colocaba en el campo geopolítico del anticomunismo. Sin embargo, en el

México de los setenta, como ocurrió con los cines de otras partes del continente, el resurgimiento de las lecturas marxistas de la historia que acompañó la emergencia de la nueva izquierda terminó por impregnar a la mayoría de las cintas de tema histórico de la región, cuyas narrativas terminaron por insertarse en la lectura dependentista que explicó recurrentemente la condición de exclusión política y de marginalidad económica de los pueblos de la región como el resultado de un largo proceso histórico de explotación colonialista.

Como he señalado en otra parte (Rodríguez, 2021: 4-10), aunque la inclusión de esta narrativa era una innovación en el cine mexicano, no lo era en el contexto internacional ni en el latinoamericano. Desde la década de los sesenta, la circulación mundial del discurso tercermundista, tanto en países periféricos como entre los grupos progresistas de las metrópolis mundiales, había dado lugar a la producción de varias películas comerciales que intentaban subvertir la imagen edulcorada que el cine clásico había construido del colonialismo, criticando la voracidad económica de las potencias mundiales del siglo XX mediante la filmación de episodios históricos del siglo XIX. En los años sesenta, esta corriente fílmica había dado lugar ya a obras maestras como *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) o *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969).

De manera tardía si se le compara con otras producciones anticolonialistas latinoamericanas, en los setenta el cine mexicano combinó referencias profundamente nacionalistas que reafirmaban la identidad propia con elementos de un nuevo internacionalismo que apelaba a la existencia de comunidades supranacionales como la latinoamericana o la de los ciudadanos del Tercer Mundo. Así, por ejemplo, en *Mina, viento de libertad* (1976), coproducción del cine mexicano con el ICAIC cubano, el cineasta vasco Antonio Ezeiza convierte la épica odisea del guerrillero navarro en la búsqueda de libertad de España del yugo francés y de la Nueva España del yugo español en una alegoría de la solidaridad entre los pueblos oprimidos. Como señaló Iris Pascual Gutiérrez (2020: pos. 1933), “el paralelismo que esta cinta tendió entre una Iberoamérica en lucha por su independencia política en las primeras décadas del siglo XIX y un continente que aspiraría a romper los lazos de dependencia económica y cultural en los años setenta es evidente”.

Los ejemplos de este desplazamiento de la representación de la historia mexicana hacia el tercermundismo son numerosos y por lo general fueron mal recibidos. Desde los días de su estreno, estas cintas fueron duramente criticadas en la prensa por deformar la historia patria al colocar episodios nacionales del siglo XIX o principios del XX dentro de retóricas profundamente antiimperialistas. Se volvió tristemente famosa, por ejemplo, la cinta *Aquellos años* por poner en su escena final a un Benito Juárez (Jorge Martínez de Hoyos) estoico que pronunciaba un discurso en el que alertaba al público acerca de la amenaza que se ciñe sobre los pueblos colonizados y explotados por las potencias imperialistas que, sedientas siempre de los recursos de sus antiguos territorios, no cesarán en sus intentos de continuar el saqueo colonial.

Lo mismo ocurrió con la cinta *Cananea* (1977), película en la que su autora, Marcela Fernández Violante, decidió centrar la narración en la vida de un voraz empresario estadounidense que, ridículamente adelantado a su tiempo, no duda en asegurar ante sus compatriotas que en el futuro las invasiones a los territorios explotados no serán militares, sino económicas: “Primero llegará una industria. Después otra y otra. Y un día el país despierta siendo una colonia americana”. Como señaló Iris Pascual (2020: pos. 2151), con esta cinta filmada en las postrimerías del sexenio, el cine mexicano mostraba ya en su posicionamiento tercermundista un didactismo excesivo. Sin embargo, el verdadero exceso de este didactismo histórico tercermundista lo representaría la poco afortunada *La casa del sur* (Sergio Olhovich, 1976), cinta que dedicaría casi dos horas a mostrar la forma en que una comunidad imaginaria emprende un alegórico viaje por todas y cada una de las etapas del colonialismo y el despojo que han sufrido las comunidades latinoamericanas.

Sin embargo, el caso más representativo de este desplazamiento fue sin duda la filmación en suelo mexicano de la exitosa película *Actas de Marusia* (1975), obra del cineasta chileno refugiado Miguel Littín. En la cinta, el asesinato de un trabajador estadounidense desata una cadena de revanchas mortales entre obreros y representantes patronales. El gobierno chileno interviene colocándose al lado de los capitalistas extranjeros para tratar de

dar por terminado el conflicto, lo cual, sin embargo, incrementa la furia de los trabajadores. La historia termina con el asesinato de todos los trabajadores a manos del Estado.

La compleja labor de filmar en suelo mexicano este dramático momento de la historia de Chile fue sin duda el principal mérito de la cinta, pues dicha condición, sumada a la vocación tercermundista del cine mexicano, dio como resultado una marcada intención por mostrar la lucha de los obreros chilenos como parte de un proyecto internacional. Este aspecto resulta aún más claro si se analiza a la luz de la película inmediatamente anterior de este director, *La tierra prometida* (1972), obra abiertamente nacionalista en la que se narraba la experiencia de una pequeña comunidad del sur chileno durante la breve república socialista de Marmaduke Grove. Tanto en esa cinta como en constantes intervenciones públicas, el cineasta chileno había manifestado su pretensión de hacer un cine que se apropiara de los mitos nacionales chilenos y los resignificara dentro de la lucha contemporánea de liberación (Barría, 2011: 47; Rodríguez, 2020).

## Los márgenes al centro

Si entendemos el Estado nacional no como una organización estática, sino como un proceso histórico en el que una o varias comunidades humanas conviven, negocian o se enfrentan dentro de un complejo espacio político-institucional de dominación y de reproducción social y material, los márgenes de este entramado territorial, político e institucional se muestran como el espacio por excelencia en el que la nación se pone en juego. Por ello, es en los márgenes, lugares físicos o simbólicos en los cuales el Estado nacional se evidencia como un proyecto inacabado, donde su existencia debe ser constantemente enunciada, donde el orden institucional necesita manifestarse de forma más contundente y donde, invocando la existencia de lo salvaje, lo vacío y lo caótico, el Estado nacional se presenta como protector del conjunto social (Das y Poole, 2008; Chávez, 2010: 116, n. 1).

Quizá fue por ello por lo que en las producciones del cine echeverrista las imágenes de estos espacios liminares y de los sujetos que los habitaban inundaron las pantallas. Los mineros anarquistas de la Araucanía chilena (*Actas de Marusia*, Miguel Littín, 1975), los lacandones de Chiapas (*Cascabel*, Raúl Araiza, 1976), los fanáticos habitantes de San Miguel Canoa (*Canoa*, Felipe Cazals, 1975) o los insumisos pobladores de Tomóchic (*Longitud de guerra*, Gonzalo Martínez, 1975) cobraron relevancia en el proyecto cinematográfico oficial. En las cintas producidas hacia el final del sexenio el tema de la falta de cohesión y del borramiento de las fronteras de la pertenencia nacional se exploraron una y otra vez hasta convertirse en una obsesión. En el cine patrocinado por el régimen, la ausencia del Estado nacional parecía una de las principales preocupaciones. Sin embargo, de entre todas las cintas producidas, es en *Longitud de guerra* en la que se muestran más claramente dos de las principales características del discurso histórico-político impulsado al concluir el régimen echeverrista: la enunciación desde el poder de la presencia en distintos momentos de grupos y comunidades que viven y se expresan política y culturalmente al margen del conjunto nacional y la fatídica imposibilidad de que estos grupos puedan coexistir con el proceso de conformación histórica del Estado nacional.

*Longitud de guerra* narra la crónica de una muerte anunciada. En los primeros años del siglo XX, la lejanía geográfica y la autosuficiencia económica habían hecho del pequeño pueblo de Tomóchic un idílico espacio en relativa autonomía frente a las dos principales instituciones que configuraban la nacionalidad mexicana: la Iglesia católica y el Estado porfirista. En el universo local de Tomóchic, los integrantes de la comunidad se han visto obligados a ocupar los espacios que las instituciones no han logrado cubrir: administran justicia, organizan el trabajo, imparten los sacramentos, etcétera. En ese contexto, los tomochitecos terminarán por desconocer toda autoridad y por proclamar que sólo obedecerán la voluntad suprema de dios.

Si bien en la película la confrontación con la Iglesia por la deformación local del dogma católico o con el gobierno por haber enfrentado al presidente seccional son el origen del antagonismo, en realidad el motivo tanto de la

resistencia del pueblo como de la brutal represión es más abstracta que material y se encuentra en el terreno simbólico. La suerte del pueblo se debate entre la necesidad de un Estado central por integrar a esta comunidad dentro del conjunto nacional y la negativa del pueblo a manifestar abiertamente dicha integración. La cinta se construye dramáticamente como la imposibilidad progresiva de conciliar autonomía local e identidad nacional. Conforme avanza la trama y la represión parece inminente, autoridades locales insisten en que pueden detener al ejército si los habitantes del pueblo manifiestan su obediencia a los poderes civiles y religiosos nacionales. Sin embargo, la esperada subordinación nunca llegará y, como consecuencia, los últimos minutos de la cinta mostrarán con lujo de detalle el sangriento castigo de este pueblo reacio a integrarse al conjunto nacional.

*Longitud de guerra* se convirtió hacia el final del sexenio en la última cinta en repetir un esquema narrativo que había ya demostrado su eficacia comercial y política dentro del nuevo cine latinoamericano al que la industria mexicana deseaba asimilarse: el esquema de la represión inevitable de las comunidades que se encontraban en los márgenes de la nación. La cinta se sumaba a la larga lista de producciones latinoamericanas que, como *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969) o *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), se dedicaron a mostrar una y otra vez que el auge del capitalismo latinoamericano entre los siglos XIX y XX estuvo acompañado de violentos actos represivos ejecutados contra las comunidades periféricas de los distintos países de la región. En este contexto, sin embargo, *Longitud de guerra* marca una distancia importante respecto a otras cintas latinoamericanas: la de Tomóchic no es una insurrección popular, sino la manifestación explícita de una autonomía intolerable en el discurso nacionalista. Como en tantas otras películas producidas por el régimen mexicano (*Actas de Marusia*, *Cananea*, *La casa del sur*), la obra de Gonzalo Martínez jugaba con una doble imagen del Estado nacional: mostrando los espacios en los que era comprensible su falta de legitimidad, pero también explicitando una imagen intimidatoria de aquello que ocurre cuando grupos o individuos se resisten a la integración nacional.

Como en otras cintas de la época, en este contexto de autonomía se desarrollará un proceso que irá de la libertad al caos, una narrativa en la que la posibilidad de un espacio de imaginación política más allá de la nación quedará cancelada de inmediato. Y es que para cualquier espectador que se basara únicamente en las producciones industriales del cine echeverrista, en los márgenes de la nación siempre terminaba reinando el caos. Como apuntó desde muy temprano Jorge Ayala Blanco (1976) en sus críticas a *Canoa y Actas de Marusia*, y como anotó brillantemente Ignacio Sánchez Prado al analizar *Calzonzin inspector*, en el cine mexicano controlado para mediados de los setenta por el régimen echeverrista la retórica de la masacre contra las comunidades que cuestionaban el discurso nacional obligaba a una lectura presentista. El crítico Ayala Blanco (1986) denunció constantemente la retórica autoritaria del cine de producción oficial en el que, más allá de las causas justas de los masacrados o las condiciones concretas en las que se realizaban los actos de violencia estatal, el Estado nacional se presentaba una y otra vez como el portador del orden y de la civilidad frente a comunidades al borde de la barbarie en las que impera el caos y la ignorancia.

Fue en ese contexto en el que se presentó uno de los grandes éxitos del cine echeverrista: la representación de la violencia extrema ejercida contra colectividades que se encontraban en cierto grado de autonomía frente al Estado nacional o incluso frente a configuraciones institucionales previas como la Iglesia católica. Estas cintas enfrentaron al espectador a una historia nacional plagada de una violencia ejercida para aniquilar colectividades ideológicamente disidentes. Por supuesto, el cine estatal de los setenta tuvo buen cuidado en colocar estas situaciones en lugares y tiempos seguros, lejos del presente echeverrista o del espacio controlado por el régimen. Así, el cine echeverrista mostraba, como lo había hecho desde 1947 *Río Escondido* (Emilio Fernández), el peligro social que representaba la autonomía de los sujetos periféricos, agentes de la barbarie que debían ser superados en el México moderno.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Esta argucia retórica fue advertida desde los años ochenta por el escritor Alberto Ruy Sánchez, 1981: 96

Por ello la violencia ejercida por el Estado en el cine echeverrista nunca es esperanzadora. Para los pobladores de Tomóchic, como para las comunidades judías de Ripstein (*El Santo Oficio*), no hay más que castigo y destrucción. Aunque las cintas estén dedicadas a estos pueblos, para ellos no habrá tampoco justicia, ni política ni cinematográfica. Los líderes de las insurrecciones populares contra el régimen constantemente terminan derrotados, solos e incluso enloquecidos. Aunque sus historias sean preludeo de la lucha revolucionaria, los hechos mostrados en la pantalla terminarán siempre como una lacerante lección de disciplina y como una consecuencia lógica de la forma en que el Estado nacional al final logra restituir el orden y la gobernabilidad.

En su lectura del cine de los setenta, Ignacio Sánchez Prado (2015: 51) propone que el núcleo del cine echeverrista radica en la representación de la imposibilidad de la construcción de un sujeto colectivo organizado fuera del Estado nacional. Efectivamente, ya sea al hablar de la corrupción, de la revolución, de la explotación o de la efervescencia social, en estas películas el poder central siempre termina siendo el protagonista: corrupto, por momentos desdibujado o evadido, al final el régimen (colonial o nacional) se impone frente a comunidades periféricas caóticas incapaces de mostrarse como colectividad políticamente significativa.<sup>10</sup> Al mismo tiempo, frente a esas colectividades caóticas, frecuentemente se presentó a un Estado que, aunque plagado de corrupción y fallas, figuraba como invencible, omnipresente y en ocasiones como única opción política de organización social.

## Apertura cinematográfica y censura historiográfica

Durante el sexenio echeverrista, la convivencia entre el impulso oficialista por filmar los grandes temas de la historia patria y una política de apertura cinematográfica que, en términos generales, otorgaba libertad a los creadores para que ofrecieran sus visiones personales del pasado, dio lugar a complejos procesos de negociación política, creativa e histórica durante

---

<sup>10</sup> Esta idea es también desarrollada por Chávez, 2010: 133; y en Pascual, 2016: 35-36.

todo el sexenio. En este entramado, la actuación de la Secretaría de Gobernación, institución encargada de proteger la versión oficial de la historia patria, pero también de llevar adelante la política de apertura democrática del régimen echeverrista, resultó determinante, compleja y, en no pocos momentos, contradictoria.

Como han estudiado Sara Luna (2017) y Fernando Mino (2019: 57-91), con la creación de la Dirección de Cinematografía el cine mexicano vivió durante los años cincuenta y principios de los sesenta su época más restrictiva. Bajo el argumento de evitar que se difundiera una imagen denigrante del país, de su historia y de sus instituciones, en esos años creció el número de cortes o prohibiciones a cintas que presentaran alguna crítica al régimen o alguna versión de la historia nacional que se alejara de la visión oficial. El historiador Eduardo de la Vega Alfaro (2017) ha documentado algunos casos de censura de filmes históricos que dieron lugar al debate público como *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) o *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), cintas que fueron enlatadas por años o décadas porque se afirmaba que representaban visiones de la historia nacional que se alejaban de la verdad.

Sin embargo, durante la década de los setenta el cambio en la narrativa historiográfica y en la visualidad del pasado conllevó una serie de desconciertos y tensiones entre los censores del Estado, habituados a aplicar criterios de “veracidad histórica” y “pertinencia política”, y los creadores y funcionarios que trataban de presentar visiones que se alejaran de las interpretaciones tradicionales del pasado. Si algo muestran los expedientes de censura conservados en la Dirección de Cinematografía es que, con la llegada de la apertura cinematográfica, los límites de la representación fílmica de la historia nacional eran igual de difusos para los creadores que para los censores, quienes frecuentemente manifestaban en sus informes de supervisión opiniones personales o francas preocupaciones frente a las versiones libres del pasado filmadas por los jóvenes directores recientemente reclutados por la industria nacional.

Aunque no todos los expedientes de la época conservan los debates generados entre guionistas, directores y censores, abundan los dictámenes de estos

últimos en los que se advierte sobre temas históricos tratados erróneamente, sobre representaciones poco respetuosas de próceres nacionales, de enfoques que podrían traer problemas con instituciones eclesiásticas o militares, que podrían infringir la ley por tergiversar la historia patria o que podrían molestar a las audiencias acostumbradas a una historia nacional que, como rezaba uno de los expedientes, “antes no rebosaba de sangre y palabrotas”.

Volvamos a la conmemoración juarista para ver un primer ejemplo. Aunque *Aquellos años* había sido un encargo directo de la Secretaría de Gobernación y una coproducción estatal, la censora encargada de revisarla, la escritora Ángeles Mendieta Alatorre, mostró en su largo dictamen profundos desacuerdos con la cinta. La crítica de Mendieta enfatizaba que, aunque la de Cazals se trataba de una visión personal de los hechos históricos, esto no significaba que el director podía presentar una película cuyo argumento terminaba diluyendo la figura del benemérito en medio de una compleja maraña argumental.

Además, la censora hizo énfasis en otros aspectos por los que la cinta debía recortarse o prohibirse. Entre éstos estaban la crítica constante a la iglesia católica que, según la censora, terminaba por inundar a la cinta de un discurso jacobino políticamente indeseable. La escena en la que el obispo Labastida (Eduardo López Rojas) niega el entierro a una niña pobre y grita a su padre que mejor le eche sal y se la coma fue estrictamente prohibida por la censora, lo mismo que la provocadora escena en la que José Miguel Hidalgo (Juan Peláez) besa el crucifijo depositado en los senos de Eugenia de Montijo (Marcela López Rey), la esposa de Napoleón III. Además, sobre la escena que referimos antes en la que Juárez despotrica contra el imperialismo, Mendieta llama la atención de las autoridades porque, decía, esta crítica contra el imperialismo estadounidense ponía a México de lado de otro poder imperialista, el del comunismo soviético.<sup>11</sup>

Sin embargo, como podrá notar quien se acerque a la cinta de Cazals, estos cortes solicitados por la censora no fueron realizados, y la cinta se proyectó íntegra al público nacio-

---

<sup>11</sup> Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, (DCSG) *Expedientes Históricos*, “*Aquellos años*” f. 12-16.

nal e internacional. Y es que, según el reglamento de supervisión, en caso de que alguna cinta fuera censurada, productores y directores tenían el derecho de inconformarse, ante lo cual debían elaborarse otros dictámenes por censores diferentes. Al final, si el diferendo continuaba, era el director de Cinematografía, o incluso el propio secretario de Gobernación, quien emitía un nuevo dictamen inapelable.<sup>12</sup> En el caso de la cinta de Cazals ocurrió todo lo previsto por el reglamento. El director se quejó y se negó a modificar una cinta de la que, por otro lado, no quería saber más. Finalmente, Hiram García Borja, director de la dependencia, dio la autorización de exhibición de una cinta que se proyectó con más pena que gloria ante el público.

La lista de casos similares es amplia. Baste anotar aquí que en la supervisión de *El Santo Oficio* de Arturo Ripstein se pide que se eliminen las ofensas contra la comunidad judía; que de *El principio* de Gonzalo Martínez los censores pidieron se eliminara la primera secuencia en la que se mostraba la violación de una campesina; que en *Longitud de guerra* del mismo director sobre la rebelión de Tomóchic se pedía que se modificara el guion porque no podía insinuarse que el levantamiento de un pueblo ignorante era el origen de la gloriosa revolución mexicana; que en casi todas las cintas sobre la revolución se pedía que se rebajara el nivel de violencia y se eliminaran las palabras altisonantes. En casi todos los casos las censuras fueron impugnadas por productores, directores o guionistas, y en casi todos los casos los altos funcionarios de Gobernación fallaron en favor de los creativos y en contra de los censores que, como último recurso, imponían a las cintas la clasificación más restrictiva para que fueran vistas por menos público.<sup>13</sup>

Sin embargo, el asunto no se limitaba a este juego de poderes al interior de la Dirección de Cinematografía. La complejidad de las industrias cinematográficas en todo el mundo hacía que distribuidores, exhibidores o incluso el público participara activamente del debate sobre lo que era lícito incluir en las cintas. En el caso de las películas históricas esto ocurría con frecuencia y en los expedien-

---

<sup>12</sup> DCSG, “Reglamento de Supervisión Cinematográfica”.

<sup>13</sup> DCSG, Expedientes Históricos, expedientes “El Santo Oficio”, “El principio”, “Longitud de guerra”.

tes de la Dirección se conservan varias cartas en las que el público se queja de la forma en la que los nuevos directores desvirtuaban la historia nacional.

Uno de los casos más espinosos fue el de la cinta *Nuevo mundo* (1976), obra en la que Gabriel Retes muestra cómo un fraile obliga a un indígena a pintar una nueva virgen para atraer a los indios a la fe católica. Los censores concluyeron que la exhibición de esta cinta traería problemas, por lo que recomendaron no autorizar su circulación. Sin embargo, como era previsible, sus objeciones no fueron escuchadas, la película se autorizó sin cortes y las predicciones de los censores se cumplieron a cabalidad. La respuesta de la industria no se hizo esperar. Tanto el gerente de la promotora oficial Procinemex, que debía idear una campaña de promoción de la cinta, como los representantes de la compañía distribuidora enviaron cartas en las que expresaron su desconcierto ante una aparente falta de sensibilidad política de la Secretaría de Gobernación, que ahora los obligaba a distribuir y promocionar una película que iba en contra de la tradición del cine mexicano y que seguramente resultaría molesta para el público guadalupano que, presumían, sería el mayoritario.<sup>14</sup>

Sin embargo, en el caso de las revisiones históricas ocurrió lo mismo que con el resto de las cintas promovidas por el régimen. El estudio de varios casos parece indicar que tanto la transformación cinematográfica como la revisión histórica durante el régimen echeverrista se hicieron de arriba hacia abajo, es decir, como un ejercicio de autoridad en el que los altos funcionarios determinaban los nuevos límites de lo permitido, aun si iban contra lo establecido en los reglamentos o si entraban en contradicción con lo señalado por los censores del Estado o por la lógica de su mercado.

En los años setenta, la oficina de censura cinematográfica desempeñó un importante papel como lugar de mediación política en la relectura que de la historia nacional se hizo en el cine. Los intentos de censura o de imposición de versiones oficiales en temas históricos no desapareció en estos años. Como había ocurrido antes, en los años setenta los censores del estado supervisaron, criticaron o intenta-

---

<sup>14</sup> DCSG, expediente *Nuevo Mundo*.

ron prohibir películas bajo el argumento de que faltaban a la verdad histórica. Sin embargo, a diferencia de lo que había ocurrido en las dos décadas anteriores, en ésta los funcionarios de la Dirección de Cinematografía debieron aceptar que ahora el ejercicio de la censura debía convivir con un programa de apertura política y de renovación cinematográfica en el que la revisión histórica tenía un lugar protagónico.

## **Conclusión: el cine echeverrista y el debate por la historia**

Revisar ampliamente lo ocurrido con el discurso nacionalista del régimen posrevolucionario después de los años cincuenta es todavía una tarea pendiente. Para avanzar sobre esa labor he presentado un análisis de lo que ocurrió con los elementos de ese discurso depositados en el cine histórico mexicano de los años setenta. En aquella década, una industria fílmica en proceso de renovación y en búsqueda de nuevos públicos de clase media se lanzó a la realización de cintas en las que las representaciones de los fundamentos históricos de la identidad nacional adquirieron un rostro muy diferente del que habían tenido en los años precedentes. En estas nuevas lecturas del pasado mexicano varios elementos constitutivos de la identidad nacional fueron subvertidos y en su lugar el público se enfrentó a representaciones en las que los pilares religiosos, políticos y centralistas parecían entrar en crisis.

Aunque es claro que hacia el final de aquel sexenio el echeverrismo intentó demostrar que los paradigmas de la historia oficial seguían vigentes, en las nuevas versiones fílmicas de la historia los efectos de la apertura cinematográfica eran evidentes. Los resultados difícilmente pueden reducirse a etiquetas fáciles. Aunque radicalmente diferente del cine clásico en lo que se refiere a temas como la Iglesia católica, la relectura de la revolución mexicana o la transformación del indigenismo, el cine mexicano de los setenta conservó varios de los elementos fundamentales que habían configurado la visión cinematográfica del pasado práctico de los mexicanos: la visión oscurantista del pasado novohispano, la exaltación de liberalismo, la vigencia de la revolución mexicana y del régimen que la representaba.

Como ocurrió en tantos otros campos de la cultura mexicana de los años setenta, hacia el final del echeverrismo, el régimen intentó llenar las pantallas, no de versiones plurales y libres de la historia nacional, sino de épicas oficialistas ubicadas en distintos momentos del pasado. Sin embargo, como he tratado de mostrar a lo largo de este texto, el resultado final difícilmente podría calificarse de monolítico o uniforme. Las versiones oficialistas se filmaron, se distribuyeron y se exhibieron para agrado de funcionarios y tranquilidad de los censores. Pero al mismo tiempo las nuevas versiones fílmicas del pasado nacional, producto del conjunto de fuerzas, intereses y creatividades que operaban en el México de los setenta, ofrecieron visiones del pasado mexicano en las que era posible ver que las imágenes esquemáticas y broncíneas eran ya cosa del pasado.



## Bibliografía

### *Fuentes documentales*

Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, *Fondo de Expedientes Históricos*.

### *Bibliografía publicada*

Anderson, Benedict, 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ayala Blanco, Jorge, 1976. "Masacrofilia. La retórica de la masacre; la folclorización del sufrimiento". *La Cultura en México, Siempre!*, 1193: XV-XVI.

\_\_\_\_\_, 1986. *La condición del cine mexicano*. México: Posada.

Barría, Alfredo, 2011. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar Editores.

Baugh, Scott L., 2004. "Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around 'la Crisis.'" *Film & History*: v. 34, n. 2: 25-37.

Berger, Stefan, 2007. "The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe." En *Writing the Nation. A Global Perspective*, compilación de Stefan Berger, 30-62. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Bordwell, David *et al.*, 1997. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Castro, Maricruz y Robert McKee Irwin, 2011. *El cine mexicano "se impone"*. *Mercados internacionales y penetración cultural en la época*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Castro, Maricruz, 2022. *La invención iconográfica: identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Chávez, David, 2022. "The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as

Spectacle in Mexican Cinema.” *Latin American Research Review*, v. 45, n. 3 (2010): 115-141. <http://www.jstor.org/stable/40926272>

Cosío Villegas, Daniel, 1974. *El estilo personal de gobernar*. México: Joaquín Mortiz.

Das, Veena y Deborah Poole, 2008. “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”, *Cuadernos de Antropología Social* 27, 19-52.

Frey, Hugo, 2011. “Cannes 1956/1979: Riviera Reflections on Nationalism and Cinema.” En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, compilación por Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock, 181-203. Nueva York: Berghahn Books.

García Blizzard, Mónica, 2022. *The white indians of Mexican cinema: racial masquerade throughout the golden age*. Albany: State University of New York Press.

Gellner, Ernst, 1988. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza.

Higson, Andrew Douglas, 2000. “The limiting imagination of national cinema.” En *Cinema and Nation*, coordinación de M. Hjort y S. Mackenzie, 63-74. Londres/Nueva York: Routledge.

Joseph, Gilbert *et al.*, 2001. *Fragments of a golden age: the politics of culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University.

Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimet, Susana, 1976. *El poder de los presidentes: alcances y perspectivas, 1910-1973*. México: Instituto Mexicano de Estudios Políticos.

Luna, Sara, 2017. “Modernización, género, ciudadanía y clase media en la Ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966.” Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lusnich, Ana Laura *et al.*, 2017. *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Mino, Fernando, 2019. “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón.” *Historia Mexicana*, v. 69, n. 1 (2019): 57-91. <https://doi.org/10.24201/hm.v69i1.3915>

Monsiváis, Carlos, 1981. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México.” *Cuadernos Políticos*, n. 30 (octubre-diciembre, 1981): 33-52.

- Pascual Gutiérrez, Iris, 2016. “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo.” *Millars: Espai i historia*, v. 41, n. 2: 15-43. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3234>
- \_\_\_\_\_, 2020. *Invocando el pasado: cine histórico y estado en México (1971-1976)*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2023. *Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México 1846-1982*. México: Penguin Random House.
- Pérez Vejo, Tomás, 2024. *México, la nación doliente: imágenes profanas para una historia sagrada*, Grano de Sal.
- Ramírez Berg, Charles, 1992. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- Renan, Ernest, 1987 [1882]. *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez, Israel, 2020. “Del nacionalismo al tercermundismo. El itinerario mexicano de Miguel Littín.” *Estudios del ISHiR*, v. 10, n. 28: sin paginación. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/422/4221785005/>
- \_\_\_\_\_, 2021. “La aventura tercermundista del cine mexicano. Producción fílmica y diplomacia latinoamericana, 1971-1976.” *Secuencias*, n. 111 (septiembre-diciembre, 2021): sin paginación. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i111.1951>
- \_\_\_\_\_, 2022. “Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta.” *Historia y Grafía*, n. 58 (enero-junio, 2022): 87-131. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi58.397>
- \_\_\_\_\_, 2023. *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruy Sánchez, Alberto, 1981. *Mitologías de un cine en crisis*. México: Premia.
- Sánchez Prado, Ignacio, 2015. “Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, v. 44, n. 2: 50-67.
- Smith, Anthony D., 2000. “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity.” En *Cinema and Nation*, coordinación de Mette Hjort y Scott MacKenzie, 41-53. Londres: Routledge.

- Tuñón, Julia, 2006. “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate.” *Historias*, n. 65 (2006): 41-60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2199>
- \_\_\_\_\_, 2020. “Los gigantes que nos dieron Patria”. *Proceso. Edición especial Proceso Bi-centenario* (abril de 2020): 4-13.
- Vaughan, Mary Kay, 2001. *La política cultural en la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, 2017. *Cine censura y política en la era del milagro mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Villalobos Álvarez, Rebeca, 2020. *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Grano de Sal.

### *Filmografía citada*

- Actas de Marusia*, 1975. Dirección: Miguel Littín. México: Jorge Sánchez-Arturo Feliu-Conacine.
- Aquellos años*, 1972. Dirección: Felipe Cazals. México: Guillermo Aguilar Alvarez-Leopoldo Silva-Marco Silva-Alpha Centaury-Estudios Churubusco-Cinematográfica Marco Polo
- Caliche sangriento*, 1969. Dirección: Helvio Soto. Chile. Icla Films.
- Calzonzin inspector*, 1973. Dirección: Alfonso Arau. México: Víctor Parra-Conacine-Estudios Churubusco Azteca
- Cananea*. 1977, Dirección: Marcela Fernández Violante. México: Antonio H. Rodríguez-Pedro Escobedo-Alejandro Aguilar Zafra-Diego López-Jorge Dorantes-Conacine.
- Canoa: Memoria de un hecho vergonzoso*. 1975. Mirección: Felipe Cazals. México: Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
- Cascabel*, 1976. Dirección: Raúl Araiza. México: Luz María Rojas-Conacine-Dasa Films.
- Chilam Balam*, 1955. Dirección: Iñigo de Martino. México. Armando Orive Alba, CLASA Films Mundiales.
- El jardín de tía Isabel*, 1971. Dirección: Felipe Cazals. México: Guillermo Aguilar Alvarez, Víctor José Moya h, Alpha Centaury

*El joven Juárez*, 1954. Dirección: Emilio Gómez Muriel. México: Armando Orive Alba, Clasa Films Mundiales.

*El padre Morelos*, 1942. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Hispano Continental Films.

*El principio*, 1971. Dirección: Gonzalo Martínez. México: Estudios Churubusco

*El rayo del sur*, 1943. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Hispano Continental Films.

*El Santo Oficio*, 1972. Dirección: Arturo Ripstein. México: Leopoldo Silva-Marco Silva-Cinematográfica Marco Polo-Conacine.

*En tiempos de la Inquisición*, 1946. Dirección: Juan Bustillo Oro. México: Jesús Grovas

*Enamorada*, 1946. Dirección: Emilio Fernández. México: Benito Alazra-ki-Panamerican Films.

*La casa del sur*, 1976. Dirección: Sergio Olhovich. México: Conacine-Dasa Films

*La cucaracha*, 1959. Dirección: Ismael Rodríguez. México: José Bolaños-José Luis Celis-Fernando Belina-Alberto A. Ferrer-Películas Rodríguez.

*La Patagonia rebelde*, 1974. Dirección: Héctor Olivera, 1974. Argentina: Aries Cinematográfica.

*La soldadera*, 1966. Dirección: José Bolaños. México: Alberto A. Ferrer-Producciones Marte-Técnicos Mexicanos

*La sombra del caudillo*, 1960. Dirección: Julio Bracho. México: Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica

*La tierra prometida*, 1972. Dirección: Miguel Littín. Chile: Chilefilms.

*La virgen morena*, 1942. Dirección: Gabriel Soria. México: Alberto Santander, Gabriel Soria, Alejandro A. Abularach.

*La virgen que forjó una patria*, 1942. Dirección: Julio Bracho. México: Agustín J. Fink-Emilio Gómez Muriel-Films Mundiales.

*Longitud de guerra*, 1974. Dirección: Gonzalo Martínez. México: Conacine-Dasa Films.

*Mexicanos al grito de guerra*, 1943. Dirección: Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez. México: Películas Rodríguez-Películas Latinoamericanas.

*Mina, viento de libertad*, 1976. Dirección: Antonio Eceiza. México-Cuba:

Conacite Uno-Instituto Cubano de Artes e industria Cinematográficas.

*Nuevo mundo*, 1976. Dirección: Gabriel Retes. México: Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

*Queimada*, 1969. Dirección: Gillo Pontecorvo. Italia-Francia: United Artist.

*Reed, México insurgente*, 1970. Dirección: Paul Leduc. México: Berta Navarro-Luis Barranco-Salvador López-Ollín y Asociados.

*Río Escondido*, 1947. Dirección: Emilio Fernández. México: Raúl de Anda G, Producciones Raúl de Anda.

*Rosa blanca*, 1961. Dirección: Roberto Gavaldón. México: Clasa Films Mundiales.

*Vino el remolino y nos alevantó*, 1949. Dirección: Juan Bustillo Oro. México: Juan Bustillo Oro-Gonzalo Elvira-Producciones Dyana.

*Zítari, el templo de las mil serpientes*, 1931. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Imperial Arts Films.



05.

# El viaje como “experiencia de otra nación” y los relatos de viaje como su fuente

Travel as an “experience of another nation” and travel narratives as its source

Leonor García Millé  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNAM

recepción: 26 de julio de 2024  
aceptación: 08 de noviembre de 2024

## Resumen

Este trabajo teórico metodológico de carácter exploratorio tiene por objetivo sondear dos preguntas: ¿de qué manera el viaje al extranjero permite “la experiencia de otra nación”? Y ¿cómo los relatos de viaje pueden funcionar como una fuente para rastrear esta experiencia? En la primera parte se expone el concepto de “experiencia” y su traslado a los estudios sobre nación y nacionalismo. En la segunda, se plantea la hipótesis de que los individuos experimentan otras naciones cuando viajan a un país extranjero, a esto se le puede denominar “experiencia de otra nación” y se propone que una fuente idónea para rastrear tal experiencia la constituyen los relatos de viaje. Por último, se ofrecen ejemplos de tópicos o lugares comunes que suelen encontrarse en las narrativas de viaje en los que puede rastrearse esta categoría. En esta parte se utilizan extractos de una variedad (en términos geográficos y temporales) de relatos de viaje. La categoría “experiencia de otra nación” permite avizorar la manera en que un individuo de cierta nacionalidad, clase social y género concibe el mundo en un momento determinado.

*Palabras clave: experiencia, experiencia de otra nación, relatos de viaje, experiencia de nación, literatura de viajes*

## Abstract

This methodological and theoretical paper aims to explore two questions: in what ways does travel abroad enable “the experience of another nation”? And: how can travel narratives serve as a source for tracing this experience? The first part presents the concept of “experience” and its transfer and applications to studies of nation and nationalism. In the second part, it is proposed that individuals experience other nations when they travel to a foreign country, this phenomenon can be designated as “experience of another nation”, and travel narratives serve as a suitable primary source for tracing this experience. Finally, examples are given of commonplaces commonly found in travel narratives in which this category can be traced. This part uses excerpts from a variety of travel narratives. The category “experience of another nation” facilitates our understanding of how an individual of a certain nationality, social class, and gender conceives the world at a given moment.

*Keywords: experience, experience of another nation, travel writing, lived nation, travel literature*

La historia de las experiencias no busca capturar lo que vivieron seres humanos en el pasado en lo exclusivamente individual, sino *cómo lo vivieron*: la manera históricamente particular en la que experimentaron eventos. Y es que, como bien lo estableció Joan W. Scott, una experiencia es de modo inevitable una interpretación: entrecruzada por emociones, ideas, sensaciones que a pesar de su halo singular están inscritas en guiones culturales e históricos y por ende colectivos (1991). Entre los temas que los historiadores de las experiencias han atendido en tiempos recientes está la manera en que los ciudadanos de una nación la experimentan cotidianamente, algo que se ha denominado “experiencia de nación” o “*lived nation*”. Se trata de un fenómeno bastante más desordenado y complicado que el nacionalismo como discurso o ideología, pues involucra la vida diaria de las personas.

Estas páginas toman como punto de partida la categoría de “experiencia de la —propia— nación” para proponer “la experiencia de otra nación”, fenómeno que sucedería cuando las personas se encuentran en un país diferente al suyo. Se trata de un ejercicio teórico metodológico que es más una exploración e invitación que un producto acabado, y las preguntas que plantea son: ¿de qué manera los viajes al extranjero permiten “la experiencia de otra nación”? Y ¿cómo los relatos de viaje podrían funcionar como una fuente para rastrear esta experiencia? El recorrido que se sigue para responder a estas interrogantes es el siguiente: en la primera parte del artículo se expone el concepto de “experiencia” y su aplicación en los estudios sobre nación y nacionalismo. En la segunda, se enuncia la hipótesis de que los individuos *experimentan* otras naciones cuando viajan a un país extranjero, se propone que a esto se le puede denominar “experiencia de otra nación” y que una fuente idónea para rastrear tal experiencia la constituyen los relatos de viaje. Bajo el ánimo exploratorio que guía mi texto, las dos partes se unen por medio de una bisagra: ejemplos de tópicos o *lugares comunes* que suelen encontrarse en las narrativas de viaje en los que puede rastrearse esta categoría. En esta parte se utilizan extractos de una variedad (en términos geográficos y temporales) de relatos de viaje.

## De conceptos y otros menesteres

En los años sesenta el historiador E. P. Thomson utilizó como herramienta el concepto de experiencia para dar forma y sentido a la existencia de una conciencia de clase (1989),<sup>1</sup> y aunque su obra tuvo gran resonancia en la disciplina histórica, el concepto no fue recogido ni utilizado mayormente. Casi treinta años después, en 1991, el artículo “The Evidence of Experience” de Joan W. Scott puso de nuevo sobre la mesa esta categoría, pero la historiadora estadounidense le dotó de un sentido que rompía con la visión tradicional (1991). En ese texto Scott se oponía a la concepción esencialista de la experiencia para afirmar: “*Experience is at once always already an interpretation and something that needs to be interpreted*” (1991: 797). En otras palabras: “*Experience is, in this approach, not the origin of our explanation, but that which we want to explain*” (797). Se trataba pues, de un llamado a abandonar la lectura inocente y simplista de las experiencias para analizar los esquemas en los que están construidas.

El siglo XXI ha traído consigo nuevas invitaciones a utilizar el concepto, así Frank Ankersmit propone: “la experiencia nos pone en contacto con el mundo; la conciencia nos ofrece las representaciones del mundo, tal y como éste se nos muestra en la experiencia; y estas representaciones se dejan, finalmente, expresar con el lenguaje” (2010: 23). Por su parte, Ewa Domanska habla de la importancia de que la historia estudie “cómo la gente común y corriente experimentó el mundo en el pasado y cómo esa experiencia es diferente a la nuestra” (2009: 181).

Si nos trasladamos a los estudios académicos sobre el nacionalismo y las naciones,<sup>2</sup> Maarten Van Genderachter señala que tradicional-

---

<sup>1</sup> En sus palabras: “la clase cobra existencia cuando algunos hombres, de resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos .... La experiencia de clase está ampliamente determinada por las relaciones de producción en las que los hombres nacen, o en las que entran de manera involuntaria.” (Thompson, 1989: XIV).

<sup>2</sup> En este texto coincidimos con el acercamiento de José Carlos Chiaramonte, en el sentido de que con el término de nación “no nos estamos refiriendo a una realidad histórica [...], sino a un concepto que pudo ser aplicado a distintas realidades según el sentido que le asignaban los protagonistas de esas historias”, es decir, “un símbolo con múltiples significados competidos por diferentes grupos” (2004).

mente estas investigaciones se han concentrado en las élites, los discursos gubernamentales y el adoctrinamiento, dejando de lado a la gente común (2012: 120-136). Sin embargo, considera que desde los años 2000 despuntan perspectivas que se concentran en las nacionalidades “desde abajo”. La vuelta de tuerca vino en realidad de un psicólogo social años antes del cambio de siglo: Michael Billig. En efecto, en 1995 Billig acuñó el término “*banal nationalism*” para aludir a los sentimientos e identidades nacionales que las personas viven y experimentan de manera cotidiana (en esto reside su *banalidad*, no en una idea de *trivialidad*) (1995). Su premisa era que los individuos, al vivir dentro de las estructuras establecidas por los estados nación, consumían —experimentaban— diariamente el nacionalismo.

Tanto el concepto de Billig como su preocupación por incluir en la mirada la manera en que los individuos viven el nacionalismo día a día han abierto la puerta a nuevos estudios, nuevas perspectivas. Siguiendo esta línea los geógrafos Tim Edensor y Shanti Sumartojo afirman:

*Nationhood is emergent in everyday life, is reproduced continuously and intimately entangled with the sensations, routines, material environments, public encounters, everyday competencies, memories, aspirations, and a range of other affective and embodied qualities that comprise how we understand and inhabit our worlds* (2018: 553).

Estos autores hablan del espacio nacional cotidiano (“*everyday national space*”) y de cómo las prácticas y sensaciones mencionadas reproducen un sentido de pertenencia nacional (557). Desde su punto de vista, se trata de un proceso usualmente irreflexivo, lo cual es importante para la propuesta que haré más adelante. Edensor y Sumartojo son tan solo un ejemplo de una lista de autores que hablan del nacionalismo banal ya sea adoptando el concepto, comentando la necesidad de utilizar alguno que se considera más exacto —como nacionalismo cotidiano—, o debatiendo al respecto.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Por ejemplo: Marco Antonsich y Michael Skey, *Everyday Nationalism. Theorising Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism* (2017); y Peter Merriman y Rhys Jones, “Nations, Materialities and Affects”, *Progress in Human Geography* (2017).

Dos son las aportaciones específicas que quisiera retomar. En primer lugar, la de Ferran Archilés quien resalta la importancia de estudiar “la manera como los distintos grupos sociales viven y experimentan la identidad nacional, y no sólo la sufren de manera pasiva” (2013: 94); pues insiste en que no son meros “recipientes vacíos” que sólo reciben el contenido que produce el estado (97).<sup>4</sup> En este sentido, el historiador español considera que es necesario incorporar la noción de experiencia, así como el carácter narrativo de la nación: “La nación es una identidad narrativa fluida, cambiante, codificada en relatos sobre quien se es o se quiere ser” (99). Además, “la de la nación es una experiencia”, es la manera en que los individuos experimentan una nación. Al igual que Edensor y Sumartojo, Archilés señala que se trata de una dimensión no consciente y menciona que se experimenta en las rutinas de la vida cotidiana, en espacios como teatros y tabernas, en las calles y en sus nombres, con la presencia de monumentos y símbolos, con objetos e incluso en el propio hogar (105-110).

En segundo lugar, tenemos el Centro de Excelencia en la Historia de las Experiencias de la Universidad de Tampere, Finlandia, que busca incorporar la experiencia a la disciplina histórica y plantear los aspectos metodológicos que sean necesarios para ello (Eiranen *et al*, 2022). En 2021 Ville Kivimäki, Sami Suodenjoki y Tanja Vahtikari sacaron a la luz *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland (1800-2000)* en donde analizan y examinan Finlandia a través de la historia de las experiencias y la historia de las emociones (2021). En este interés por rastrear lo cotidiano, consideran que en la nación se confunde lo personal, lo social y lo colectivo e introducen el concepto “*lived nation*”. De acuerdo con su concepción este término consistiría en “historias enredadas de experiencias y emociones”:

*‘The nation’ and ‘the national’ as things that actually happen in people’s individual and social lives. We see experiences and emotions as a mediating sphere where the different impulses (personal, social, cultural, and political) mold*

---

<sup>4</sup> Las identidades nacionales tienen, al igual que las naciones, una naturaleza discursiva como nos señalan Wodack et al: “se producen y reproducen, así como se transforman y desmantelan de manera discursiva”, implican aspectos tales como convenciones de comportamientos y actitudes, y parten de la noción de una supuesta unicidad y homogeneidad (2009: 3-4).

*into meanings, concepts, actions, and practices. This sphere is also dynamic and contested, marked by conflicting interests and the exercise of power* (6).

Habría que destacar que ambas aproximaciones **no se están refiriendo al nacionalismo**, es decir, no hablan de experimentar el *nacionalismo*, sino la *nación misma*, lo cual presupone horizontes más amplios.

La pregunta que estas ideas despiertan es ¿cuál podría ser la fuente? ¿Cómo se podría acceder a la miríada de experiencias que personas comunes tienen de sus naciones? Raúl Moreno Almendral apunta a una fuente en específico: los relatos personales, fundamentalmente diarios y autobiografías (2018). Considera, y coincido con él, que si las naciones son “un fenómeno social de naturaleza discursiva y marco político, sus verdaderos agentes son los individuos” (648). En este sentido, bajo lo que llama “*a personal approach to nationhood*” (649-650), las narraciones personales permiten explorar de manera más inclusiva la experiencia concreta.

En suma, al finalizar este apartado contamos con un concepto (experiencia de nación) y con una fuente (relatos personales).

## La “experiencia de otra nación” y los relatos de viaje

De acuerdo con la noción de “experiencia de nación” y “*lived nation*” las personas *viven* de manera cotidiana su nación a través de una maraña de emociones y experiencias. Ahora, este texto tiene por objetivo proponer que cuando los individuos viajan a otro país también *experimentan* el país que visitan, lo que podríamos denominar como “experiencia de otra nación”.<sup>5</sup> Mientras que el primer caso se trata de un fenómeno predominantemente irreflexivo o inconsciente (como señalan Edensor/Sumartojo y Archilés), porque prácticamente sucede sin que los individuos se den cuenta de ello, en el segun-

---

<sup>5</sup> Anteriormente propuse la noción de “lugares de la experiencia” como “aquellas locaciones establecidas por los autores en sus relatos de viaje como espacios esenciales para experimentar lo que es viajar y estar” en un lugar determinado (García, 2017: 158).

do caso considero que se trataría de un fenómeno consciente y asumido, incluso perseguido. La razón de ello reside en que los viajes implican una actitud atenta a la experiencia, los turistas se encuentran en una situación extraordinaria —fuera de su lugar de origen y desterrados de sus rutinas diarias— y por lo tanto se aprestan a observar, sentir, percibir, e incluso consumir lo que les rodea con una actitud que no usan en su lugar de origen: hay una determinación por *experimentar* la otredad.

Y es que el desplazamiento geográfico —y cultural— genera lo que John Urry ha denominado “the tourist gaze”, que usualmente se traduce como la mirada del turista y que sería una manera específica de observar qué se practica cuando se está en un destino de viaje (2002: 2).<sup>6</sup> Aunque se trata de una mirada que son muchas, pues cambia según las épocas, las nacionalidades y los grupos sociales; siempre está marcada por la búsqueda y por la identificación de la diferencia. Diversos autores coinciden en este punto, por ejemplo: Dean MacCannell afirma que el turista va en busca de la autenticidad (1999: 7) (aunque podríamos apuntar que esta es inaprehensible) y Jennifer Craig considera que quien sale de su lugar de origen intenta expresamente identificar lo particular y lo diferente (2000: 114). De modo que los turistas conforman, en palabras de Jonathan Culler, un ejército anónimo de semiólogos que están interesados en todo como un signo de sí mismo, que van a la caza de signos de “lo francés”, de “los típicos comportamientos italianos” y de escenas “ejemplarmente orientales” (1991: 127). Visitar el extranjero —ya una expresión extraña en sí misma— implica acechar lo típico, lo auténtico, lo único, lo particular, es decir, *lo diferente*.

Habría que agregar que la distancia, el aislamiento y la “experiencia de otra nación” también traen consigo de modo inevitable la reflexión sobre la propia nación y la identidad nacional, pues la comparación es un proceso natural e inevitable para quien se

---

<sup>6</sup> En estas páginas utilizaremos de manera indistinta las nociones de viajero y turista pues, como explica bien James Buzard, la idea de que el viajero tiene una experiencia más profunda y significativa que el turista apareció en el siglo XIX, cuando los protagonistas aristocráticos del Grand Tour comenzaron a percibir con desagrado cómo la democratización y masificación de los viajes amenazaba una práctica que antes les era exclusiva (1993). En este sentido, simplemente existen diferentes estilos de viajar y todos pueden estudiarse como expresiones culturales válidas.

encuentra en un lugar extraño. La diferencia se identifica a partir de lo que se considera propio, pues el viaje también provoca que algunos aspectos previamente no reflexivos se vuelvan o se reconozcan como identitarios, se asuman como particulares. En ese sentido se estaría hablando de cómo la identidad nacional se visibiliza, experimenta, analiza y solidifica cuando entra en diálogo con otro grupo nacional.

En resumidas cuentas, considero que cuando las personas están en un país diferente al suyo —cuando caminan por una callejuela o ven un paisaje por la ventanilla, cuando contemplan un monumento en una plaza o una obra artística en un museo, cuando comen un platillo u observan el comportamiento de la gente— se encuentran experimentando esa nación. Es decir, están realizando una interpretación por la cual relacionan esa vivencia con lo que consideran son las características de la nación que visitan. En esta experiencia caben ideas y reflexiones, pero también, y de manera fundamental, emociones y sensaciones.

En este punto valdría la pena detenernos para mencionar a la imagología, la teoría que analiza los estereotipos culturales o nacionales en las representaciones literarias, es decir, cómo un grupo representa otros caracteres nacionales. (Leersen, 2007: 26-27). No podría negarse que existen preocupaciones y caminos compartidos, pero a final de cuentas este estudio no se refiere a cómo se categorizan los caracteres nacionales del país que el viajero visita, sino a cómo él mismo experimenta o vive estar en esa nación.

Retomando el hilo, en la experiencia de la que hablamos sin duda está implicada la industria turística local que prepara y define el escenario, escribe el guion y marca las paradas imprescindibles de aquello que se quiere representar como propio. Tras ello hay una especie de imperativo: “deténgase aquí y, ahora, admire”. Sin embargo —un sin embargo sumamente importante—, quisiera destacar que el turista no es un ente pasivo y homogéneo que sigue al pie de la letra las directrices, pues las expectativas de un grupo nacional y social en determinado momento histórico juegan un papel en la interpretación que hacen de lo que significa estar en ese país. Hay



una preparación cultural que permite re-conocer lo que es Francia cuando coincide con la idea que se ha formado de Francia en la lejanía, y en este sentido tiene más que ver con el viajero que con el destino. Por ejemplo, Nicole Neatby afirma que, en los relatos de viaje de turistas estadounidenses e ingleses en Quebec, sus respectivas identidades nacionales moldean las preconcepciones que tienen de la provincia canadiense *antes* de viajar, así como sus reacciones cuando arriban a ella (2018).

La fuente idónea para rastrear la categoría que propongo está compuesta por un tipo particular de narraciones del yo: los relatos de viaje. Esto no resulta sorprendente si contemplamos la definición de Tatiana Escobar de este género: “se trata de una narración en primera persona legitimada por la experiencia vivida” (2002: 37). Son textos cuyo objetivo no es describir o estudiar el país que se visita, sino narrar *la experiencia del autor en ese lugar*. Se trata de narraciones autobiográficas que se asientan en un yo testimonial y por ello se apegan al pacto autobiográfico definido por Philippe Lejeune (1994). Además, como dice Dennis Porter, los escritores de viajes realizan una especie de cartografía cultural con la cual asignan identidades fijas a las regiones y a las razas que las habitan, lo que conlleva de manera inevitable situarse de frente al otro o a los otros (1991: 20). Siguiendo el hilo de Scott, Sidonie Smith y Julia Watson definen: “*In autobiographical acts, narrators become readers of their experiential histories, bringing discursive schema that are culturally available to them to bear on what has happened*” (2010: 27). Los sujetos/narradores/viajeros, entonces, se convierten en lectores de las historias que cuentan y utilizan esquemas discursivos que tienen históricamente disponibles para poder a su vez ser leídos/entendidos.

Resulta de particular importancia señalar que el público al que está destinado el relato de viaje está compuesto por lectores de la propia nación, por lo que estamos ante un doble esfuerzo: poner lo ajeno en las palabras de una lengua compartida y ponerse en el lugar del otro en el extranjero, hablar en su nombre (Porter, 1991: 15). Este doble esfuerzo hace que el autor del relato juegue dos papeles distintos: realizar una representación del lugar para su comunidad y ser representante de su comunidad en ese lugar. Aún más, Steve Clark

afirma que el hecho de que lo contenido en el papel no pueda ser verificado o corroborado por el lector, obliga a hacer uso de “estratagemas de corroboración sensorial” así como de una serie de recursos testimoniales (1999: 1), algo que justamente convierte estos relatos en una fuente especialmente rica para rastrear la “experiencia de otra nación”; lo visto, lo escuchado, lo sentido ocupan un papel central. En conclusión, Otmar Ette nos dice: “La función del yo narrador consiste, por regla general, en transmitir informaciones poniéndolas siempre en relación con lo que ya se conoce (o con lo que se cree que conoce el lector al que va dirigido el relato)” (2001: 35). Es por eso que, por más que se encuentre lejos de casa, la identidad nacional del viajero siempre está palpitando en estas páginas.

## Algunos tópicos o *lugares comunes*

Tras haber propuesto la categoría “experiencia de otra nación” y después de haber señalado que los relatos de viaje constituirían una fuente ideal para rastrear este fenómeno, en las siguientes páginas doy muestras de ello identificando algunos tópicos, que serían aquellos *lugares comunes* en los textos de viaje en los que se manifiesta la experiencia en un país extranjero. Sin importar el origen, el país o el periodo, estos tópicos del relato suelen repetirse y son ricos para el análisis. Para ilustrarlos utilizo extractos de relatos de viaje que en términos temporales van desde inicios del siglo XIX hasta inicios del XXI, y en términos espaciales se refieren a una gran variedad de destinos geográficos y que fueron escritos tanto por hombres como por mujeres. Se trata entonces de un mosaico o panorama de testimonios que muestran pistas de dónde puede rastrearse la experiencia y no de un estudio acabado de un cuerpo de narrativas dentro un marco cronológico específico (que sin duda requeriría de una contextualización histórica y de mucho mayor profundización).

En las siguientes páginas mencionaremos las expectativas y concepciones del traslado, el primer contacto, el cruce de fronteras, la experiencia urbana, el paisaje y el clima, las anécdotas de la diferencia, la mirada masculina y, por último, la comparación con la propia nación.

## *De expectativas, motivaciones y concepciones del traslado*

Todo viaje comienza antes siquiera de dejar el lugar de origen, pues sin haber cruzado frontera alguna ya se cuenta con un bagaje de referencias, de imágenes, de información e incluso de prejuicios, que son elementos con los que se conforma un conjunto de expectativas de lo que se espera encontrar (e incluso sentir) en el país visitado. El hecho de que sea común que los autores comiencen sus relatos con una exposición de aquello que la nación o la región representaba para ellos *antes* de conocerla, nos lleva a considerar que la experiencia del viaje empieza antes del viaje mismo.

El novelista norteamericano Paul Theroux (n.1941) explica que Argentina había sido de su interés desde niño debido a que su bisabuelo había partido en 1901 desde Italia para emigrar a una idealizada Argentina, pero que debido a la fiebre amarilla había terminado por desembarcar en un Nueva York al que nunca había querido arribar (1992: 14). A esto se había sumado la aspiración de acceder, en los sobrepoblados años setenta del siglo XX, a un lugar del que no tenía ninguna imagen previa y la misteriosa y desconocida Patagonia cumplía ese requisito (15); se trataba de la expectativa de visitar un lugar “sin expectativas visuales”.<sup>7</sup> Por su parte, la pintora norteamericana Ione Robinson (1910-1989) se encontraba de viaje en la Italia de Mussolini en 1929 cuando se entera de que en México los artistas “están pintando muros” y decide entonces dejar un país plagado de representaciones del rostro de un dictador, y donde consideraba que el arte se había quedado detenido, por una nación en la que el arte estaba vivo y desplegándose en lugares públicos (1946: 69). Asomarnos a las expectativas y motivaciones de los viajeros, un escritor en los años setenta o una artista en los años veinte, nos permite asomarnos a la preparación cultural que llevan consigo, a la construcción particular que un individuo ha armado de un país debido a factores culturales, sociales y geopolíticos, pero también personales.

---

<sup>7</sup> En la misma obra en la que Theroux expresa esta motivación el viajero británico Bruce Chatwin explica que en su caso lo que lo movió a ir a Tierra del Fuego fue un pedazo de piel seca con pelaje rojo que su abuela guardaba en el gabinete de curiosidades y que supuestamente era de un brontosaurio de esas lejanas tierras (14). Curioso cómo los encantos infantiles pueden jugar un papel en las motivaciones de los viajes.

Tim Cresswell afirma que “El movimiento rara vez es sólo movimiento pues lleva consigo la carga del significado” (2006: 6). En este sentido el traslado del turista a su destino está siempre empapado de sentido, y los relatos de viaje constituyen fuentes que nos dan pistas sobre cómo los viajeros *corporizan* ideas geopolíticas, concepciones del mundo y de las naciones. Es decir, cómo una persona de cierta nacionalidad y clase social en un periodo histórico determinado experimenta el desplazamiento. Pongamos al mexicano Jesús Galindo y Villa (1867-1937) quien en el libro de su viaje a Europa en 1892 expone lo que para él implicaba cruzar el Atlántico: “abandonaba yo las costas de mi Patria, con rumbo al Viejo Continente, palpando la realización de un grato sueño sentido casi desde los dulces días de mi venturosa infancia” (1894: 7). El movimiento se vive como el acercamiento al lugar que se ha soñado desde una infancia hispanoamericana embebida de una educación eurocéntrica que situaba la capital intelectual del mundo en París. Se observa, además, que el encuentro aspirado es diametralmente opuesto al de Theroux, porque en este caso se busca explícitamente lo *que se sabe que está allí*: “bajo grandes emociones; fresca la memoria de ciudades y monumentos, que desde los bancos del Colegio había yo tantas veces estudiado” (8).

Pero la expectativa puede tener otra cara en la experiencia de otra nación: la decepción, pues la imagen previa que se lleva consigo corre el peligro de romperse en pedazos cuando se confronta con la realidad. Esto es lo que le sucede al político chileno Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), quien al arribar a París a mediados del siglo XIX estaba empapado de las mismas aspiraciones que Galindo y Villa:

Yo me entregaba sin reserva a mis ilusiones al pisar los sitios en que desde tan lejos las había bebido, pero un sacudón violento debía pronto despertarme. [...] y vi calles y casas y gente y bodegones, y veredas enlodadas y ventanas cubiertas de polvo y tela arañas; [...] por pueril que fuera mi desencanto, tuve más de una vez la tentación de apearme del *fiacre* que me llevaba y preguntar al cochero si aquel era verdaderamente París ¡el París de mis ilusiones! (1936: 283).

Las expectativas y las motivaciones de un viaje funcionan como andamios o estructuras que se van a poblar con vivencias reales y por ello son tan reveladoras. La peregrinación a los *sitios sagrados* europeos de Galindo y Villa y Vicuña Mackenna, la huida del mundo moderno y la superación de la decepción migratoria del bisabuelo de Theroux y el deseo de encarnar a los artistas renacentistas y sus frescos en un país *nuevo* de Ione Robinson son pistas para rastrear la experiencia del viaje y de la otra nación.

### *El primer contacto*

Cuando el barco se acerca a las costas o el tren arriba a la estación, cuando el avión aterriza en la pista o cuando se cruza un puesto fronterizo, las expectativas, los deseos —y también los prejuicios— se agolpan para ponerse a prueba en el primer contacto con el país visitado. Es un momento del viaje, pero —de manera muy importante para nosotros— también es un momento del texto. Este instante suele presentarse como una experiencia iniciática y cargada de sentido y *de los sentidos*: los ojos están especialmente abiertos a las primeras imágenes, los oídos atentos a los sonidos y hasta el olfato busca una huella olfativa particular. Es casi inevitable que se escriba sobre este encuentro en el que se mezcla la anticipación y la descripción de las primeras señales del lugar con las sensaciones y emociones que se despiertan. Podríamos concebir el primer contacto como el momento en que un telón apenas se está abriendo para revelar el escenario y por eso resulta un tópico en donde se puede analizar la experiencia de otra nación. Javier Reverte (1944-2020) describe Nueva York cuando su avión hace círculos sobre la ciudad antes de aterrizar:

Desde la altura, distingo una ciudad en donde los rascacielos pugnan entre ellos, como quien dice a codazos, para abrirse camino hacia el cielo. ¿Para ser el primero en besar a Dios? Es una urbe apretada, encogida sobre sí misma como una colmena, pero en su caso desdeñosa del orden, parece que quiere atrapar el espacio para hacerlo suyo. Y da la impresión de que está cerca de lograrlo. (2016: 17)

Si la mirada del turista es una manera particular de ver, que se activa cuando las personas están de viaje, las vistas son elementos esenciales de la experiencia de estar en otro lugar al ser panoramas amplios que rezuman signos para ser interpretados por el sujeto de la mirada. Efectivamente, con el uso del avión como medio de transporte este consumo visual se da desde el primer contacto, pero lo cierto es que ha sido común en los recorridos turísticos la inclusión de miradores, es decir “puestos para ver desde las alturas” el lugar que se visita, como la torre Eiffel, el *Empire State* o la torre de alguna catedral. En estos lugares se resuelve la aspiración de lanzar la mirada y apropiarse de una perspectiva dilatada que permita tener la idea general de aquello que se recorre con los pies. Cuando se trata del primer vistazo, el viajero busca identificar/reconocer los rasgos particulares, tal como lo hace el director de cine italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) al llegar a la India a inicios de los años sesenta:

Nuestra llegada a Bombay desde lo alto: montecillos fangosos, rojizos, cadavéricos, entre pequeñas charcas verduzcas, y un infinito aluvión de chozas, almacenes, miserables barrios nuevos; parecían las vísceras de un animal descuartizado, esparcidas a lo largo del mar, y, sobre esas vísceras, centenares de miles de pequeñas piedras preciosas, verdes, amarillo pálido, blancas, que brillaban tiernamente [...]” (2006: 12-13).

En ambos casos se identifican símbolos: los imponentes rascacielos de Nueva York por un lado y las chozas miserables de Bombay por el otro; y en ambos casos las naciones visitadas se traducen y conceptualizan a través de imágenes retóricas: una ciudad colmena que busca alcanzar y apropiarse del espacio (clara alusión a la cultura norteamericana) y las vísceras de un animal descuartizado (brutal mención de la miseria india). Así, la descripción de una vista es también la caracterización de una nación.

Pero antes de la aviación, el primer contacto se ha dado a través del acercamiento y la inmersión progresiva, ya sea en un carruaje arrastrado por caballos, en un barco o en un ferrocarril. El español José Pla (1879-1956), por ejemplo, habla de su “contacto bautismal” con Londres en 1907, describiendo lo que va apareciendo ante sus ojos mientras su vapor se interna

en el puerto más importante de su época. Bajo su pluma se trata de una enumeración admirada de la gran cantidad de “vapores, pataches y pontones abarrotados de mercancías”, de “tinglados y almacenes negruzcos”, así como “leprosas fachadas de fábricas empenachadas de humo” y “los olores de la brea y el yodo con brisas de especierías tropicales” (2021: 53). El gran imperio naval y colonial británico es experimentado por un español a través de estructuras, edificaciones y transportes portuarios, de colores y de olores afines al poderío comercial.

Si bien es menos considerado en los textos, el sentido del oído también puede jugar un papel en la experiencia del primer contacto, como nos muestra la escritora inglesa Mary W. Shelley (1797-1851) cuando arriba a Calais en 1813 y expresa esa sensación de extrañeza que se refiere a súbitamente “sentir” que efectivamente se está lejos de casa: “Escuché por primera vez el confuso zumbido de voces que hablaban en un idioma diferente al que estaba acostumbrada” (2020: 15).

### *El cruce de las fronteras*

Las fronteras son esas líneas trazadas con matemática exactitud en lo que naturalmente es un territorio continuo y resulta revelador que los viajeros esperan experimentar la diferencia cuando trasponen una frontera, asumen que al pasar de una nación a otra se encuentran, efectivamente, pasando de una realidad a otra y esto ha de manifestarse en lo que ven. En la época moderna los turistas se conciben a sí mismos o, mejor dicho, *se ven a sí mismos*, moviéndose por un mapa con divisiones políticas, no por una región natural o un ecosistema. El periodista norteamericano Carleton Beals, cuando llega a la frontera con México en 1918, se sorprende que el paisaje no cambie, que la aridez de Estados Unidos no se transforme en verde exuberancia en el momento en el que México “comienza” (1927: 71), y en la sorpresa de la continuidad del paisaje se puede advertir la presencia de la preconcepción de la nación latinoamericana como un lugar tropical, pero también como una nación elementalmente diferente a la suya (García Millé, 2023: 409). Si el periodista no

percibió cambio alguno, hay otras ocasiones en que un cruce de frontera claramente implica el arribo a un mundo distinto. Un ejemplo de ello lo tenemos en el relato de viaje del argentino Manuel Ugarte, escritor socialista que cruza la frontera con España proveniente de Francia a inicios del siglo XX:

[El viajero] experimentará un extraño malestar, una inquietud rara, al encontrarse transportado de un siglo a otro, como si por un inconcebible sortilegio se hubieran arremolinado las edades y volviéramos a vivir tiempos pasados.

¿Cómo describir las sensaciones que nos asaltan en la primera aldea, al vernos encajonados en un carruaje secular que nos arrastra al trote lento y acompasado de las mulas, rozando casi las puertas de las casas, por callejuelas lúgubres y angostas, hasta el portal oscuro de un parador primitivo donde una mujer nos dice: ‘¡A la paz de Dios!’? (s.f.: 13)

En este párrafo de primer contacto y cruce de fronteras podemos percibir que el viaje de Ugarte a España implica no solo un viaje en el espacio sino, y fundamentalmente, un viaje en el tiempo. Que al pasar de la Francia moderna a la España en crisis, el argentino *siente* que ha retrocedido al pasado por las señales anacrónicas que están allí para demostrarlo. Puede notarse también que esto no se vive como un retorno nostálgico, no se emula la posibilidad de “volver” a tiempos idos sino por el contrario, el estado “primitivo” se vive con desagrado. Es decir que en la experiencia española de este hispanoamericano a principios del siglo XX encontramos empoderamiento ante la “madre patria”, no sumisión. Como puede verse, el primer contacto y el cruce de fronteras (que también es parte del primer contacto) son tópicos ricos para el análisis.

### *Las experiencias urbanas*

En 1877 la novelista y periodista inglesa Amelia Edwards se encuentra en Egipto y en su libro brinda a sus lectores instrucciones puntuales sobre lo que debe hacerse al llegar a El Cairo: “*one should begin in Cairo with a day in the native bazaars; neither buying, nor sketching, nor seeking information, but just taking in scene after scene, with its manifold combinations of light*



*and shade, color, costume, and architectural detail*” (1890: 3). La autora de varios libros de viaje insiste en la importancia de prestar atención a cada frente de tienda, cada esquina, así como observar a la gente del lugar: al grupo de hombres con turbante, a la mujer llenando su cántaro de agua, al mendigo que pide a los transeúntes en la calle... (3). En esta recomendación de una viajera del siglo XIX podemos encontrar la idea de que todo lo que puede advertirse en una ciudad, incluso lo más aparentemente inocuo, es un detalle que revela la esencia de la ciudad o la nación que el turista visita. En los textos de viaje los autores capturan aquello que detectan como particularidad, aquello que les permita transmitir lo que a sus ojos y los de sus lectores parecerá extraño o incluso sorprendente. Amelia Edwards, además, apunta a que hay que deleitarse en ello.

Sin duda, el mundo urbano por su riqueza de construcciones, de gente, de sonidos, de olores, es una fuente de estímulos de la vivencia. Por ejemplo, casi 100 años después, el periodista Robert D. Kaplan (n. 1952), quien al mencionar las imágenes que observa en Bucarest en 1981, nos da un panorama de una ciudad comunista a fines de la Guerra Fría desde el punto de vista estadounidense:

el silencio en las calles era devastador. [...] Circulaban pocos coches y todo el mundo vestía los mismos abrigos y gorros afelpados que hacían pensar en una condena al destierro en algún rincón de la estepa oriental. Las gentes, aferradas a sus bolsas de yute, esperaban para conseguir algo de pan duro. Observé sus rostros: nerviosos, avergonzados, toscos, calculadores, desgarradores, debatiéndose por controlar y superar la siguiente catástrofe. Aquellas desgarbadas figuras parecían no haber conocido jamás la luz del sol (2016: 37- 38)

Las experiencias urbanas hablan del yo del viajero y también de la nación que visitan. Eugenio Madueño (n. 1952) y Jarque Bru (n. 1955) pintan una escena nocturna en Xian, China, en la que hay “grandes ollas de agua hirviendo [que] imprimen un tono teatral y fantástico” y que “nos trasladan a un mundo de olores desconocidos donde, como en las sociedades pobres, la comida ocupa siempre un lugar principal.” (1997: 67) Por su parte la escri-

tora y ensayista mexicana Margo Glantz (n. 1930), en su libro de viaje a la India que lleva por revelador título *Coronada de moscas*, habla de una Delhi con calles llenas de gente, mucho tráfico y mendigos, y agrega una presencia: “el polvo, ese polvo sempiterno que lo asfixia todo” (2012: 14).

En la vivencia de las ciudades los turistas descubren en los mencionados detalles, aparentemente inocuos, claves reveladoras de la idiosincrasia de toda la sociedad, detalles que la *pintan de cuerpo entero* y que seguramente pasan inadvertidos para quienes habitan esos centros urbanos. Tal es el caso de la escritora mexicana Miriam Mabel Martínez (n. 1971) quien habla de la desmesurada cantidad de letreros con prohibiciones en el Nueva York de 2002: “Aquí es la tierra del NO. Esos anuncios y señalizaciones acusan la idiosincrasia gringa. No he parado de reír. Si en algún sitio lees: ‘Prohibido amarrar la bicicleta con el cable de la computadora’, es porque un chistoso ya lo hizo” (2005: 9). La autora habla con cierta sorna de una sociedad que se esfuerza por reglamentar todos los aspectos de la vida, y la necesidad para ella como extranjera de ser una “buen lectora” para no romper las reglas establecidas por los neoyorquinos (9); es decir que, al hablar de la extraña manera de ser del otro, se revela inevitablemente la propia. El intelectual alemán Hans Magnus Enzenberger (1929-2022) recuerda la extrañeza que sentía cuando comenzaba a recorrer el Moscú de 1966, pues sentía que echaba algo de menos, hasta que de golpe comprende que se trata de la ausencia de “los anuncios luminosos, de las enseñas comerciales y las marcas” (2014: 37). El intelectual germano se lamenta por la manera en que ha sido condicionado para añorar su presencia.

### *La nación en sus paisajes y su clima (y sus animales)*

Lo natural también es nación. Las ciudades están levantadas por sociedades humanas, por lo que resulta lógico que un edificio francés nos hable de Francia; la naturaleza, sea un bosque o una selva, campos sembrados o amplias extensiones sin explotar, es interpretada y experimentada también como parte de la nación. En otras palabras, Francia también se siente cuando se contemplan sus campos.



El paisaje existe por que se observa: “*Landscape is an intensely visual idea. In most definitions of landscape, the viewer is outside of it*”, por tanto no vivimos *en* los paisajes, sino que solamente *los vemos* (Cresswell, 2004: 10). Esta premisa tiene mayor resonancia cuando se trata de viajeros que contemplan un paisaje, pues efectivamente no viven en el territorio que observan, son espectadores de paso. Lectores, corregiría John Urry, pues leer los paisajes es algo que se aprende y varía entre las sociedades y entre los grupos sociales dentro de cada sociedad (1995: 174). Resulta entendible que en estas topografías se lean características nacionales.

La manera en que se experimentan los paisajes en los viajes está marcada por los medios de transportes que se utilizan para acceder a un país y para recorrerlo (García Millé, 2017: 23-24). En los carruajes jalados por caballos los viajeros se encontraban inmersos en el paisaje; con la invención del ferrocarril la experiencia es más rápida, aséptica y distanciada, y las vistas están enmarcadas por ventanillas. Aquí los sonidos locales son ahogados por el ruido de la locomotora y el rítmico paso por los rieles. En la actualidad predominan los paisajes vistos “desde arriba”, a través de una ventanilla ovalada con varias capas de vidrio desde donde pueden verse pequeñas montañas verdes u ocres, cruzadas por serpenteadas carreteras. El poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919) describe su percepción del paisaje inglés desde el asiento del ferrocarril:

Cuatro horas, durante las cuales se viaja por un inmenso parque. Inglaterra no es otra cosa: un parque frío y simétrico. A uno y otro lado de la vía, [...] alfombras de céspedes que solo se interrumpen para mostrarnos sotos pequeños, bosquesillos en miniatura, cobijando la gracia arcaica de alguna torre almenada, colinas suaves en que tiemblan algunas flores y canales límpidos por donde bogan botes microscópicos (1967a: 1379).

El poeta experimenta como frialdad un paisaje en el que la naturaleza no es *natural* (en términos de intocada), sino solo huella de la presencia humana. A los ojos del mexicano no hay en la potencia decimonónica un contraste entre lo rural y lo urbano, pues la modernidad se ha comido de un bocado lo agresivo y lo ha convertido en un “parque”. Otro viajero podría haber hablado con admiración de un territorio que es productivo, pero el poeta lo analiza a par-

tir de la sensación estética que produce. La experiencia está, además, cruzada por la mirada empoderada desde el asiento del tren, a través de la cual todo aparece como pequeño, incluso microscópico, casi de juguete. Los paisajes en muchas ocasiones también aparecen cargados, empapados podría decirse, de los hechos históricos que allí sucedieron, en particular, enfrentamientos bélicos o revoluciones sociales. Como ilustración de esto tenemos el texto de Mary W. Shelley quien menciona que los paisajes franceses “nos recordaban lo que casi habíamos olvidado, aquella Francia había sido el país en el que grandes y extraordinarios acontecimientos habían tenido lugar” (2020: 19), refiriéndose a la entonces reciente Revolución Francesa.

A la interpretación del paisaje puede sumarse la idea del clima, como podemos ver en un extracto del texto del diplomático argentino Miguel Cané (1851-1905) en 1880:

Pero el suelo de la Grecia está envuelto, como en un manto cariñoso, por una atmósfera templada y sana, que excita las fuerzas físicas y da actividad al cerebro. Sobre las costas que baña la bahía de Río de Janeiro, el sol cae a plomo en capas de fuego, el aire corre abrasado, los despojos de una vegetación sin reposo, y la savia de la vida se empobrece en el organismo animal (1996: 27-28).

El clima es una construcción social que se ha utilizado como un medio para explicar la diversidad humana, específicamente para explicar el progreso en la historia (Boia, 2005: 11). La idea de que el “carácter de las razas” o de los pueblos ha sido moldeado o determinado por el clima tiene larga data y la vemos en acción en el párrafo del intelectual argentino. En la dicotomía que propone, dos climas producen dos naturalezas/vegetaciones diferentes y, en resumidas cuentas, dos tipos de seres humanos/sociedades. El paisaje, lo natural, se utiliza como pista y explicación del desarrollo de la nación que allí habita.

La identificación de la naturaleza con la nación llega a curiosos extremos, como lo demuestra la siguiente frase del pintor norteamericano Everett Gee Jackson (1900-1995): “Nunca he visto fuera de México un burro, ni siquiera un perro, que pareciera mexicano” (1987: 15).

## *La gente de una nación: anécdotas de la diferencia*

Los estereotipos sobre los habitantes de un país abundan e incluso llegan a ser utilizados como parte de la publicidad que una industria turística hace de “su gente”, mas los viajeros tienen la oportunidad de experimentar y conocer de primera mano a un pueblo y su cultura (desde la suya, indudablemente). Una manera en que sus observaciones toman cuerpo son las anécdotas, que funcionan como artefactos textuales en los que se cristaliza el contacto entre dos nacionalidades distintas y que sirven como fotos instantáneas de un momento que se considera sumamente revelador por lo extraño o particular desde el punto de vista del viajero/autor. Un intercambio o un comportamiento considerado “normal”, no llega a las páginas de un libro de viaje.

En su texto sobre el viaje a Mallorca en 1838, la novelista francesa George Sand (1804-1876) afirma que los españoles lo ofrecen todo: “La casa y todo lo que contiene está a vuestra disposición. No podéis mirar un cuadro, tocar una tela, levantar una silla sin que se os diga con mucha cortesía: Está a la disposición de V.” (2024: 48). Pero al momento previene al lector francés de tomar literalmente tales gestos, pues explica que, “aunque fuere un alfiler”, es considerado una grosera indiscreción aceptar, como ella descubrió al creer en Palma la amable insistencia de un marqués de que tomara prestado un carruaje (48). Como se ve, las anécdotas retratan en unas cuantas líneas la experiencia de la diferencia.

Enzenberger nos ofrece otro ejemplo en una anécdota de su visita a la central hidroeléctrica de Bratsk en la Rusia soviética de los años sesenta. Cuenta que a la entrada de la sala de máquinas ve a un trabajador sentado sin hacer nada, solamente “adormecido y ausente” (2014:61). Cuando dos horas después sale y lo encuentra en el mismo lugar le pide a su acompañante que le explique la escena:

—Ah, ése. Ya lleva así varios meses.

—¿Está enfermo?

—No. Pero desde que su mujer lo echó de casa sufre de penas de amor. Hemos intentado darle consuelo, pero es mejor dejarlo en paz. (61)

En este caso el viajero no solamente alude a la diferencia, sino también a la extrañeza por algo que le parece inconsistente: “Crudo cumplimiento de las normas y bondadosa tolerancia; es difícil comprender cómo ambas cosas ligan” (61).

### *Las mujeres de una nación: la mirada masculina*

La mirada de turista está íntimamente relacionada con la mirada masculina, que desde una posición empoderada contempla a las mujeres, las objetiva y las disecciona, volviendo sus cuerpos, sus movimientos y su “disposición” parte de los aspectos propios de una nación. Siguiendo el hilo de lo visual, esta postura está también presente en aquello que Mary Louise Pratt denominó los ojos imperiales y que es la visión eurocéntrica que comenzó a transmitirse desde la literatura de viajes del siglo XVIII, estableciendo a Occidente como centro del significado del resto del mundo (2010). Las palabras del viajero francés Max Radiguet que se encuentra en Valparaíso en 1847 sirven como muestra tanto de la mirada masculina como de la mirada imperial:

La regularidad y dulzura de la fisonomía son cosas comunes entre las chilenas, pero la elegancia en el andar, la gracia del movimiento, la delicadeza de las formas, nos parecen el privilegio de una minoría muy reducida hoy día, minoría a la cual una sangre libre de toda mezcla conserva sin duda su perfección original: nos referimos a la raza de los conquistadores, de las hijas de la vieja España (*apud* Gallegos, 2021: 15-16)

Es la superioridad del autor como hombre, como europeo y como *blanco* lo que le permite al viajero francés categorizar a las mujeres chilenas, pero no nos equivoquemos, pues la mirada masculina no es ejercida solamente por sujetos occidentales en tierras consideradas menos desarrolladas, como puede comprobarse en los textos de dos argentinos que visitan Europa en la década de 1880. Eduardo Wilde (1844-1913) comenta que en Barcelona casi todas las mujeres tienen “una cintura admirable, increíble [sic] en ciertas jóvenes que la tenían menos gruesa que la cara contrastando con las formas inmediatamente inferiores” (1899: 8); y Lucio López dice de la mujer suiza de campo: “es generalmente dura y enhiesta; ni un contorno flexible, ni una

mirada dulce y soñadora [...]; se mueve como un maniquí en la rueda de su danza favorita” (1915: 225). Es difícil no detectar la severidad de los juicios y la importancia que se concede a la belleza y a aquello que se considera como “femenino”, y es que la invisibilidad de la mujer es inversamente proporcional, nos dice Diana Ponterotto, a la observación y atención desmesurada de su apariencia física “de su cuerpo como objeto material, para ser observado, juzgado, valorado, apreciado, rechazado, modificado” (Ponterotto, 2016: 134). En este sentido, su invisibilidad como actor social va aparejada con su absoluta visibilidad como objeto clasificable y en el caso de la experiencia masculina del viaje, el género femenino de una nación se clasifica en términos de qué tanto es deseable.

### *La comparación con la propia nación, un acto inevitable*

En 1927 el pintor Everett Gee Jackson y su esposa Eileen regresan a Laredo, Texas, después de un extendido viaje y estancia en México, y el retorno a su país de origen despierta las siguientes líneas:

*The instant we entered the streets of Laredo, in the United States, we saw that everything was clean and orderly. The dirt, so much in evidence in Mexico, was here covered with cement pavement. The sidewalks did not have any holes into which one could easily fall and break his neck. Everything was the way we knew any sane and healthy person would prefer to be. [...] Clearly, we were now in a world where common sense, cleanliness, efficiency, and impeccable order reigned supreme. We had come back to a land where all inconveniences had been eliminated (1987: 4).<sup>8</sup>*

Podemos pensar que, en realidad, todo relato de viaje es de alguna manera un relato de la comparación, pues en la descripción de lo particular de otra nación late la noción de la propia. Hay ocasiones, sin embargo, en que la comparación se hace de manera explícita en el texto y se trata de un movimiento pen-

---

<sup>8</sup> Quisiera señalar, en descargo de Gee Jackson, que más adelante señala que, a pesar de todo, habían quedado embrujados por México y lo único que querían era regresar.

dular entre dos culturas, dos paisajes, dos maneras de ser. Habíamos mencionado unas páginas atrás que mientras la experiencia de nación es, como señala Archilés, un proceso no consciente, la experiencia de otra nación es una vivencia sumamente consciente; pero quisiera agregar que la experiencia de un país distinto sirve para iluminar los aspectos previamente irreflexivos de la experiencia de la nación al volverlos visibles, pues lo que antes se vivía como normal o natural, se revela como particular y específico. Por ello conocer otras naciones significa también conocer un poco más la propia.

También, conocer los textos de viaje nos permite conocer un poco más sobre la nación de origen del autor (o lo que es lo mismo, la idea que se tiene de ella). La inglesa Isabella Frances Romer (1798-1852), en la Francia de 1842, alaba que en su país “todas las clases sociales” están imbuidas de un “sentimiento de la belleza rural” y embellecen con sentido de lo pintoresco su entorno, en cambio en Francia “uno busca en vano algo parecido” (*apud* Robinson, 1994: 26). Por su parte el poeta mexicano Amado Nervo, en París en 1900, alaba cómo los parisinos danzan, gritan y se cortejan en un *bullier* (salón de baile) sin la presencia de *ni un* gendarme “-oídló, compatriotas míos-, no riñen jamás” y agrega: “Trasludad el espectáculo a México, y contad, si os place, las cuchilladas” (1967b: 1446).

## A modo de conclusión

Las personas viven de manera cotidiana —y prácticamente sin darse cuenta— su propia nación: en sus calles, sus sonidos, sus paisajes, sus alimentos, sus interacciones... Se trata de un fenómeno bastante más complejo que el concepto de nacionalismo. Ahora, ¿qué sucede cuando los individuos se encuentran en un país diferente al suyo? Lo que este artículo de carácter exploratorio propone es que *experimentan* otra nación: en sus calles, sus sonidos, sus paisajes, sus alimentos, sus interacciones... En este caso se trata de una búsqueda consciente, pues aquel que viaja a otras tierras está tras la caza de lo diferente, de lo auténtico. Las “experiencias de otra nación” no son vivencias totalmente individuales, únicas y subjetivas sino son más bien interpre-

taciones que tienen hilos compartidos y que al ser estudiadas nos permiten acercarnos a cómo los individuos de una colectividad determinada imaginan, viven y conciben el mundo y cómo se colocan en él. El país de origen, la clase social a la que se pertenece, así como la identidad de género o la étnica dan contenido a las expectativas y a las apreciaciones, y resulta claro que, al tratarse de una experiencia humana, a un lado de las ideas políticas palpitan las emociones, junto a las concepciones geopolíticas, respiran las sensaciones.

Los gobiernos y la industria turística producen discursos, publicidad e imágenes de aquello que desean presentar como propio de su nación, pero lo cierto es que los viajeros extranjeros son observadores privilegiados que pueden saltarse las vallas de lo predeterminado por estos emisores de sentido e identificar por sí mismos características y comportamientos, así como tener su muy propia y personal experiencia (interpretación) del país que visitan.

Para la disciplina histórica, una categoría tiene poco de existencia si no hay manera de investigarla, de verla en algún rastro del pasado, y es por esa razón que propongo como fuente los relatos de viaje: un género huidizo para una categoría huidiza. Son narraciones idóneas para encontrar y analizar esta experiencia pues se trata de un género que está asentado en el testimonio y que tiene como razón de ser, justamente, describir la experiencia del autor en el extranjero, narrar al yo en otro lugar. El hecho de que esté destinado a un público de la misma nacionalidad lo vuelve una especie de documento de traducción cultural: cómo *nosotros* (mexicanos, nigerianos, italianos) experimentamos *este otro país* (España, Finlandia, Estados Unidos). En consecuencia, permite identificar guiños culturales, concepciones de identidad y comparaciones pendulares sumamente ricas. Si bien este es un trabajo teórico metodológico de carácter exploratorio, al final se ofreció una propuesta de análisis utilizando extractos de relatos de viaje producidos a lo largo de 200 años, de inicios del siglo XIX a inicios del XXI. Bajo la idea de que en la literatura de viajes, en ese amplio universo textual, se suelen repetir ciertos tópicos en los que se manifiesta de manera particularmente clara la “experiencia de otra nación”, se utilizó esta especie de *lugares comunes* como guía, y a manera de ilustración: las expectativas, el primer contacto, la experiencia

urbana, el paisaje y el clima, las anécdotas de la diferencia, la mirada masculina y la comparación. Sin embargo, lo cierto es que existen más tópicos, más viajes y, también, más fuentes o puertas de acceso para cruzar, como podrían ser, por qué no, los álbumes de fotos.<sup>9</sup>

Para cerrar el recorrido de estas páginas qué mejor que las palabras de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) sobre la experiencia del viaje, que no solo se estudia, sino que también se experimenta:

¡Ah, los primeros minutos en los cafés de nuevas ciudades!  
¡La llegada matinal a muelles o a estaciones  
llenos de un silencio reposado y claro!  
Los primeros paseantes en las calles de las ciudades a las que llegamos...  
Y el sonido especial que el correr de las horas tiene siempre en viaje...  
Los omnibuses o los tranvías o los automóviles...  
El nuevo aspecto de las calles de nuevas tierras...  
¡La paz que parecen tener para nuestro dolor,  
el bullicio alegre para nuestra tristeza,  
la falta de monotonía para nuestro corazón cansado!...  
[...]

(2015: 65)

---

<sup>9</sup> Junto con Itzel Rodríguez Mortellaro hemos explorado esta posibilidad en “Un álbum de fotos de dos viajeras norteamericanas: experiencia personal y apropiación de la puesta en escena nacionalista”, capítulo de un libro colectivo coordinado por Alicia Azuela y de próxima aparición

## Bibliografía

- Ankersmit, Frank, 2010. *La experiencia histórica sublime*. México: Universidad Iberoamericana.
- Antonsich, Marco y Michael Skey, 2017. *Everyday Nationalism. Theorising Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Archilés, Ferran, 2013. “Lenguajes de nación. Las ‘experiencias de nación’ y los procesos de nacionalización: propuestas para un debate”. *Ayer*, 90: 91-114.
- Beals, Carleton, 1927. *Brimstone and Chili: A Book of Personal Experiences in the Southwest and in Mexico*, New York: Knopf.
- Billig, Michael, 1995. *Banal Nationalism*. Londres: Sage.
- Boia, Lucian, 2005. *The Weather in the Imagination*. Londres: Reaktion Books.
- Buzard, James, 1993. *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways of Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press.
- Campos, Álvaro de/Fernando Pessoa, 2015. “Ah, los primeros minutos en los cafés...”. En Fernando Pessoa, *Un disfraz equivocado*. Madrid: Nórdica Libros.
- Cané, Miguel, 1996. *En viaje*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- Clark, Steve, ed., 1999. *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. Londres: Zed Books.
- Clarke, Simon, 2008. “Culture and Identity”. En Tony Bennett y John Frow (eds.), *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. Londres: Sage Publications: 510- 529.
- Craik, Jennifer, 2000. “The Culture of Tourism”. En Chris Rojek y John Urry (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. Londres: Routledge: 113-136.
- Cresswell, Tim, 2006. *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Place: A Short Introduction*. Londres: Wiley.
- Culler, Jonathan, 1991. “Semiotics of Tourism”. *American Journal of Semiotics*, 1, (1) (ene. 1981): 127-140.

Chiaromonte, José Carlos, 2004. *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Domanska, Ewa, 2009. “Frank Ankersmit: From Narrative to Experience”. *Rethinking History*, 13, (2) (jun. 2009): 175-191.

Edensor, Tim y Sumartojo, Shanti, 2018. “Geographies of Everyday Nationhood: Experiencing Multiculturalism in Melbourne”. *Nations and Nationalism*, 24, (3) (2018): 553-578.

Edwards, Amelia, 1890. *A Thousand Miles Up the Nile*. (segunda edición) Londres: Routledge & Sons.

Eiranen, Reetta; Hatavara, Mari; Kivimäki, Ville; Mäkäela, Maria y Toivo, Raisa Maria, 2022. “Narrative and Experience: Interdisciplinary Methodologies between History and Narratology”. *Scandinavian Journal of History*, 47, (1) (2022): 1-15.

Enzenberger, Hans Magnus, 2014. *Tumulto*. Barcelona: Mal Paso.

Escobar, Tatiana, 2002. *Sin domicilio fijo. Sobre viajes, viajeros y sus libros*. México: Paidós.

Ette, Ottmar, 2001. *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Galindo y Villa, Jesús, 1894. *Recuerdos de ultramar. Apuntes de viaje*. 2a. ed. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

Gallegos, Eduardo, 2021. “Amazonas sin sombrero: el ego fálico (pos) colonial y la objetivación de la mujer en relatos de viajeros europeos en el Chile decimonónico”. *Taller de letras*, 69 (2021): 6-29.

García Millé, Leonor, 2017. “Europa desde Hispanoamérica: los relatos de viaje de 1880 a 1914.” Tesis doctoral. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_, 2023. “Viajeros estadounidenses en el México pos-revolucionario: el sueño mexicano (1918-1927)”. En Leonardo Lomelí Vane-gas y Ricardo Gamboa Ramírez (coords.), *Estado, economía y sociedad en el México posrevolucionario*, México: Grano de Sal – UNAM: 409-430.

Gee Jackson, Everet, 1987. *It's a Long Road to Commondú. Mexican Adventures since 1928*. Texas: Texas A&M University Press.

Glantz, Margo, Fotografías de Alina López Cámara, 2012. *Coronada de*

*moscas*. México: Sexto Piso-UNAM.

Jay, Martin, 2005. *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Los Angeles: University of California Press.

Kaplan, Robert D., 2016. *A la sombra de Europa. Rumanía y el futuro del continente*. Barcelona: El Hombre del Tres.

Kivimäki, Ville; Suodenjoki, Sami y Vahtikari, Tanja, eds., 2021. *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland (1800-2000)*. Londres: Palgrave.

Leersen, Joep, 2007. "Imagology: History and Method". Manfred Beller y Joep Leersen (eds.). *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Editions Rodopi: 17-32.

Lejeune, Philippe, 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

López, Lucio V., 1915. *Recuerdos de viaje*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.

MacCannell, Dean, 1999. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. 3a. ed. Los Angeles: University of California Press.

Madueño Palma, Eugenio y Rovira Jarque, Bru, 1997. *35 días en China. El despertar del dragón*. Barcelona: Ediciones Península.

Martínez, Miriam Mabel, 2005. *Cómo destruir Nueva York*. México: CONACULTA.

Merriman, Peter y Rhys Jones, 2017. "Nations, materialities and affects". *Progress in Human Geography*, 4, (5): 600-617.

Moreno Almendral, Raúl, 2018. "Reconstructing the History of Nationalist Cognition and Everyday Nationhood from Personal Accounts". *Nations and Nationalism*, 24, (3) (2018): 648-688.

Neatby, Nicole, 2018. *From Old Quebec to La Belle Province. Tourism Promotion, Travel Writing, and National Identities, 1920-1967*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Nervo, Amado, 1967a. *Crónicas de viaje*. En *Obras completas. Tomo I. Prosas*, Madrid: Aguilar: 1377-1424.

\_\_\_\_\_, 1967b. *El éxodo y las flores del camino*. En *Obras completas. Tomo I. Prosas*, Madrid: Aguilar: 1425-1481.

Passolini, Pier Paolo, 2006. *El olor de la India. Con una entrevista de Renzo*

- Paris a Alberto Moravia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Pla Cárceles, José, 2021. *Así fue mi Londres*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Pratt, Mary Louise, 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ponterotto, Diana, 2016. “Resisting the Male Gaze: Feminist Responses to the ‘Normalization’ of the Female Body in Western Culture”. En *Journal of International Women’s Studies*, 17, (1): 133-151.
- Porter, Dennis, 1991. *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton University Press.
- Reverte, Javier, 2016. *New York, New York....* Barcelona: Penguin Random House.
- Robinson, Ione, 1946. *A Wall to Paint on*. Estados Unidos: E. P. Dutton and Company Inc.
- Robinson, Jane, 1994. *Unsuitable for Ladies. An Anthology of Women Travellers*. London: Oxford University Press.
- Rojek, Chris y John Urry, 2000. “Transformations of Travel and Theory”. En Chris Rojek y John Urry (eds.), *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, Londres: Routledge: 1-19.
- Sand, George, 2024. *Un invierno en Mallorca*. S.l.: E-Bookarama Editions.
- Scott, Joan W., 1991. “The Evidence of Experience”. *Critical Inquiry*, 17 (verano 1991): 773- 797.
- Shelley, Mary Wollstonecraft, 2020. *Crónicas de un viaje de seis semanas. A través de Francia, Suiza, Alemania y Holanda*. Barcelona: Jus.
- Smith, Sidonie y Watson, Julia, 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Theroux, Paul, 1992. *Mi historia secreta*. Madrid: Tusquets Editores.
- Thompson, E. P., 1989. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.
- Ugarte, Manuel, s.f. *Visiones de España (Apuntes de un viajero argentino)*. Valencia: Prometeo.
- Urry, John, 1995. *Consuming Places*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_, 2002. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, 2a. ed. Londres: Sage.
- Van Ginderachter, Maarten, 2012. “From Below: Some Historiographic

Notes on Great Britain, France and Germany in the Long Nineteenth Century”. En Maarten Van Ginderachter y Marnix Beyen (eds.), *Nationhood from Below. Europe in the Long Nineteenth Century*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 120-136.

Vicuña Mackenna, Benjamín, 1936. *Páginas de mi diario durante tres años de viaje, 1853-1854-1855*. Tomo I. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Wilde, Eduardo, 1899. *Por mares i por tierras*. Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser.

Wodack, Ruth; de Cillia, Rudolf; Reisigl, Martin y Liebhart, Karen, 2009. *The Discursive Construction of National Identity*. 2a ed. Edimburgo: Edinburgh University Press.

06.

# Representaciones artísticas de Malinche: del nacionalismo hegemónico a los nacionalismos subalternos<sup>1</sup>

Artistic Representations of Malinche: From Hegemonic  
Nationalism to Subaltern Nationalisms

Luis Vargas Santiago  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
UNAM

recepción: 19 de julio de 2024  
aceptación: 10 de noviembre de 2024

## Resumen

Malinche ha sido una figura primordial para construir la excepcionalidad del nacionalismo mexicano mestizo. Sin embargo, su visibilidad e instrumentalización han variado de acuerdo con las ideologías dominantes y las historias oficiales. El artículo analiza obras de arte emblemáticas del siglo XX, en las que Malinche fue borrada, reducida a un lugar menor o tuvo una presencia notoria. Las apariciones de Malinche, como protagonista y personaje secundario, configuran tramas dinámicas para comprender: 1) las políticas de representación del México moderno desde perspectivas críticas de nacionalismo, género y raza; 2) el papel definitorio de artistas en la consolidación de imágenes patrias; y 3) la tensión entre lo que se nombra como “nacionalismo hegemónico” y “nacionalismos subalternos”, como el chicano. Al analizar representaciones de José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena y Antonio Ruiz, postulo que Malinche fue fundamental al definir simbólicamente los límites de la nación y operó como un cuerpo político a través de alegorías maleables. En respuesta a su leyenda negra posrevolucionaria, se analiza la obra de Frida Kahlo y de artistas chicanas que hicieron posible el rescate de la agencia histórica de Malintzin mediante su humanización, autonomía representacional y reelaboración de su legado desde el feminismo.

*Palabras clave:*  
*Malinche, nacionalismo, mestizaje, arte posrevolucionario, feminismo chicano*

---

<sup>1</sup> Ideas embrionarias de este artículo fueron presentadas de forma sucinta en un texto anterior (Vargas Santiago, 2022). Quiero agradecer las valiosas sugerencias que recibí de los dictaminadores anónimos, así como de Laura Malosetti, Rebeca Villalobos, Ricardo Ledesma, Israel Rodríguez, Renata Ruiz, Helena Chávez, Dafne Cruz, Deborah Dorotinsky, Rita Eder y Angélica Velázquez.

## Abstract

Malinche has been a fundamental figure in the construction of the exceptionality of mestizo Mexican nationalism. However, her visibility and instrumentalization have varied according to dominant ideologies and official histories. This article analyzes emblematic works of twentieth-century art in which Malinche has been erased, relegated to a minor role, or given a notorious presence. Either as protagonist or secondary character, Malinche configures dynamic plots to understand: 1) Mexico's politics of representation from critical perspectives of nationalism, gender, and race; 2) the crucial role of artists in consolidating patriotic images; and 3) the tension between what I call "hegemonic nationalism" and "subaltern nationalisms," such as Chicano. I argue that male artists such as José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena, or Antonio Ruiz instrumentalized Malinche to symbolically define the boundaries of the nation and to make her function as a body politic through malleable allegories. In response to her black legend, Frida Kahlo and Chicana artists rescued Malinche's historical agency by restoring her representational autonomy and reworking her legacy through feminism.

### *Keywords:*

*Malinche, nationalism, racial mix, post-revolutionary art, Chicano feminism*

## Introducción

Este artículo analiza la figura de Malinche en obras artísticas mexicanas y chicanas bajo el argumento de que su figura ha sido primordial para construir la excepcionalidad del moderno nacionalismo mexicano mestizo. La visibilidad e instrumentalización de Malinche a manos de artistas y discursos nacionalistas han variado de acuerdo con las ideologías dominantes y las historias oficiales. Las apariciones de Malinche, como protagonista y personaje secundario, configuran tramas dinámicas para comprender: las políticas de representación del México moderno desde perspectivas críticas de nacionalismo, género y raza; el papel definitorio de artistas en la consolidación de imágenes patrias; y la tensión entre lo que se nombra como “nacionalismo hegemónico” y “nacionalismos subalternos”, como el chicano. Las dos primeras secciones reflexionan sobre el género femenino y Malinche en tanto espacios constitutivos de la nación y la generación de formas alternativas de discurso nacional a las que se nombra como nacionalismos subalternos. Se revisa el caso de Malinche y la virgen de Guadalupe como polos complementarios de una estructura patriarcal de significación nacionalista. Posteriormente, desde la historia social del arte, se consideran obras señeras de artistas varones como José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena y Antonio Ruiz, que demuestran cómo Malinche fue fundamental para definir simbólicamente los límites de la nación, al tiempo que operó como un cuerpo político a través de alegorías maleables. En respuesta a su leyenda negra pos-revolucionaria, el epílogo concluye con el estudio de la obra de Frida Kahlo y de artistas chicanas que hicieron posible el rescate de la agencia histórica de Malintzin mediante su humanización, autonomía representacional y reelaboración de su legado desde el feminismo.

## Nación, género y subalternancia

Podría parecer una obviedad que el nacionalismo se relaciona con el género. Más obvio aún es que los relatos hegemónicos de una nación sostienen sociedades patriarcales o, puesto de otro modo, que las sociedades patriarcales

producen narraciones y símbolos que justifican la hegemonía masculina y figuran lo femenino a partir de alegorías reproductivas y nutricias donde la patria, como territorio de la nación, es personificada como un cuerpo femenino arquetípico al que sus habitantes se ligan de forma jurídica, histórica y afectiva. Julia Tuñón ha trabajado esta representación de la patria en el caso de alegorías mexicanas (2006). Algo quizá menos evidente, es el lugar de lo femenino en el sostenimiento de las comunidades políticas y sus relatos cuando no se trata de un cuerpo femenino simbólicamente vacío, sino de mujeres reales que alcanzan un lugar en la historia, como Malintzin o Malinche, cuyo papel y agencia fueron definitorios para concretar un evento mayúsculo como la Conquista de México. Usaré Malintzin para referirme a la mujer histórica y a la reivindicación de su memoria, generalmente desde estrategias indígenas y/o feministas. Por el contrario, emplearé el nombre Malinche para aludir a la utilización de Malintzin como personificación mitohistórica de la patria y recipiente simbólico de afirmaciones y negaciones sobre la nación.

La primacía de Malintzin es incuestionable y de vital importancia para el virreinato. De ello dan cuenta, por ejemplo, el importante trabajo de recuperación de la agencia histórica y dignidad de Malintzin realizado desde la etnohistoria por Camilla Townsend (2015), los ensayos de F. Navarrete (2021), e incluso el que, desde su lugar de enunciación como mujer mixe contemporánea, plantea la lingüista y activista Yásnaya Elena A. Gil (2021). Sin embargo, es menos evidente el papel instrumental y maniqueo que le han atribuido a Malinche los relatos nacionalistas del México independiente hasta nuestros días. En particular, los correspondientes a lo que llamaremos aquí “nacionalismo hegemónico”, es decir, el relato liberal de mexicanización de la nación promovido por el Estado, que se funda en la glorificación del México precortesiano y de lo mestizo como signo de excepcionalidad frente a lo europeo y espacio identitario desde el cual producir una enunciación moderna y local.

La consideración de un “nacionalismo hegemónico” abre el espacio de discusión a considerar otros tipos de discursos nacionalistas no hegemónicos, a los que llamaré provisionalmente “nacionalismos subalternos”. Los nacionalismos, en clave menor, son promovidos por comunidades políticas que dis-

putan la idea de nación al grupo dominante en el poder, generando formas, discursos y experiencias “otras” de enunciación de lo nacional y su representación, aunque pueden compartir los mismos símbolos y figuras históricas que el nacionalismo hegemónico, tal como sucede con Malinche. Uno de los nacionalismos subalternos mejor consolidados y de largo aliento en México fue el proveniente de círculos conservadores, opositores al liberalismo juarista y del que, en algunos casos, pueden trazarse importantes líneas de continuidad con otras expresiones de nacionalismo católico en el siglo XX.

Si seguimos la noción de subalternancia propuesta por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel*, escritos en pleno ascenso del fascismo, entre 1929 y 1935, veremos que la conformación y sostenimiento de una hegemonía tiene que ver con las fuerzas de dominación de una clase en el poder sobre otros grupos sociales subalternos (1982-1999, Cuaderno 1 [XVI]: § 48, 104). Estos grupos tienen la capacidad disgregada y episódica de generar respuestas al dominio adversario, muchas veces en la forma de posiciones defensivas (Cuaderno 3 [XX]: § 14, 277). El ejemplo prototípico de fuerza subalterna sería la Iglesia en la modernidad, cuando ha perdido ya su predominio e iniciativa como clase dominante (Cuaderno 1 [XVI]: § 139,163). Según Gramsci, el estado más alarmante de defensa de un grupo subalterno suele expresarse como levantamiento o rebelión. Pensemos, por ejemplo, en el programa alternativo de nación decolonial y altermundista propuesto por la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y su disputa al proyecto neoliberal priista a fines del siglo pasado. Otra dimensión aún más rara, pero fundamental para considerar a los nacionalismos subalternos, es la que el teórico marxista llamó “iniciativa autónoma”, refiriéndose con ello al momento inicial que señala la capacidad de un grupo subalterno de construir, bajo situaciones específicas, una hegemonía distinta, es decir, el paso de la subalternancia a la hegemonía (Cuaderno 16 [XXII]: § 12, 1334).

Más allá de plantear de manera determinista la oposición entre hegemonía y grupos subalternos, es productivo considerar los balances entre estas fuerzas en sentidos variables, alimentados por factores internos y externos, y con tránsitos entre sí. Desde esta perspectiva, Malinche, como símbolo y disposi-

tivo de construcción identitaria, ha hecho posible el sostenimiento de ideologías nacionalistas tanto del lado hegemónico como de posiciones subalternas que disputan el nacionalismo dominante. Su caso plantea una ambigüedad de facto o conflicto irresuelto de origen, pues es el legado de Malintzin, sujeto subalterno (mujer, indígena, esclava) tanto en las sociedades mesoamericanas como en la española del siglo XVI, el que termina por erigirse en figura fundacional, haciendo con ello posible no sólo la Conquista, sino también el discurso ideológico del mestizaje.

La singularidad de Malinche frente a otros personajes femeninos de la historia y la literatura del continente americano vinculados al tema del mestizaje (vg. Pocahontas, las mujeres blancas raptadas por malones en el Cono Sur, *Atala* [1801] de Chateaubriand o Blanca en el poema épico *Tabaré* [1888] de José Zorrilla) radica en la centralidad de Malintzin para explicar la Conquista de México a diferencia del de Pocahontas en Estados Unidos, pero comparte con todas ellas haber sido una cautiva, obligada al trabajo subordinado de hombres, madre de mestizos y carente de una voz propia. Todo lo que de ella se sabe proviene, como lo ha demostrado Townsend, del relato de otros (2015: 21).

Desde la segunda mitad del siglo XIX, artistas, escritores y políticos fueron ensamblando los relatos y representaciones que, hacia la posrevolución, acabarían por conformar el repertorio canónico del nacionalismo hegemónico y mestizo de México, su rito cívico, historias oficiales e imágenes de la patria. Este proceso fue gradual y tuvo su origen en cierto impulso arqueológico de excavación identitaria, consonante con lo que había ocurrido con algunos movimientos nacionalistas decimonónicos en Europa, en los cuales el rescate del pasado atiende a concepciones orgánico-historicistas, etnicistas y esencialistas (Núñez Seixas, 2018: 13). De ahí que no sea extraño que, tanto proyectos políticos liberales como conservadores en México, hayan compartido un interés por las identidades locales, las costumbres y las antigüedades como espacios de construcción discursiva y estética para la nación. Ahí está, por ejemplo, el ambivalente programa de Maximiliano de Habsburgo y los esfuerzos por dotar de una identidad americana a su imperio, con casos im-

portantes como: el traslado de las colecciones de antigüedades de la universidad al palacio de Chapultepec para establecer un museo nacional; la modernización del traje de charro como símbolo de la burguesía rural; o los seis frescos de paisajes dedicados a la historia antigua de México que comisionó a Eugenio Landesio y que nunca se llevaron a cabo (Acevedo, 1995).

Con el liberalismo decimonónico, especialmente a partir de la restauración de la República en 1867, se privilegió la mestizofilia y la veneración de lo indígena en tanto espacio libre de contaminación europea y validador de la herencia mestiza. Durante el Porfiriato, este relato fue gradualmente acotado a ciertos temas y figuras, centrándose en lo azteca y en héroes señeros como los gobernantes Moctezuma y Cuauhtémoc o el también poeta Nezahualcóyotl. Fue hasta la segunda década del siglo XX cuando la mestizofilia nacionalista se radicalizó bajo el impulso de la revolución de 1910, lo que dio lugar a un exitoso proyecto de nación que, bajo la regla del Partido de la Revolución Institucionalizada, produjo un relato unificador de la diversidad cultural mexicana, de carácter centralista y abierto al progreso, que trajo aparente estabilidad y buenas divisas diplomáticas y de exportación cultural para el país por casi un siglo. Este relato nacionalista del México moderno sería imposible sin Malinche, la cual es figura histórica, símbolo primordial de identidad y depositaria de imaginarios machistas sobre la nación que fueron cambiando con el tiempo y cuyas materializaciones, a cargo de artistas plásticos, literatos y políticos, permiten asomarse a una variedad de proyecciones ideológicas, propagandísticas y pedagógicas sobre la nación.

Al hablar de nacionalismo hegemónico, Malinche es el lugar de producción original y material de la patria mestiza. Convocar la raza como elemento característico de la nación moderna forzosamente alude a las mujeres y su función reproductiva, pero más específicamente a Malintzin como simbolización del origen y madre primerísima de los mestizos del Nuevo Mundo. No obstante, la sola imagen de la traductora indígena de la conquista produjo también efectos no calculados en el relato nacional, fisuras a la hegemonía vinculadas a lo femenino y a la sublimación del poder que, en ocasiones, produjeron desde ambigüedades interpretativas e imágenes insurrectas hasta proyectos

oposicionales a los del Estado o que fueron reivindicadores de comunidades políticas no hegemónicas. Ahí está, por ejemplo, el lugar primordial que tuvo Malintzin, en términos representacionales, dentro de la República de Indios de Tlaxcala durante todo el virreinato, como lo ha analizado Jaime Cuadriello (2019). Su personificación se relacionó con la Virgen María, el territorio del Nuevo Mundo y con “el polo femenino mesoamericano, enfriador y suavizador de la violencia” que complementaba lo español y otorgaba dignidad a los indígenas conquistadores que abiertamente abrazaron el catolicismo y el proyecto militar de Cortés contra los aztecas (Navarrete, 2021: 94-95).

El concepto de república indiana es —a mi ver— una buena muestra de nacionalismo subalterno temprano, pues, en el seno de la hegemonía española, las comunidades políticas tlaxcaltecas lograron representación identitaria, sentido de pertenencia, instituciones propias y demarcación territorial que, en su conjunto, les otorgó excepcionalidad y una serie de privilegios con los que no contó ningún otro territorio novohispano. No es descabellado postular que la nobleza indígena de Tlaxcala figuró embrionariamente una idea de la patria en términos que serían después consonantes con la excepcionalidad local pregonada por el criollismo independentista. Incluso podría compararse con la reivindicación indígena promovida por el nacionalismo hegemónico del siglo XIX, sin embargo, la gran diferencia radicaría en que, en contraste con los liberalistas, los tlaxcaltecas fincaron su orgullo indiano en la sobrevivencia ininterrumpida del mundo mesoamericano, para la cual la conquista no marcaba una imposición, sino la asunción de un nuevo pacto político y espiritual por *motu proprio*. La existencia y poder del nuevo orden tlaxcalteca se confirmaba mediante la representación de Malintzin en las pictografías y cuadros genealógicos de la República de Tlaxcala, de los siglos XVI al XIX, “como un cuerpo o institución que se expresa, al cabo, en forma de ideología” (Cuadriello, 2019: 14). A diferencia de la patria, usualmente representada por una alegoría anónima, la “patria” de la cosmovisión colonial tlaxcalteca fue personificada por Malintzin, posibilitando *otro espacio* de enunciación y negociación, donde el subalterno femenino produce un orden paralelo al dominante, que permitió a los tlaxcaltecas navegar jurídicamente el sistema de control colonial de forma excepcional. No me atrevo a llamar a

este orden “matria”, a pesar de ser primordialmente femenino y subalterno, por las acepciones que “matria” tiene en la historiografía mexicana, como una suerte de “patria chica” o minisociedad; por ejemplo, en Luis González y González: “... pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, el orbe minúsculo que en alguna forma recuerda al seno de la madre” (1987: 50-51). O bien, desde una lectura jungiana, donde “nación y patria emulan al *animus*, en tanto las normas, la autoridad, el orden, la historia, la modernidad y la matria al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura” (Tuñón, 2006: 57). Malinche es un contrapunto a estas nociones. Su historia como mujer que transgredió los roles femeninos establecidos en su tiempo y asumió posiciones propias de un liderazgo masculino, al lado de la singularidad tlaxcalteca, nos arroja a la subversión de la dicotomía nacionalista por géneros.

Al otro extremo del nacionalismo hegemónico posrevolucionario y varios siglos después de los tlaxcaltecas, las mujeres chicanas, tema que discuto al final de este artículo, rescatarían nuevamente la memoria histórica de Malintzin. Junto a otras figuras femeninas míticas, fuertes y demonizadas, como Coatlicue y la Llorona, las artistas y escritoras chicanas dieron autonomía a Malintzin y la tornaron en un dispositivo de proyección cultural donde ellas, *hijas y hermanas de Malinche*, pudieron plantear, desde un feminismo de color, estrategias de visibilización y agenciamiento social frente al nacionalismo cultural chicano que se construía en los Estados Unidos en los años sesenta y setenta. Con ello, las chicanas disputaron no sólo el machismo de aquel tiempo, sino también los perniciosos estereotipos impuestos a identidades biculturales, como la mexicoamericana, altamente difundidos a partir de la ascendencia del *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz, durante la segunda mitad del siglo XX (1950).

Al hacer un repaso historiográfico por la figura ambivalente de Malinche y sus representaciones visuales en el siglo XX, mi intención es señalar la *larga data* y acumulación de significados y simbolizaciones relacionadas con su imagen, así como el lugar primordial que tienen el género y la raza en la construcción del nacionalismo mexicano posrevolucionario, pero también en

su desestabilización. Este repaso de ninguna manera pretende ser exhaustivo sino más bien selectivo, pues se ocupa de obras puntuales canonizadas por el repertorio oficial moderno o que perturban su retórica oficial. Como espero mostrar, raza y género no son categorías accesorias al nacionalismo, sino que le dan sentido y lo constituyen. Por ello, Malintzin no es subtexto ni paratexto, sino un elemento representacional que —incluso en su borramiento, reducción, construcción negativa o afirmación reivindicativa— es condición de posibilidad para la nación.

## Una matriz patriarcal de significación

Al evocar las representaciones de Malintzin resulta necesario traer a cuenta a su reverso femenino, es decir, a la Virgen de Guadalupe, la otra madre simbólica, pero espiritual de la nación mexicana. Como en buena parte del mundo occidental, los arquetipos de la Virgen María y de la pecadora Eva han definido binariamente los modos de ser mujer y sus representaciones en México. A estos orígenes de pureza y oprobio le han seguido millones de hijas y reencarnaciones a lo largo del tiempo.

Según nos han dicho los intelectuales varones en México, nuestras Marías y nuestras Evas son morenas y mestizas y son nuestras como propiedades que veneramos o instrumentamos a conveniencia del mandato de la masculinidad. Ya en 1875 el escritor liberal Ignacio Altamirano se refería a Malinche no sólo como Eva, sino también como “la Medea mexicana, la manceba de Cortés”, hechicera y traidora de su patria (1988: 154-155). Guadalupe y Malintzin conforman un lugar dual que fundó a la nación mexicana o que cierta inteligencia patriarcal confeccionó cuando tuvo que explicar la nueva nación y sus habitantes, inventar sus mitos identitarios y relatos patrios, y reconciliar sus muy diversos orígenes raciales, étnicos y culturales. Guadalupe es virgen y santa, Malintzin es la esclava traidora y lengua de Cortés. Por eso es posible anteponer a su nombre el artículo determinado “la”: La Malinche. Como si se tratara de un sustantivo generalizador, replicable y extensible a otros elementos; una cosa, un concepto, una figuración o una

actitud, como la que da título y sentido al *malinchismo*: aquel complejo de inferioridad cultural que consiste en anteponer lo extranjero a lo propio y que se percibe socialmente como traición y se vive desde la culpa.

El concepto de malinchismo se acuñó en la esfera pública de los años cuarenta, al discutir un artículo de Rubén Salazar Mallén titulado “El complejo de la Malinche” (1942). Semejante al sentimiento de inferioridad expuesto en 1934 por Samuel Ramos (2005), el complejo de Malinche de Salazar tenía su origen en la Conquista y partía supuestamente de un subdesarrollo cultural, donde los mexicanos se pliegan con servilismo a lo extranjero: “Fue la cultura, que todavía permanece inaccesible, distante, la que hizo al mexicano aceptar su humillación y recrearse en ella. Y si el complejo de la Malinche ha perdurado, no se apaga, es porque la cultura no ha llegado a México” (1942). Luego vendría Paz a complejizar este concepto desde la herida colonial y Malinche como la madre violada (1950), una lectura que ha sido desmontada de forma crítica por una variedad de autores feministas y chicanos (Sánchez-Tranquilino, 1987; Navarrete, 2021; A. Gil, 2021; Segato, 2013: 195-196).

A los arquetipos de Guadalupe y Malinche los define su vagina y su raza. Vaginas morenas y pasivas que dieron origen a la vida del pueblo mexicano. Úteros fecundados por el Espíritu Santo de un Dios que es hombre, europeo y católico o bien penetradas por Hernán Cortés, encarnación de un Adán europeo que conquista tierras como conquista mujeres. Guadalupe es la virgen morena que protege a los indios mexicanos convertidos al catolicismo y Malinche, la madre de una raza nacida de español e indio, a la que se llamó mestiza. Las dos tienen un principio semejante: son fruto de lo que hemos denominado la Conquista de América. Como madres simbólicas de la patria, su papel ha sido fundamental no sólo en términos retóricos y representacionales, sino como arquetipos ejemplares y modelos de conducta que han regido la vida femenina en México desde por los menos el siglo XIX.

A la dupla Guadalupe-Malinche hay que sumar las alegorías femeninas de la Patria, pues entre las imágenes que más han servido para concretar ideas

abstractas y simbolizar a la nación, las de los cuerpos femeninos ocupan un lugar cardinal. Julia Tuñón ha estudiado con cuidado estas alegorías, señalando que “el cuerpo femenino es simbólicamente vacío” y por tanto se ha tornado, en la cultura occidental, en “depósito para contenidos culturales diversos” que se acumulan en el tiempo (Tuñón, 2006: 60). En México se adaptaron modelos europeos, en tanto panegíricos a la civilización occidental, a temas locales. Las alegorías incluyeron desde matronas criollas y emblemas de la abundancia independentista hasta cuerpos femeninos del repertorio del costumbrismo popular, el indigenismo posrevolucionario, la maestra rural o la aparición de la mujer moderna en la cultura de masas como antítesis de individualidad. La corporeización de la patria como mujer:

... transita del carácter salvaje y/o sagrado en las representaciones del siglo XVI a la solemnidad laica decimonónica, con secuelas en el siglo XX que conviven con el erotismo de los cromos, a una suerte de síntesis en las películas de Emilio Fernández. Se trata de una imagen que construye género, pero en contradicción con la práctica social (59).

Sujetas al patriarcado y sus alegorías femeninas, las mujeres padecieron la adjudicación de roles y valores de la sociedad católica que constriñeron su agenciamiento o presionaron para que se caracterizara, ante cualquier intento de subversión de la convención de género, como marginal, anormal, lésbico e insurrecto. Las mujeres mexicanas fueron primordialmente entendidas como las madres, las esposas, las hermanas o las hijas de algún hombre (Zavala, 2010: 246-248). En torno a las dos opciones de feminidad polarizada —ser virginales o pecadoras— se han reforzado las masculinidades dominantes, consolidado las ideas de normalidad de cualquier familia mexicana y producido los imaginarios culturales que, a través del cine, la literatura, la música, el arte, la televisión y la publicidad, han adoctrinado moralmente a nuestras sociedades machistas (Velázquez Guadarrama, 2018).

Los arquetipos de Guadalupe y Malinche sostienen una psique masculina productora de pulsiones sexuales y demandas históricas. Las mujeres deben ser al mismo tiempo vírgenes y putas. La neurosis masculina sueña por

igual con la madre perfecta de un hogar cristiano como con la mujer sensual que saciará su libido. Nos encontramos frente a un deseo edípico que produce imágenes ideales y pautas sociales regulatorias que en la práctica se traducen en desigualdades históricas y violencias de género tan graves como las del feminicidio. A esta dualidad arquetípica e histórica, Roger Bartra la denominó “Chingadalupe”, en alusión a la fusión de Guadalupe y Malinche (Bartra, 1987: 183-185).

El nacionalismo hegemónico, su diseminación y afirmación mediante la educación, la industria cultural y los medios de comunicación fueron los espacios desde donde se consolidaron no sólo la imagen bipolar y ambivalente de Malinche como madre repudiada, sino también la del machismo mexicano como constitutivo del nacionalismo. Un nacionalismo liberal decimonónico que fue reforzado en el siglo XX a partir de los discursos del mestizaje y la izquierda socialista, y plasmado en imágenes oficiales del arte monumental y público. Este nacionalismo ha instrumentado por dos siglos el cuerpo de Malinche como lugar de ideologías patriarcales, maternidades racializadas, profanaciones machistas y traiciones extranjeras. Sin embargo, al poner a la patria en un cuerpo como Malinche y dotarlo de autonomía, surge un dispositivo de nación, género y raza capaz de burlar dicotomías, de privilegiar la síntesis de opuestos y de dar pie a la ambigüedad y la ambivalencia de una nación más compleja y diversa; cuya memoria y agencia representacional puede detonar alternancias.

## Regímenes de (in)visibilidad

La leyenda negra de Malintzin —traidora de su gente, mujer intrigante y peligrosamente seductora que le dio al invasor extranjero lo que quisiera por su propio interés— comenzó a tomar fuerza en el siglo XIX, poco después de que México alcanzara su independencia en 1821. La primera vez que Malinche aparece representada como lujuriosa, intrigante y traidora es en 1826 en la novela histórica *Xicoténcatl* (1826) (Messinger Cypess, 1991). Desde entonces, Malinche ha seguido siendo una figura permanente en la

historia y el arte de México. Sin embargo, su visibilidad e importancia han variado de acuerdo con las ideologías prevalecientes y las historias oficiales. A continuación, analizo algunos de los casos más emblemáticos en los que Malinche se ha hecho visible, invisible o reducida a un comentario menor, en el arte del México posrevolucionario. Ambos tipos de apariciones, como protagonista y personaje secundario, configuran regímenes de visibilidad que en su construcción revelan tramas importantes para comprender las políticas de representación en el México moderno y el importante papel de los artistas en el fomento de los repertorios oficiales y nacionales.

Al término de la Revolución Mexicana que puso fin a la dictadura de Porfirio Díaz y menguó sustancialmente el poder de compañías extranjeras en territorio mexicano, el gobierno posrevolucionario se embarcó en un proyecto de reconstrucción social y refundación ideológica. La saga del mestizaje, como la ha llamado el antropólogo Claudio Lomnitz-Adler (2006: 218), tuvo su punto climático durante los años veinte y treinta, cuando las élites políticas produjeron ideologías e imágenes tendientes a la regeneración nacional, que buscaron conciliar a las facciones políticas y sociales de un país que venía saliendo de diez años de guerra civil. De la mano de ideólogos y artistas como José Vasconcelos y Diego Rivera, la Revolución fue conceptualizada como el momento cumbre y verdaderamente emancipador de la nación mestiza. Esta visión continuó con algunas concepciones nacionalistas que venían del liberalismo del siglo XIX, sumó nuevas claves de la izquierda socialista y generó un proyecto de Estado centrado discursivamente en las bases populares y el indigenismo, aunque en la práctica este acento sirvió más bien para fortalecer un corporativismo estatal que mantuvo a una burguesía política en el poder por casi todo el siglo XX.

Con mayor contundencia que antes, Malinche fue fijada como el origen de la culpa mestiza que la Revolución permitió trascender. De ello dan cuenta distintos murales en edificios de gobierno y escuelas que fueron poblando el país con repertorios nacionalistas y alegorizaciones de la historia que se convirtieron en imágenes oficiales para la posteridad y el adoctrinamiento de las nuevas generaciones. La nación mestiza y ahora revolucionaria era una

nación soberana y moderna, que veía con desdén la Conquista de México y el Virreinato. La retórica posrevolucionaria y los murales oficiales promovían la idea de que, si bien México había alcanzado su independencia de España en 1821, fue hasta después de la Revolución y la Constitución de 1917 que el país verdaderamente alcanzó una madurez política, democrática y de justicia social. Esta visión es la que se presenta de forma épica y monumental en los murales que Diego Rivera pintó en el Palacio Nacional, en diferentes fases entre 1929 y 1951, fundamentalmente en el afamado ciclo del cubo de la escalera, *Épopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Rivera plantea una visión lineal y teleológica del devenir nacional que busca mistificar la violencia de los orígenes. En este sentido, eventos como la ejecución del emperador indígena Cuauhtémoc a manos de Hernán Cortés no es presentada como resultado de un conflicto entre dos Estados soberanos, el europeo y el mexicano, sino como “un martirio protonacional al servicio del indigenismo oficial del estado posrevolucionario y su izquierda intelectual” (Coffey, 2020: 7).

De forma discreta, pero reveladora de la interpretación histórica que se fue radicalizando con los años, Rivera representó a Malinche dos veces en el Palacio Nacional. La primera (ver figura 1) corresponde a una escena de la conquista, en el muro central de la escalera, en donde Malinche figura detrás de Hernán Cortés abrazando al primogénito de ambos, bautizado como Martín Cortés e interpretado simbólicamente como el primer mestizo de la Nueva España. Mientras Cortés lidera la construcción de la nueva ciudad que suplantará a Tenochtitlan, Malinche observa la acción de reojo, casi tímidamente. Lleva el pelo recogido, un vestido indígena de manta y ostenta largos collares dorados y aretes de gota de madreperla. Con sus brazos, atrae el cuerpo de su hijo, quien es representado como un infante en etapa media que porta un ropaje blanco semejante al suyo. El rostro del pequeño está replegado en su pecho. ¿Qué implica que Malinche cancele la visión de su vástago? Varias interpretaciones pueden esgrimirse. Desde la culpa posrevolucionaria impuesta a Malinche, quizá ésta se avergüenza de que Martín presencie la destrucción del mundo indígena del que ella es corresponsable. ¿O se trata de un gesto maternal de protección al hijo, como el que tendría cualquier madre ante el peligro? ¿Está acaso Rivera



**Figura 1.**

Detalle de Diego Rivera, Cortés, la Malinche y Martín en *Historia de México: De la Conquista a 1930, 1929-1935*. Fresco. Palacio Nacional.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

condoliéndose del papel de Malinche en la Conquista? ¿O más bien, está planteando el irresuelto conflicto del “mestizo”, encarnado en un Martín Cortés al que no le vemos el rostro?

En el plan original de esta sección mural, Rivera había decidido representar dos veces más a Malinche e incluir a su segunda hija María, hija del hidalgo Juan Jaramillo a quien Cortés dio a Malinche como esposa alrededor de 1524 (Rodríguez Mortellaro, 1997: 69). ¿Por qué decidió cambiar su plan y limitar su presencia a una sola aparición? Podemos especular que la necesidad de rendir una historia de bronce (destrucción del mundo antiguo, imposición colonial, México independiente, Reforma y revolución triunfante), exenta de diatribas morales, pudo ser la razón que llevó a Rivera a reducir la presencia de Malinche.

La segunda instancia de representación de la traductora indígena es todavía más discreta y corresponde a un panel de la última etapa que Rivera pintó en el corredor oriente del Palacio Nacional, entre 1950 y 1951 (ver figura 2), pocos años antes de su muerte y cuando el concepto de malinchismo estaba en boga por la publicación de *El laberinto de la soledad*. En el capítulo “Los hijos de Malinche”, Paz explica la sensibilidad del mexicano mediante el examen de las frases “hijos de la chingada” y “malinchista” (1950: 27-36). El nobel mexicano se refiere a Malinche como la chingada, la mujer pasiva, inerte y violada, en parte víctima, en parte traidora de su nación, que carga consigo una herida abierta, heredada a sus hijos. Por el contrario, el “chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior” (32). Continuator de la retórica del liberalismo decimonónico, la apertura de Malinche se contrapone, según Paz, a la resistencia que Cuauhtémoc opuso al invasor extranjero: “Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios” (35).

Pero Malinche es, además, mala madre, capaz de abandonar a su hijo por seguir a Cortés: “Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no le perdona su traición



a la Malinche” (35). Camilla Townsend, entre otros historiadores contemporáneos, ha reivindicado el amor materno de Malintzin y contextualizado su estrategia para hacerse de un lugar en la corte virreinal y proteger a su hijo. Se han aportado evidencias sobre su negociación con Cortés: bajó presión Malintzin accedió a acompañarle a las Higueras en 1524, dejando a su hijo en la Ciudad de México. Fue también el padre quien, esperando convertirlo en heredero legítimo, decidió llevarse a Martín a España en 1540 (2015: 218-226, 244-245).

Si en el panel de los años treinta Rivera cubrió el rostro del pequeño Martín, en el de los cincuenta el rostro que aparece escondido es el de la propia Malinche. Tal elección deja nuevamente lugar a la ambigüedad. Quizá Rivera esté haciendo eco de la maternidad pasiva y traidora que Paz puso de moda. Una maternidad de rostro cancelado, a la que el muralista no le ha permitido asomarse, o por la que tal vez se conduce,

---

**Figura 2.**

Diego Rivera, *Desembarco de los españoles en Veracruz*, 1950-1951. Fresco. Palacio Nacional.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

evitándole la vergüenza de mostrar la faz. Sobresale su cuerpo en un sencillo vestido de manta, cuello estilizado con el cabello atado y una orejera de piedra verde que confirman que su imagen no ha sido aún corrompida por lo europeo. Diligentemente, va por detrás de un soldado rubio, que probablemente sea Pedro de Alvarado. La escena presenta el desembarco de las tropas españolas en las costas de Veracruz en 1519. Envuelto en un rebozo al hombro, Malinche carga a Martín, un párvulo de meses, cuyo rostro no es otro que el de Diego Rivera niño. Una estrategia que el pintor empleó comúnmente en sus ciclos murales, pero que, en este caso, asume un lugar protagónico al erigirse como el primer mestizo en la historia de México, es decir el auténtico mexicano, de acuerdo con la mestizofilia del momento. Presentar al infante con su imagen, implica habitar “el complejo de la Malinche”, asumir el destino dual que la nación mexicana carga consigo.

Alvarado le está entregando a Hernán Cortés un tributo indígena, que un escribano asienta en su libro de registros, como prueba fehaciente de las riquezas del Nuevo Mundo, que el Conquistador enviará al rey. El hidalgo es presentado grotescamente, adornado con pesadas joyas, ricos ropajes y un lujoso bolso de cuero que delatan su avaricia. Su figura deforme y piel grisácea lo asemejan a un moribundo; el cuerpo muestra los efectos de la sífilis. Según Rivera, antes de pintar el panel tuvo acceso a registros forenses del cadáver del conquistador que comprobaban que su cráneo, dentadura y huesos de las piernas presentaban alteraciones derivadas de esta enfermedad venérea heredada de su madre (Wolfe, 1997: 297). Presentar al conquistador de forma monstruosa puede ser leído dentro de la lección riveriana como prueba de las pestes y efectos nocivos que trajeron los europeos. Según Bertrand Wolfe, biógrafo de Rivera, el pintor pensó que la interpretación histórica del Conquistador como enfermo sería todo un escándalo, sin embargo, esta pasó desapercibida, muy probablemente por la mala fama de la que ya de por sí gozaba Cortés (297).

En 1953, Rivera representó nuevamente a Malinche, esta vez como parte de un ciclo en mosaico que creó para la fachada del Teatro de los Insurgentes, al sur de la Ciudad de México (ver figura 3).

En este mural se mezclan un sinfín de personajes de la historia nacional, el teatro y el cine. En la escena correspondiente a la Conquista, al extremo izquierdo, Rivera se olvida de Malinche como discreta madre del mestizaje. La plasma, en cambio, con gran protagonismo: vestida lujosamente, de pies a cabeza, como una cortesana, en el acto de traducir una conversación para Cortés, quien otra vez exhibe su deformidad sifilítica. Con su lanza, el conquistador fuerza al prisionero indígena a hablar. Sobre las figuras cuelga un enorme telón con una máscara tragicómica de Mefistófeles. De las bocas de Malinche y del prisionero subyugado emerge la vírgula de la palabra, como en los códices indígenas.

Si en el Palacio Nacional Malinche tiene un papel pasivo, en el mural del teatro la faceta de intérprete es activamente presentada de forma despectiva, señalando que el único elemento que Malinche retiene de su cultura local es la lengua, la cual pone al servicio del amo para someter a los suyos. Según Wolfe, como este mural fue una comisión privada, es más probable que Rivera se permitiera llevar al extremo la interpretación patológica de Cortés y la de Malinche como emperifollada concubina (314-315).

Distintas de las representaciones empequeñecidas o réprobas de Rivera, existieron otras versiones dentro del arte posrevolucionario que merece la pena comentar, pues complican la historia oficial asentada en el Palacio Nacional. La primera es obra de José Clemente Orozco y antecede a las de Rivera



**Figura 3.**

Detalle de Cortés y Malinche en Diego Rivera, *La historia del teatro en México*, 1953. Mosaico veneciano. Teatro de los Insurgentes.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

(ver figura 4). Pintada en 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria, presenta de forma descarnada la conquista y el mestizaje. Contrario a una narración panorámica y épica de pintura de historia, Orozco se concentra en los cuerpos desnudos de Cortés y Malinche que, a la manera de un Adán y Eva del Nuevo Mundo, ocupan casi todo el espacio compositivo de la bóveda de la escalera donde se encuentra el mural. Sus cuerpos engrandecidos recuerdan cierta gravedad de la escultura prehispánica, otorgando mayor peso a las extremidades inferiores que parecen conectadas a la tierra. A sus pies, se despliega la figura inerte de un hombre indígena boca abajo. El escorzo hace parecer que Cortés está pisándole. Su cadáver desnudo es testigo de una violencia consumada y de la dualidad, simultáneamente destructora y creadora, que supuso edificar una sociedad sobre otra existente.

La unión de las razas se refuerza mediante la paleta de color. Los tonos ocre y cálidos de la piel indígena y el telón de fondo contrastan con la tez pálida, casi mármorea del conquistador y las zonas frías y oscuras de la grisalla sobre la que se posan las tres figuras. Es una representación de extrañeza inquietante, para pensar en los términos de lo siniestro, como lo acuñó Sigmund Freud en 1919, pues exhibe el mestizaje en su desnudez secreta e íntima, en lugar de ocultarlo en alegorías o sintetizarlo en el hijo mestizo (2012: 17-20). La indeterminación es una constante desplegada en la obra mediante una dialéctica de familiaridad y desconcierto. Mientras que



Figura 4.

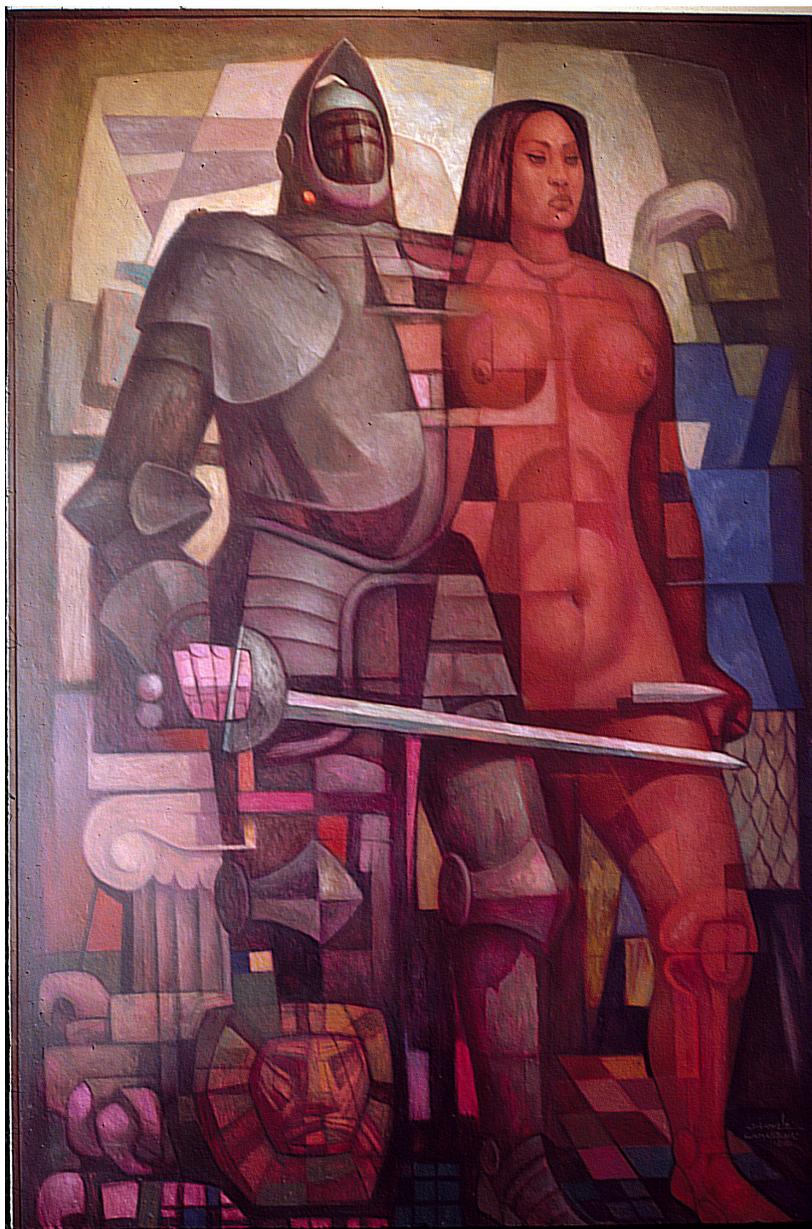
José Clemente Orozco, *Cortés and Malinche*, 1926. Fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

con una mano Cortés toma la de Malinche señalando una unión consensuada, con la otra mano parece detenerla, impidiendo que se levante. Los ojos de Malintzin están entrecerrados, lo cual podría delatar obediencia y sumisión, pero también cierta cualidad introspectiva o de reflexividad espiritual propia del modernismo que Orozco practicó junto a su maestro Saturnino Herrán. Para el simbolismo finisecular, el invidente es el profeta, el que anticipa el futuro. Un dato que no debe obviarse, y que introduce aún más complejidad a la escena, es la ausencia de genitalia de Cortés: Orozco pone en duda la paternidad del conquistador, sumando la castración como elemento discordante. La transgresión sexual se insinúa y al mismo tiempo se contiene. El asunto se torna todavía más ambiguo si se considera la cercanía que Freud señalaba entre castración y ceguera: “El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración” (29). ¿La castración material de Cortés se confirma con la “castración atenuada” que Malinche ejerce al cancelar su visión y evitar comparecer en la escena? Como en el cuento del Arenero de Hoffman que da origen a la reflexión de Freud, la pérdida de la vista y la dislocación entre lo real y lo imaginado, entre lo familiar y lo inquietante, serán siempre “el aguafiestas del amor” (31). ¿Dónde radica lo siniestro? ¿En la representación perturbadora de Orozco o en nuestra proyección nacionalista como descendientes de la pareja histórica?

Probablemente inspirado por Orozco, Jorge González Camarena, muralista de segunda generación, pintó nuevamente a Malinche y Cortés como padres fundadores de la nación mestiza (ver figura 5). Titulada *La pareja* (1964), esta pintura presenta el mestizaje con mayor certidumbre. Aquí, las dos figuras históricas marchan juntas como una sola entidad en dirección al futuro. El militar está plenamente cubierto por una armadura que oculta su rostro, tornándose en máquina de destrucción. Malinche, en oposición, aparece completamente desnuda, haciendo de su cuerpo el estandarte de su raza. Detrás de ellos hay símbolos de sus respectivas culturas: capitolios griegos, mascarones de arquitectura indígena con forma de jaguar y otros elementos que recuerdan al águila y la serpiente del escudo nacional. Construidos a partir de formas cubistas, sus masas corporales se asemejan más a un monumento de piedra que



---

**Figura 5.**

Jorge González Camarena, *Doña Marina y el Conquistador, “La pareja”*, 1964. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Cuevas, 1996.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

a representaciones realistas del cuerpo humano. González Camarena creó esta obra como parte de un nuevo conjunto de imágenes patrióticas para el México desarrollista y la nueva oligarquía política que adornaba con arte nacionalista tanto oficinas públicas como residencias privadas. La obra parece haber sido una comisión particular y hasta la fecha se encuentra en una colección familiar.

A partir de oposiciones cromáticas y la fragmentación de planos, González Camarena logró presentar el tema del sincretismo cultural mexicano de una forma sencilla y moderna que le granjeó éxitos. *La fusión de dos culturas* (1960), realizado para el Museo Nacional de Historia, es un buen ejemplo de ello, pues plantea la violencia de la conquista de forma dinámica, mostrando el punto de vista de la gesta entre un caballero águila y un jinete español. Sin embargo, su representación más icónica es una imagen de *La Patria* (1962) (ver figura 6), que circuló ampliamente en carteles y portadas de libros de texto. En ella, Victoria Dornelas, la misma modelo de piel morena, originaria de Tlaxcala, que posó como Malinche para el cuadro de *La pareja*, es quien ahora encarna a la patria. González Camarena utilizó una composición semejante a la de su primera obra analizada, aunque bastante menos geométrica. Con una orientación de izquierda a derecha, los elementos del cuadro parecen avanzar desde los planos posteriores al frente. La marcha la encabeza la patria mestiza, enfundada en una toga romana blanca, de rostro moreno y anguloso, con la mirada puesta en lontananza. Sostiene con su mano izquierda el mástil de la bandera tricolor que ondea por todo lo alto. La mano derecha ostenta la constitución mexicana, la cual se funde con los elementos de una cornucopia de la que emanan frutos de la tierra y elementos arquitectónicos del mundo clásico y moderno. Por detrás, se disponen elementos del escudo nacional: una de las alas del águila y la cabeza de ésta devorando la serpiente. Las obras de González Camarena responden a una narrativa oficial sintetizada.

Para la segunda mitad del siglo XX, la lección de historia posrevolucionaria había sido plenamente absorbida y el mestizaje podía presentarse a través de una economía de elementos. Esta sencillez y eficiencia comunicacional hicieron de esta alegoría de la patria una ilustración por demás perdurable. De



forma consonante, la complejidad y ambivalencia encarnadas por Malinche fueron reemplazadas por representaciones cada vez más simples o por rendiciones publicitarias, como las de Jesús Helguera para la industria de cromos, donde era presentada como amante y sensual traidora con un tipo de belleza cercano al de cualquier diva del cine de oro. Para este momento, la leyenda negra de la Conquista y Malinche, como su principal culpable, eran imaginarios consumados y difundidos, lo mismo por la oficialidad que por la cultura de masas.

---

**Figura 6.**

Jorge González Camarena, *La patria*, 1962. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Cuevas, 1996.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

## Epílogo: autonomía, autoidentificación y agenciamiento

*I am Chicana  
Waiting for the return  
of La Malinche  
to negate her guilt,  
and cleanse her flesh  
of a confused Mexican wrath  
which seeks reason  
to the displaced power of Indian deities.*  
Sylvia Alicia González, 1976

A manera de contrapunto, en este último apartado quiero recorrer, junto a la interpretación de escritoras e historiadoras del arte feministas, instancias selectas de aparición artística que han llevado a una nueva valoración del legado de Malinche, al tiempo que han puesto en marcha estrategias de representación y circulación que confrontan el canon del nacionalismo hegemónico posrevolucionario. Estas otras Malinches “aparecieron” en formatos menores a los de los ciclos murales en edificios públicos, su difusión se dio mayormente en circuitos privados y comunitarios detentados por mujeres. Las nuevas Malinches trascendieron los confines de la nación, emergiendo en el seno de una sociedad bicultural y activista como la chicana en los Estados Unidos.

El inicio de estos contrapuntos parte de una obra de Antonio Ruiz “El Corcito”, titulada *La Malinche* o *El sueño de Malinche* de 1939 (ver figura 7). Ruiz presenta a una colosal Malintzin, pero dentro de un cuadro al temple de pequeñísimas proporciones (28 x 40 cm aproximadamente). Esta pintura se ha interpretado como una obra de arte fantástico por haber sido incluida en la primera exposición surrealista que André Bretón, César Moro y Wolfgang Paalen organizaron en la Galería de Arte Mexicano de la Ciudad de México en 1940. Malinche se muestra de costado, en una cama de latón, sumergida en un sueño. Está sola, no figuran Cortés ni los hijos de Malinche. Su cuerpo moreno y desnudo sobresale entre la ropa de cama dando lugar a una nueva figuración onírica. Sus caderas se transforman en una mole que parece una



montaña; pero si se observa con más cuidado, se verá que no es sino una figuración simbiótica del volcán poblano-tlaxcalteca Matlalcueye, también llamado Malinche, y de la pirámide de Cholula, Puebla, la más grande del mundo mesoamericano. Tras la conquista esta pirámide fue coronada por la iglesia de los Remedios y paulatinamente poblada por un caserío. El volcán es siempre observable desde el sur de la pirámide cholulteca. La simbiosis entre los montículos y Malinche no es casual, pues fue a partir de la alianza entre españoles y tlaxcaltecas que se hizo posible la avanzada conquistadora hacia Tenochtitlan, siendo Cholula el primer enclave en ser abatido el 18 de octubre de 1519.

Figura 7.

Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Ángeles Jiménez y Ernesto Peñaloza, 2009. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

A propósito de esta pintura, Rita Eder ha propuesto dos lecturas que dan vida al mito de Malinche y sugieren una interpretación reivindicadora de esta figura vilipendiada (2016: 169-238). Por un lado, esta representación de Malintzin se emparenta con la iconografía cristiana y la cartografía europea donde los cuerpos de las mujeres son presentados como mapas. Ese ha sido el caso de algunas representaciones de María Magdalena, figura a la que también se le ha dado un tratamiento ambiguo como prostituta y santa a la vez; lo que resuena con el de Malinche como traidora, primera cristiana y madre de la patria. Por otro lado, Ruiz presenta a Malinche a través del sueño, como una melancólica de larga cabellera, rasgo que denota la inteligencia y estrategia puesta al servicio de Cortés mediante sus habilidades de traducción y negociación. En este sentido, Eder realiza sugerentes conexiones con los códices indígenas del siglo XVI, la concepción espacial mesoamericana, la representación del territorio y la batalla de Cholula como sitio clave para la consumación de la conquista. Esta representación de Malinche es una alegoría política, histórica, geográfica y mítica que cuestiona la linealidad de lecturas deterministas como las de Rivera o González Camarena.

En fechas recientes, el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM realizó un estudio de imagenología al cuadro de Ruiz, que arrojó datos interesantes sobre el dibujo preparatorio de la pintura (ver figura 8). Entre otros elementos, los rayos X mostraron que asomándose por el lado derecho de la sábana que cuelga de la cama de Malinche, Ruiz había dispuesto una bacínica de barro. La razón de su inclusión en el cuadro y su posterior borramiento son inciertos. Puede especularse que se trataba de un elemento humorístico, pues era común que Ruiz introdujera en sus pinturas elementos discordantes, a ratos satíricos y burlones. Una bacínica podría, en este sentido, apuntar a la humanización del personaje e incluso a su trivialización. De no haber borrado este elemento la lectura del cuadro hubiera sido otra (Vargas Santiago, 2024).

Si bien Ruiz no deja de utilizar a Malinche como signo y, por tanto, de someter su agencia como personaje histórico a otros fines, sí logra un tratamiento más complejo de su figura. Al dotarla de lo que nombro aquí como “auto-



nomía representacional”, es decir, al presentarla de forma exenta e independiente de Cortés o de la narración histórica en un sentido literal, se abre el camino a una nueva política de la representación subalterna. En manos de artistas mujeres, esta representación ha permitido interpretaciones más sustanciales del sujeto histórico específico y ha dado lugar a proyecciones de mujeres autoidentificadas con el legado Malintzin, como Frida Kahlo.

De acuerdo con Gannit Ankori, fue a partir del cuidadoso estudio que Kahlo, cercana amiga del Corcito y participante también en

---

**Figura 8.**

Imagen de rayos X de la obra de Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939.

Foto: Eumelia Hernández, 2024.

Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

la exposición surrealista de 1940, hizo de *El sueño de la Malinche* que comenzó a autorrepresentarse como una alegoría durmiente y melancólica, y a identificarse con la memoria de madres malditas como Malinche o la Llorona (2002: 190). En *El sueño* (1940), Frida representa su cama flotando entre nubes /Entra figura 9/; como la alegoría de Ruiz, yace acostada con el cabello suelto sobre dos almohadas y cubierta hasta los hombros por una cobija amarilla. Sobre el techo de la cama, espejeando el cuerpo de Frida, yace tendida una muerte esquelética, representada como un judas de papel maché rodeado de explosivos, con un buqué de flores en el pecho.



**Figura 9.**

Frida Kahlo, *El sueño*, 1940. Óleo sobre tela. Colección particular.

D.R. © 2023 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c.p. 06000, Ciudad de México.

Ankori ha interpretado esta obra, desde la dualidad muerte-vida, femenino-masculino y naturaleza-cultura, como una representación de la traición y la identificación de Kahlo con Malinche. La primera pista para sostener tal observación la encontramos en la enredadera leñosa y larga que, desde los pies de la cama, avanza tenazmente tomando posesión del cuerpo de la artista. La planta en cuestión es una tripa de Judas, especie parásita que se fija en el huésped con raicillas succionadoras y cuyo nombre se relaciona con la forma en que murió el traidor Judas Iscariote, con las entrañas derramadas (*Biblia Reina Valera*, 1960, Hechos. 1:18). Al pintar esta planta específica, Kahlo vincula el esqueleto del judas y su autorrepresentación como Malinche con la traición, el sufrimiento y la muerte. Para Kahlo, la vida de Malinche estuvo marcada por la perfidia, al ser vendida como esclava por su madre, ser traidora de los suyos y después ser burlada y abandonada por Cortés. De forma análoga, Frida se autopercibía como hija de la traición que le habían infundido su propia madre, el infiel Diego Rivera y que ella misma ejercía como venganza. No en balde, el 15 de marzo de 1941, pocos meses después de crear *El sueño*, la artista firmó una carta dirigida a su amigo Leo Eloesser como “La Malinche Frida” (Ankori, 2002: 193). En otras obras del momento, como *Raíces* (1943) y *La máscara* (1945), hay también asociaciones con Malinche, la melancolía y el cuerpo roto, abierto o herido de la mujer violada, que Octavio Paz describe como la Chingada. La identidad de Kahlo “estaba inextricablemente enmarañada en una red de engaño y traición. Su existencia dentro de un laberinto de mentiras había creado un Yo que era a la vez víctima ‘jodida’ y malvada traidora, Chingada y Malinche” (195).

En los dos ejemplos anteriores, hemos visto cómo la imagen de Malinche ganó autonomía para después convertirse en un dispositivo subversivo de construcción biográfica. Mucho podría decirse sobre cómo Frida Kahlo derribó los estereotipos convencionales de género de su época, no solo en sus obras sino en su práctica social como mujer independiente, activista, divorciada, discapacitada, bisexual, etc. No obstante, más allá de la vida de esta icónica pintora, interesa sopesar la importancia que Malinche tuvo allende las fronteras, pues son las feministas mexicoamericanas de los años setenta las que integralmente desmantelarían la lectura demonizada de Malinche

en la historia oficial llevándola de un registro de enunciación doméstico y privado, a uno público y colectivamente politizado.

Terezita Romo identifica la primera aparición de Malinche en el feminismo chicano en el texto de Delia Espinosa “Hijas de la Malinche”, publicado en un periódico estudiantil de Stanford en 1974 (2022: 155). Ese texto, como otros que le sucedieron rápidamente, reevaluaba la historia de Malintzin a partir de perspectivas feministas que contestaban las representaciones negativas que su figura había tenido en la valoración de autores como Paz, Samuel Ramos o Carlos Fuentes, quienes la habían hecho depositaria de sentimientos negativos sobre la conquista y el mestizaje. Estos sentimientos prevalecían también en la cultura mexicoamericana, donde el concepto de malinchismo operaba de forma semejante a como lo hace en México, pero donde también servía para caracterizar a las feministas chicanas. Como menciona Alicia Gaspar de Alba, en los primeros años del movimiento de derechos civiles chicano de fines de los años sesenta, las mujeres que no se conformaban con escribir minutas, cocinar o criar a los hijos eran percibidas de forma negativa. Se les tachaba de divisoras del Movimiento e incitadoras de creencias angloamericanas que no tenían lugar en la vida mexicoamericana. Acusadas de “agringadas” y vendidas, se les echaba en cara que, al buscar la igualdad con hombres, ponían por encima sus intereses individuales sobre los colectivos. “En lugar de trabajar en favor del nacionalismo cultural y el empoderamiento de la hermandad de la Raza, contaminaban el Movimiento desde dentro y dividían a la Sagrada (y desde luego heterosexual) Familia Chicana” (2005: 48). A estas mujeres varias veces se les llamó malinches y se sospechó que trabajaban como espías del FBI.

Al expropiar la historia de Malinche, las feministas chicanas también se adueñaron de su propia narrativa como mujeres en un sistema patriarcal que, aunque alineado con la izquierda tercermundista, era profundamente conservador y católico. “Además de criticar el estereotipo de la traidora egoísta, las escritoras chicanas conscientemente buscaron humanizar [a Malinche], revelando a un individuo multidimensional”, al que las artistas visuales le dieron rostro (Romo, 2022: 156). La obra de Celia Concep-



ción Álvarez, *La Malinche tenía sus razones* (1995) abunda precisamente en la humanización de Malintzin como estrategia de empatía con su figura y subversión a la narrativa histórica dominante (ver figura 10). Usando un soporte que recuerda el papel amate y una imaginería sincrética, cercana a la iconografía cristiana de la Dolorosa y las escenas de los códices mesoamericanos, la artista chicana plasma, en un primer plano, la faz doliente de Malintzin, del que escu-

---

**Figura 10.**

Celia Concepción Álvarez, *La Malinche tenía sus razones*, 1995. Acrílico sobre papel. Colección de la artista.

Foto: Mark Andrew Wilson,  
Publicada en: Victoria I. Lyall y Terezita Romo, eds. *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, catálogo de exhibición (New Haven: Yale University Press, 2022), 179.

ren lágrimas. Detrás de ella, hay escenas de sumisión donde repetitivamente aparece esclavizada y que la artista interpreta de la siguiente forma: “No importa quién sea el amo, si europeo o indígena, cuando una es esclava no tiene opciones” (*apud* Romo, 2022: 157).

Otra estrategia de reparación simbólica para Malinche consistió en hacerla parte de un nuevo panteón feminista y maternal, integrado por deidades como Coatlicue o la Virgen de Guadalupe. En *Malinche, Coatlicue, y Virgen de los remedios* (1992), Cristina Cárdenas introduce a una Malinche santificada en un estandarte mariano de grandes proporciones (ver figura 11). Realizada en tinta sobre tela y papel amate, Malintzin aparece fusionada con la diosa azteca Coatlicue, porta un huipil indígena y en la mano un crucifijo, que señala la unión de dos espiritualidades. Debajo de ella, yace una cartela con la frase: “Malintzin, India noble, mujer inteligente”. Alrededor de la imagen hay once estandartes pequeños de la Virgen de los Remedios que recuerdan tanto el estandarte guadalupano independentista, como el que Cortés trajo consigo en la conquista. Según la artista: “Representé la figura de Malintzin de pie, protegida por Coatlicue, que está detrás de ella... Ella está bajo la influencia de Coatlicue, pero también atrapada por la religión imponente de una nueva diosa a su alrededor: la Virgen de los Remedios, el símbolo de Cortés” (*apud* 160).



**Figura 11.** Cristina Cárdenas, *Malinche, Coatlicue y Virgen de los Remedios*, 1992. Tinta sobre papel amate y tela. The Mexican Museum, San Francisco. Foto: Mark Andrew Wilson, Publicada en: Victoria I. Lyall y Terezita Romo, eds. *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, catálogo de exhibición (New Haven: Yale University Press, 2022), 159.

A través de esta representación, Cárdenas apunta a un sincretismo espiritual que, bajo el cobijo materno de las diosas chicanas, encuentra en Malintzin un hilo conductor y espacio de mediación y negociación cultural. Se devuelve a Malintzin a su origen indígena a través de su cercanía con la dualidad monstruosa, creadora y destructora, de la madre de la tierra mexicana. Esta armonización de la figura de Malinche a través de la mitología mesoamericana no sólo permitió la reivindicación de su legado histórico, sino que fue también crucial para la consolidación de una plataforma ideológica de agenciamiento para el feminismo de color chicano, la cual disputaba tanto el dominio patriarcal y machismo en comunidades mexicoamericanas como el racismo estructural imperante en los Estados Unidos. Estas motivaciones animan a Cárdenas a realizar su Malinche-Coatlicue en el contexto del quinto centenario del descubrimiento de América por Colón, pues la pieza formó parte de la influyente exposición *Counter Colón-ialismo*, que durante dos años viajó por el suroeste estadounidense promoviendo una lectura decolonial sobre los 500 años de resistencia indígena con la que el nacionalismo cultural chicano se relacionaba (Romo 2022: 165).

Visto en perspectiva, el rescate de la figura mitohistórica de Malinche fue, por un lado, instrumental para que las chicanas disputaran, de una vez por todas, la pasividad de representaciones femeninas en términos virginales alineados al patriarcado, y por el otro, fue trascendental para complejizar un panteón heroico y liderazgos sociales que eran dominados por figuras masculinas, como las de Joaquín Murrieta, Emiliano Zapata, Francisco Villa, César Chávez o Reyes López Tijerina, o bien por figuras pasivas, como la de la Virgen, o anónimas, como las adelitas revolucionarias. Encarnadas como las hijas y hermanas de Malinche, las chicanas vengaron su memoria, pasando de chingadas a chingonas (Alcalá, 2001). Emplearon la *lengua bastarda* del espanglish y nuevas representaciones dotadas de una “sensibilidad Chicana rasquache” (Mesa-Bains, 1999) para superar lo que Gloria Anzaldúa llamó “la tradición del silencio” (1987: 59). Las feministas chicanas produjeron así nuevos imaginarios de lo mexicano y lo femenino, formas alternativas de traducción cultural, que posibilitan interpretaciones y experiencias alternas de nacionalismo. Una de ellas, por ejemplo, es la del “malinchismo”, el cual es hoy definido, des-

de una estrategia de subversión del feminismo lésbico chicano, como: “la libertad de una mujer de usar su mente, su lengua y su cuerpo de la manera que ella decida, así como de cultivar sus habilidades intelectuales para su sobrevivencia y empoderamiento” (Gaspar de Alba, 2005: 55). A partir de expresiones subalternas, las chicanas demostraron que la historia no solo pertenece al discurso oficial del dominante. Donde hay una falta o un vacío, donde hay invisibilidad o donde abundan los estereotipos y el oprobio, siempre será posible producir una “forma Malinche” de enunciación no hegemónica.

Como espero haber mostrado en este recorrido por ciertas representaciones visuales de Malinche a lo largo del siglo XX mexicano, la importancia dada a su representación, como personaje antagónico y/o secundario de la Conquista, y los tipos de enfoque con los que se la construyó conforman privilegiados puentes de interpretación de las ideologías nacionalistas dominantes durante la Posrevolución y el desarrollismo. Del mismo modo, el caso de Malinche confirma el papel decisivo e instrumental de los artistas en la traducción de los relatos hegemónicos. Las políticas de representación y estrategias retóricas del muralismo en torno a Malinche fueron primordiales para materializar y estructurar ideas complejas de nación al tiempo que obliteraron experiencias de diferenciación racial, étnica y genérica bajo la saga del México mestizo y la supuesta “trascendencia” de dominación extranjera bajo la narrativa triunfal de una revolución institucionalizada. Estas imágenes se expandieron, consolidaron y naturalizaron en los imaginarios colectivos a través de su circulación extensiva en dispositivos de adoctrinamiento patriótico como los ritos cívicos, los libros de textos y la educación oficial, la propaganda política y los medios de comunicación masiva, como la radio, el cine, la televisión y la publicidad. Paradójicamente, al enfatizar el papel que Malinche adquirió como símbolo cultural de agenciamiento femenino en manos de activistas y artistas chicanas se hace evidente que el nacionalismo dominante coexistió junto a formas y narrativas de nacionalismos subalternos. Más aún, es claro que una figura como Malinche puede ser utilizada por dos relatos antagónicos con fines constitutivos semejantes, pero excluyentes.

Volver a Malintzin en contextos como el actual puede ser primordial para erosionar la hegemonía discursiva que se consolida rápidamente desde el aparato gubernamental de un nuevo presidencialismo partidista, políticas y programas del populismo lopezobradorista. Dicha tarea es ya acometida por algunos feminismos y luchas de pueblos originarios, los cuales disputan tanto el control monolítico del relato nacional como la pulverización del agenciamiento de grupos específicos de la sociedad civil o la sobresimplificación de la diversidad cultural, racial y étnica del México actual, como la que entrañan categorías de la retórica oficial y corporativista, como las de pueblo e indígena. Asimismo, Malintzin y su legado son potenciales baluartes de relatos y experiencias subalternas contemporáneas, que complican una historia maniquea que distorsiona el liberalismo juarista, reposiciona leyendas negras como las de la culpa colonial y anula la autonomía de los pueblos originarios como primeras naciones del territorio que hoy llamamos mexicano.

## Bibliografía

- A. Gil, Yásnaya Elena, 2021. *Tres veces tres. En clave Malintzin nueve aproximaciones a su figura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acevedo, Esther (ed.), 1995. *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Alcalá, Rita Cano, 2001. “From Chingada to Chingona: La Malinche Redefined or, A Long Line of Hermanas”. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 26 (21) (noviembre, 2001): 31-61.
- Altamirano, Ignacio Manuel, 1988. “Crónicas teatrales II”. En *Obras completas*, XI editado por Héctor Azar. México: Secretaría de Educación Pública.
- Ankori, Gannit, 2002. *Imaging Her Selves- Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Anzaldúa, Gloria, 1987. *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Bartra, Roger, 1987. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo/Debolsillo.
- Biblia Reina Valera. 1960. <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>
- Coffey, Mary K, 2003. “‘Without Any of the Seductions of Art’: On Orozco’s Misogyny and Public Art in the Americas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83): 99-119. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2003.83.2153>
- \_\_\_\_\_, 2020. *Orozco’s American Epic. Myth, History, and the Melancholy of Race*. Durham: Duke University Press.
- Cuadriello, Jaime, 2019. *Malinche y Tlaxcala. Una personificación: territorios, pueblos e instituciones*. México: H. Ayuntamiento de Tlaxcala.
- Eder, Rita, 2016. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Freud, Sigmund, 2012. *Lo siniestro*, traducción de Luis López Ballesteros. Apple Books. Epub.
- Gaspar de Alba, Alicia, 2005. “Malinche’s Revenge”. En *Feminism, Nation and Myth. La Malinche*, editado por Rolando Romero y Amanda Nolacea Harris. Houston: Arte Público Press. 44–57.

- González y González, Luis, 1987. "Patriotismo y matriotismo. Suave patria". *Nexos* 108 (diciembre 1987): 51-59.
- Gramsci, Antonio, 1982-1999. *Cuadernos de la cárcel*, edición completa, 6 tomos. México, Era.
- Lomnitz-Adler, Claudio, 2006. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mesa-Bains, Amalia, 1999. "Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache". *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 24 (2) (otoño, 1999): 157-167.
- Messinger Cypess, Sandra, 1991. *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*. Austin: University of Texas at Austin.
- Navarrete, Federico, 2021. *Malintzin, o a la conquista como traducción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Núñez Seixas, Xosé M., 2018. *Suspiros de España. El nacionalismo español, 1808*. Barcelona: Crítica.
- Paz, Octavio, 1950. *El laberinto de la Soledad*. México: Cuadernos Americanos.
- Ramos, Samuel, 2005. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel, 1997. "La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935)". En *Los murales del Palacio Nacional*, editado por Raquel Tibol. México: Américo Arte Editores, Instituto Nacional de Bellas Artes. 55-85.
- Romo, Terezita, 2022. "Hijas de la Malinche. Chicanas Reinscribe an Icon". En *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, editado por Victoria I. Lyall y Terezita Romo. New Haven: Yale University Press. 155-165.
- Salazar Mallén, Rubén, 1942. "El complejo de la Malinche". *Hoy*, 270 (25 de abril, 1942).
- Sánchez-Tranquilino, Marcos, 1987. "Mano a mano: An Essay on the Representation of the Zoot Suit and its Misrepresentation by Octavio Paz". *Journal. A Contemporary Art Magazine* 6 (46) (invierno,1987): 34-42. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1126565>
- Segato, Rita Laura, 2013. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Townsend, Camilla, 2015. *Malintzin, una mujer indígena en la conquista de*

México. México: Ediciones Era.

Tuñón, Julia, 2006. “Cuerpos femeninos, cuerpos de la patria”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 65 (2006): 41–60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2199>

Vargas Santiago, Luis, 2022. “Crafting the National: Visible and Invisible Malinches”. En *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, editado por Victoria I. Lyall y Romo, Terezita. New Haven: Yale University Press. 87-95.

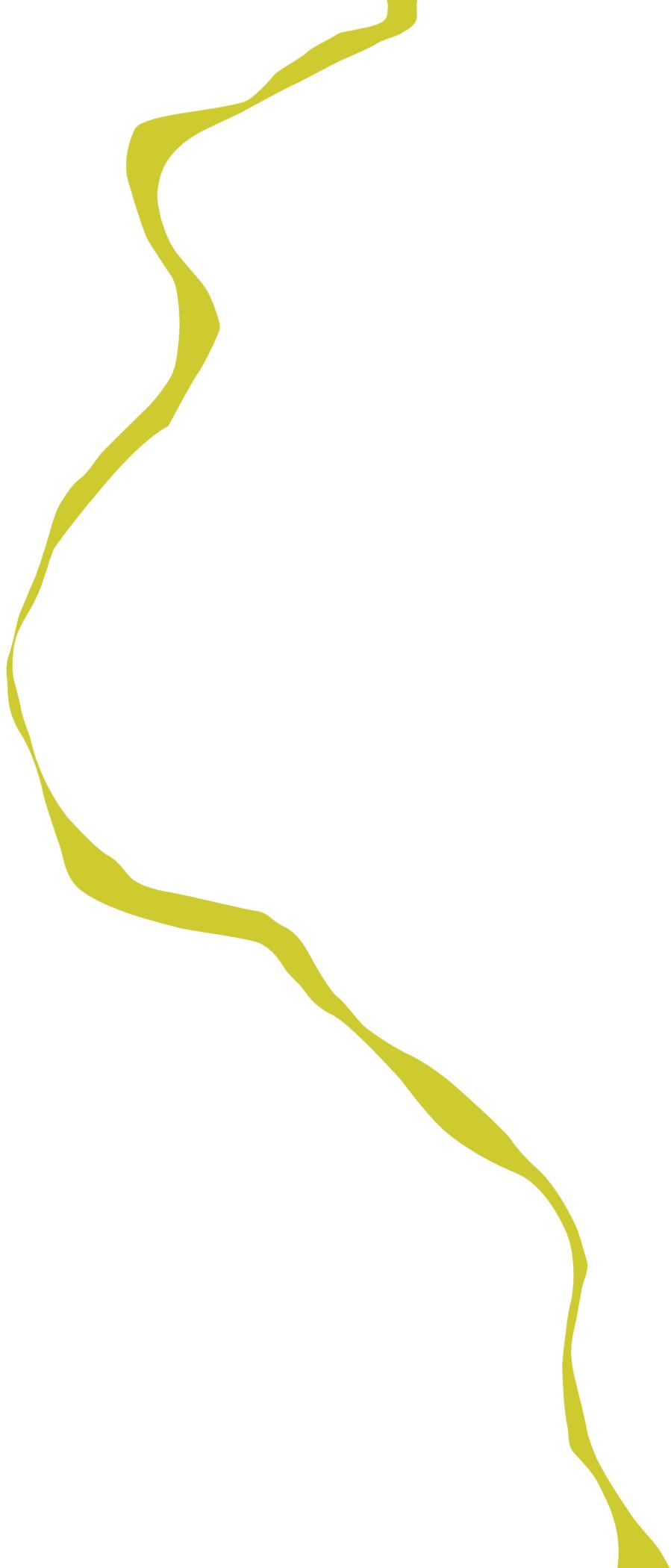
\_\_\_\_\_, 2024. “Más allá de la ironía y la sátira: inquietante extrañeza en la visualidad de Antonio Ruíz”. En *Antonio Ruíz El Corcito. Montajes y escenas del México moderno*, editado por Dafne Cruz Porchini y Luis Vargas Santiago. México: Museo Amparo/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Velázquez Guadarrama, Angélica, 2018. *Ángeles del hogar y musas callejeras representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Widdifield, Stacie, 1966. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth–Century Mexican Painting*. Tucson: University of Arizona Press.

Wolfe, Bertram D., 1997. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

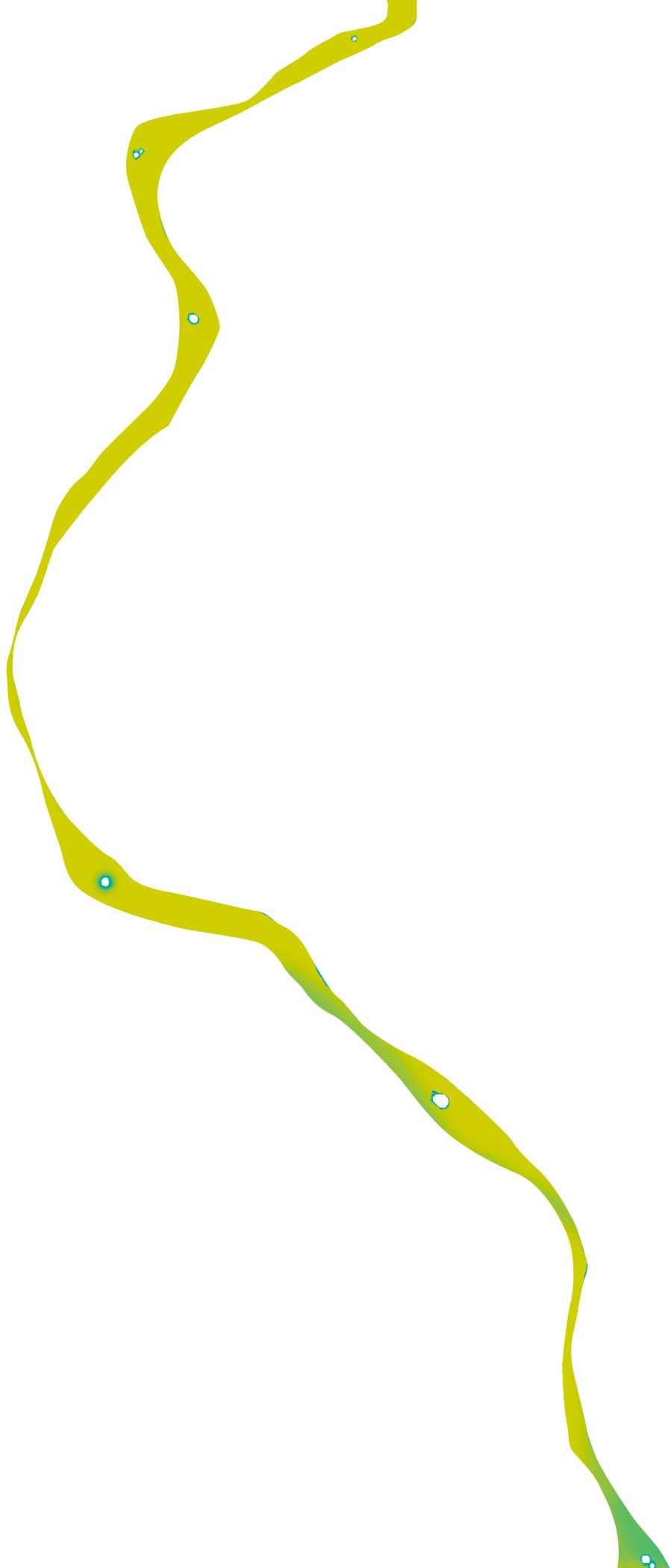
Zavala, Adriana, 2010. *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation in Mexican Art*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press.



# Simultáneas

07. Villalobos

08. Urbina



# 08.

## Laura Malosetti Costa, *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX.*

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022, 325 pp.

ISBN: 9789877193664

La más reciente obra de Laura Malosetti, historiadora del arte de larga y prolija trayectoria, recoge inquietudes y temáticas que han acompañado por años su vasta producción académica. Construida sobre las bases de un amplio inventario de investigaciones y textos previos,<sup>1</sup> recupera preguntas centrales en los estudios históricos sobre el arte y la visualidad, tal como los ha cultivado la autora. En primer lugar, se interroga sobre la construcción misma de la obra de arte, tomando en cuenta no sólo sus parámetros estéticos, sino también el espacio en que ésta

cobra significado y sentido. Asimismo, le interesa el contexto político que habilita su circulación, los públicos reales y potenciales de la obra. Estas preocupaciones se pueden encontrar en otros trabajos de la misma autora (Malosetti, 2001) que se proponen

---

<sup>1</sup> Primeras versiones de los capítulos sobre José Artigas, Javiera y José Miguel Carrera y José de San Martín, por ejemplo, fueron publicadas con anterioridad. Véase la sección titulada “Procedencia de los textos”.

entender la producción artística como un factor importante en el proceso de consolidación de la vida moderna y en la construcción de identidades nacionales.

Justo es señalar que, en este camino, el trabajo de Malosetti se encuentra bien acompañado por un nutrido conjunto de estudios que analizan el arte en su conexión con la cultura visual, los medios de comunicación, los soportes técnicos y las ideologías propias del mundo moderno. El proyecto colectivo que después dio lugar a la obra *Más allá de la imagen: los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* es un oportuno ejemplo; Malosetti y otros especialistas en arte latinoamericano se dieron a la tarea de explicar el arte en perspectiva disciplinaria, con el objetivo de esclarecer la producción del afamado retratista de héroes (José Gil de Castro) desde múltiples ángulos. Cabe señalar que el personaje es ampliamente referido en varios capítulos del texto que ahora reseño. En el ámbito mexicano también hay obras que dialogan felizmente con *Retratos públicos*; es el caso de *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte* (Cuadriello, 2010) y *Zapata después de Zapata* (Vargas, 2020). En todas estas obras el retrato de figuras históricas, particularmente de personajes políticos, se analiza tomando en cuenta su complejidad visual, simbólica e ideológica; derrotero que Malosetti actualiza en su último trabajo.

El volumen, compuesto por nueve ensayos, explora la construcción del retrato político como un proceso cultural de largo aliento, lleno de vicisitudes y paradojas. Con mirada escrupulosa y pluma ágil, se estudia la memoria visual en torno a nueve grandes figuras de las gestas independentistas del siglo XIX en América Latina: Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Juana Azurduy, José Artigas, Manuel Belgrano, Javiera y José Miguel Carrera, José de San Martín y Lucio V. Mansilla. A manera de epílogo, el último capítulo está consagrado a dos íconos del siglo XX: Evita Perón y Ernesto *el Che* Guevara. Un mismo repertorio de preguntas e inquietudes teóricas (bien explicadas en la introducción) gobierna la confección de las nueve secciones que integran la obra, las cuales, sin embargo, podrían ser leídas en casi cualquier orden. Sin ser un libro de consulta, *Retratos públicos* ofrece no tanto un recorrido (cronológico o lineal), sino un acervo de reflexiones sobre la construcción de la imagen heroica de personajes históricos. Los retratos constituyen la base empírica en torno a la cual se analizan los procesos de heroización y, en esa medida, se reconstruyen con total cuidado las condiciones de su producción. Pero en cada ejemplo, en cada caso, se valora tanto la gestación de la imagen política como su trayectoria y sus formas de inserción en distintos contextos y espacios.

Esto implica, en primer lugar, reconstruir el sinuoso camino de la elaboración de imágenes (fotográficas y pictóricas) en el siglo XIX y, aunque en menor medida, también en el XX. Se habla, pues, de las dificultades técnicas para la elaboración de los primeros retratos (tanto pictóricos como fotográficos), de la disponibilidad de recursos financieros y humanos requeridos para su confección, de las razones (políticas y coyunturales) que orillaron a líderes como Francisco de Miranda y Simón Bolívar a retratarse. ¿Qué pintores y artistas eran convocados para realizar estas tareas?, ¿en qué ciudades era posible llevar a cabo el trabajo?, ¿cuál era la fortuna de estos retratos y sus diversas copias?, ¿cumplían esas imágenes las funciones para las que habían sido elaborados?, ¿cuál era su recibimiento por parte del público?, ¿qué sectores sociales constituían ese público?

Sin olvidar las trayectorias políticas y vitales de las personas retratadas, Malosetti también se preocupa por otros sujetos históricos, igualmente importantes en la conformación de una memoria política que mucho debe a la cultura y los soportes visuales. Y es que, aun si la tarea de crear iconografías y panteones nacionales se considera un gesto político que en América Latina es indisociable del liderazgo militar y la autoglorificación de los caudillos (Porfirio Díaz en México, Julio A. Roca en Argentina, Lorenzo Latorre en Uruguay o Guzmán Blanco en Venezuela, entre otros),

es igualmente necesario entender las peculiaridades del retrato artístico y las trayectorias tan importantes de pintores como José Gil de Castro y Arturo Michelena —por citar solo un par de los más afamados—, mismas que se reconstruyen con particular cuidado.

Otro de los aspectos que destacan en el variado repertorio que ofrece este libro son sus reflexiones sobre las aspiraciones de realismo en el arte pictórico del periodo. Con tino teórico e histórico, Malosetti nos recuerda que en el siglo XIX “la captura del mundo real en sus representaciones estuvo en el centro de las discusiones artísticas” y que, al mismo tiempo, se impulsaron técnicas y se desarrollaron dispositivos que dieron aún más vigor a la idea de que las imágenes pueden *captar la realidad* (Malosetti, 2022: 24). ¿En qué condiciones se crearon dichos retratos como para afirmar que la representación era, en efecto, de un referente real? ¿Cuántos pintores, por ejemplo, habían tenido a sus caudillos como modelos? E incluso en los casos en que así había sido, ¿qué aspecto de la realidad era el que esos retratos aspiraban a representar?

Ante estos cuestionamientos, la mirada crítica y aguda de Malosetti evita cualquier reduccionismo y abandona por completo la ingenuidad. Sin ambages, reconoce que el retrato (pictórico y fotográfico) es el producto de miradas parciales e interesadas, y el resultado de un complejo proceso de construc-

ción. En esa medida, sería ingenuo hablar de *copias fieles* de la realidad. Esto es así para cualquier imagen, pero en el caso de los retratos políticos del siglo XIX es mucho más evidente, no sólo porque en numerosas ocasiones ni siquiera se apegan a la fisonomía real de los personajes históricos, sino porque, aun haciéndolo, sus intencionalidades y usos desbordan por completo ese objetivo. En relación con esto último, el caso de José Artigas es emblemático porque, tal como señala Malosetti, “es uno de los héroes americanos cuyo retrato ha sido objeto de más discusiones y dudas” (Malosetti, 2022: 117).

La imagen que consagró su estatura heroica, *Artigas en el puente de la Ciudadela*, fue elaborada por el afamado pintor Juan Manuel Blanes alrededor de 1884, por encargo del Senado, pero permaneció oculta hasta que en 1908 se exhibió, junto con otras, en una exposición dedicada al pintor en la ciudad de Montevideo. Desde entonces —nos cuenta Malosetti— el retrato de Blanes pareció encarnar todos los atributos que, durante décadas, habían alimentado el recuerdo del padre de la patria. Cabe señalar que, hasta donde se sabe y a diferencia de otros muchos caudillos, “Artigas no encargó retratos ni fue retratado en sus nueve años de liderazgo y campaña militar” (119). Sin embargo, en 1847, en el ocaso de su vida pues contaba ya con 80 años, fue por fin retratado, pero en condiciones que hacían muy difícil utilizar

su imagen, envejecida y triste, para alimentar una memoria nacionalista ávida de íconos de masculinidad jovial, marcial y gallarda. Hasta la aparición de la pintura de Blanes hubo numerosos intentos por rejuvenecer el retrato fotográfico de Artigas, que en realidad no logró posicionarse en el gusto popular, como en cambio sí lo hizo —y con total éxito— la tela de Blanes. La mala recepción de *Artigas en el puente de la Ciudadela* por el público culto o entendido (los intelectuales y críticos de arte) contrastó con la campaña periodística que promovió su difusión y, más aún, con el entusiasmo de un público que por fin encontraba el referente adecuado para recordar al héroe “en plenitud de su vida y de su gloria” (142). Los cuestionamientos apuntaban lo inacabado del cuadro —Blanes, de hecho, nunca lo dio por terminado ni lo entregó al Senado—, su falta de méritos estéticos y la total distorsión de su fisonomía. Pero ninguno de estos argumentos fue suficiente para opacar la necesidad de “un Artigas así”, porque el héroe de los otros cuadros “no es el héroe de leyenda que vive en la admiración del pueblo”, Blanes en cambio “ha llenado el claro con un gesto de gran pintor” (143).

Ahora bien, el que ocho de los nueve capítulos que integran la obra estén consagrados a personajes del siglo XIX no debe conducir al equívoco de considerar los imaginarios decimonónicos como su límite. Por el contrario, los alcances del estudio constantemente

rebasan esa frontera, en un esfuerzo por explicar las variadas formas de reapropiación y *resemantización* de cada ícono político. El caso de Juana Azurduy, la heroína popularizada por la voz de Mercedes Sosa en 1969, “adquirió relevancia desde 2009, cuando los entonces presidentes de Argentina y Bolivia, Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales, le rindieron homenajes compartidos por ambas naciones” (81). Sin esta referencia, tan actual y coyuntural al mismo tiempo, se perdería buena parte de la riqueza analítica y la mirada, legítimamente interesada, de Malosetti por estudiar el paradójico caso de esta joven guerrera de los primeros tiempos de revolución en Sudamérica.

Y es que el proceso de heroización de Juana Azurduy (junto con los otros dos ejemplos de figuras femeninas que revisa el libro) es el terreno más fértil para evidenciar la masculinización de lo heroico, tanto como el silenciamiento o domesticación de lo femenino en los imaginarios patrióticos, sobre todo los del siglo XIX. Asimismo, revela hasta qué punto resultó problemático, en términos políticos, pero también iconográficos, producir memoria en torno a la participación de las mujeres en las guerras y en los acontecimientos políticos de gran envergadura en América Latina.

No sobra señalar que con esta misma lente Malosetti interpreta otros casos masculinos, pero también paradójicos. Así ocurre con el

análisis de *Miranda en la Carraca*, óleo que Arturo Michelena pintó en 1896 “para una conmemoración algo forzada: una apoteosis de Miranda como precursor de la independencia de Venezuela a ochenta años de su muerte” (44). La poderosa imagen (elegida para la portada del volumen) está muy lejos de la típica representación triunfante del caudillo. En esta tela, el héroe se representa como víctima. Sin vigor ni optimismo, reposa reclinado en un catre viejo en medio de una habitación miserable que incluso semeja una mazmorra. La pose es algo forzada, a decir de la autora, hay algo femenino en ella. “Frente al encargo oficial de representar al héroe ilustrado y cosmopolita que había muerto solo y abandonado en una prisión española, Michelena optó por esta última escena” (50), en la que “una poética melancólica de la derrota” constituye el polo opuesto al de “la estridencia y la violencia de una retórica militarista”, más habitual en las representaciones histórico-patrióticas de aquellos tiempos (48). En el caso de Miranda, en suma, se verifica una suerte de disidencia del modelo no sólo iconográfico, sino francamente heroico, de inspiración napoleónica. Este último, encarnado con fuerza por las diversas representaciones del héroe americano por antonomasia, Simón Bolívar, también es revisado con inteligencia en el volumen.

*Retratos públicos* está coronado por un último ensayo dedicado a dos figuras icónicas

que lo son, en gran medida, por sus mundialmente conocidos retratos, pero que se alejan considerablemente de los arquetipos heroicos fundantes. Las líneas dedicadas a las efigies de Evita y el Che constituyen un esfuerzo por enriquecer el análisis de la cultura visual, incorporando referentes que, como estos, fueron capaces de evocar no sólo ideas o imágenes de la nación, sino comunidades de carácter afectivo. Como se afirma en la introducción, uno de los objetivos más importantes de esta obra es reflexionar sobre “la persistencia, a lo largo del siglo XX y de estas primeras décadas del XXI, de la capacidad de algunos retratos para sostener comunidades imaginarias y afectivas (tanto de devoción y emulación como de odio)” (21). Esto revela, una vez más, el fondo teórico de la obra tanto como sus alcances. Lejos de encapsularse en el mundo del arte, la propuesta aspira a entender los productos artísticos fuera de su propio campo. En plena consonancia con la importancia que hoy revisten los estudios de lo visual, Malosetti aspira a entender la transformación del arte en imagen y —añadiría yo— la funcionalidad de la imagen en el mundo social y político. Esto supone, como ya se ha señalado, trascender el contexto mismo de producción de la obra artística.

Para finalizar, y sin ánimo de echar a perder la curiosidad por una obra fresca, erudita y profunda, acaso vale la pena mencionar al menos una muy obvia omisión: la ausencia

en ella de referentes mexicanos. Llama la atención en *Retratos públicos* porque la autora conoce bien los temas mexicanos y constantemente dialoga con la academia que los estudia desde el arte, la teoría y la visualidad. Acaso a eso se debe que, pese a la ausencia en el cuerpo de texto, el aparato crítico esté bien nutrido de esas referencias y, asimismo, que sea tan fácil (para el lector interesado) trazar paralelismos, complicidades y contrastes significativos entre la producción de héroes sudamericanos y la de héroes mexicanos. Insertar, no obstante, la producción heroica mexicana en contextos más amplios, Norteamérica, Latinoamérica e Iberoamérica, es una labor que en varias trincheras de la disciplina histórica es posible y deseable promover.

**Rebeca Villalobos Álvarez**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Universidad Nacional Autónoma**  
**de México**

## Bibliografía

Malosetti, Laura, 2001. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti, Laura *et al.*, 2012. *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Cuadriello, Jaime *et al.*, 2010. *El éxodo mexicano: los héroes en la mirada del arte*. México: INBA/ UNAM/ Fomento Cultural Banamex.

Vargas, Luis (coord.), 2020. *Zapata después de Zapata*. México: Secretaría de Cultura/ INBAL/ Fundación Jenkins/ Fondo de Cultura Económica.



# 09.

## Federico Lazarín Miranda, *Historia Mínima. La aviación comercial.*

México: El Colegio de México, 2022, 296 pp.

ISBN: 9786075643854

Esta obra, *Historia Mínima. La aviación comercial*, trae a colación un tema actual experimentado en el presente sexenio: la aviación, los aeropuertos y su regulación. Asimismo, forma parte de una colección sumo importante en el ámbito histórico: la serie *Historias Mínimas*, publicada por El Colegio de México, lo que en sí mismo es garante de calidad académica. Sin embargo, a diferencia de las otras obras publicadas de esta serie, la presente resulta atípica debido a su propia estructura propositiva.

El lector podrá apreciar que no es un relato sucinto de la aviación comercial (una historia mínima, como lo indica el nombre de la colección a la que pertenece), sino una muy bien estructurada narración analítica sobre la conformación de la aviación internacional. Basta revisar detenidamente el índice para darse cuenta de ello. La obra inicia con un glosario de términos aeronáuticos; vaya cosa, pues estamos acostumbrados a que un glosario se explicita al final de un escrito, para subsanar las posibles carencias que el potencial lector pudo haber tenido sobre

los conceptos, términos y/o tecnicismos utilizados. No obstante, el autor decidió iniciar explicando los conceptos y terminología que usó en su escrito; lo cual se agradece, pues ello permite una mejor lectura de lo explicado y analizado en dicho texto.

En este sentido, considero que la estructura del libro resulta bastante propositiva e, inclusive, atípica. La Introducción en sí misma es una novedosa contribución al tema tratado, pues aporta una mirada particular sobre el surgimiento de la aviación comercial a partir del revisionismo que se realiza sobre dicho tema. Asimismo, el contenido de cada uno de los cinco capítulos que componen la obra se concatena de una forma explicativa y analítica que permite una apreciación particular, en términos temáticos y cronológicos, sobre el desarrollo de la aviación comercial; aspectos más específicos que mencionaré al referir específicamente los cinco capítulos de la obra.

Asimismo, es atípica pues, como ya mencioné, inicia con un glosario, además que el propio autor refiere y prefiere que no haya una conclusión, sino un epílogo al escrito publicado; esto da cuenta de la concepción que el autor tiene sobre la historia, donde nada está dicho, incitando a mejores explicaciones sobre lo ya analizado y expuesto por él mismo. De esta forma, el autor comparte generosamente un apartado final de las fuentes utilizadas, al que también me referiré más adelante.

Ahora bien, el autor inicia con un planteamiento que hoy en día nos parecería obvio, pero que en su momento resultó sumamente trascendental para las comunicaciones; es decir, con la aviación, las distancias ya no se calcularían en kilómetros o millas, sino en horas, lo que revolucionó la percepción del tiempo durante el siglo XX. En este sentido, al prestar atención a lo acontecido durante el periodo de entreguerras y en el resto del siglo XX, el autor propone analizar la creación, evolución y consolidación del Sistema Mundial de Caminos Aéreos, que en realidad es el tema central de la obra. Inclusive, el libro se pudo titular *Historia Mínima del Sistema Mundial de Caminos Aéreos*, tema que es atendido desde diferentes aristas, como lo técnico, la tecnología, la legislación, lo político y, sobre todo, lo económico; por lo que resulta un libro complejo, pero afable.

El término *World's Airways System* (Sistema Mundial de Caminos Aéreos) fue acuñado en 1936 por el jefe de Aviación Civil de Canadá, John A. Wilson, el cual, paulatinamente, trascendió a un concepto que conjuntó la dinámica e interacción experimentadas entre gobiernos y empresarios relacionados con la aviación en general y la comercial en lo particular.

El autor propone que, después de la Gran Guerra (1914-1919), Europa experimentaría dos grandes sucesos que propiciaron el

establecimiento de las aerolíneas comerciales. El primero de ellos fue la evidente destrucción de las comunicaciones terrestres y marítimas durante la guerra, lo que remite a lo planteado por el historiador británico Ian Morris en su libro *Guerra, ¿para qué sirve?* (2017) en donde sostiene que las guerras han permitido, de manera global y agregada, más beneficios que pérdidas, ya que los conflictos bélicos han incidido en el desarrollo de la tecnología. El segundo suceso fue la imperiosa necesidad de seguir transportando personas y toda clase de mercancías para ayudar a la reconstrucción europea después de esta primera conflagración mundial del siglo XX. Ambas experiencias, como sugiere atinadamente el autor, se concatenaron con otro factor que resulta nodal en su análisis: la importancia de conectar nuevamente los “viejos mercados mundiales” en términos económicos.

De esta forma, la obra estudia cómo tanto los gobiernos partícipes de la aviación (los Estados nacionales), como los productores, comerciantes, banqueros e inversionistas (actores privados) participaron en cambios institucionales que resultaron fundamentales para el surgimiento de la aviación comercial. Con lo cual también existió un intercambio de bienes manufacturados, así como de modas e ideas en términos culturales. Como refiero, esta obra es interesante, pero compleja, por todas las temáticas particulares que atiende.

Debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, esta expansión comercial a través de la aviación se detuvo pausadamente, ya que durante el conflicto se priorizaron, evidentemente, las operaciones militares aéreas. Al término de este segundo conflicto mundial, se restablecieron paulatinamente los caminos aéreos y se realizaron reuniones internacionales para volver a impulsar la aviación comercial. Como sugiere el autor a lo largo del capítulo tercero, después de la Segunda Guerra Mundial, la aviación comercial retomó su crecimiento debido al desarrollo tecnológico que ésta experimentó, no sólo por los avances que en este rubro fueron surgiendo, sino también por la incidencia del turismo internacional, del cual, cabe señalar, México fue partícipe, principalmente, durante el gobierno de Miguel Alemán con establecimiento de un aeropuerto internacional en noviembre de 1952. Por lo que, como plantea tangencialmente el autor, en esta segunda recuperación mundial del transporte aéreo al mediar el siglo XX, el turismo internacional adquirió una evidente significación en el traslado de personas con fines propiamente de paseo y recreación.

Así, a mediados de la década de 1970, el combustible utilizado por las aeronaves fue impactado por la crisis de los precios del petróleo, repercutiendo en las tarifas de las aerolíneas y una consecuente disminución en el uso de este medio de transporte. Lo

que llevó a que tanto empresarios como gobiernos plantearan estrategias económicas, tarifarias y de rutas, así como la integración de aerolíneas internacionales, a fin de disminuir costos de operación para abarcar con menores recursos un mayor mercado del transporte aéreo internacional. Esto, como explica el autor, se logró con relativo éxito a finales del siglo pasado e inicios del presente, en un contexto neoliberal y, paradójicamente, monopolizador, puesto que para 2010 serían tres las corporaciones que agruparon a la mayoría de las compañías aéreas internacionales: Star Alliance en 1997, Oneworld en 1999 y Sky Team en 2000. Estas alianzas estratégicas permiten considerar que el Sistema Mundial de Caminos Aéreos propuesto en 1936 en realidad se consolidó entre 1997 y 2000.

En este sentido, como el propio autor menciona en la introducción, el objetivo de su obra es “analizar el surgimiento, crecimiento y consolidación del Sistema Mundial de Caminos Aéreos” (pág. 18), a través de una perspectiva proveniente de la historia mundial y económica. Para ello, plantea tres ejes analíticos: el primero de ellos es *la legislación aérea internacional*, en donde se enfatiza sobre el derecho aéreo y las implicaciones que éste tuvo en la soberanía nacional, tanto para los gobiernos como para los empresarios partícipes en este nuevo medio de comunicación —que conectó distancias en

lo que sería considerado espacio nacional e internacional—, y cómo reconsiderar esta nueva concepción de la soberanía en términos constitucionales.

El segundo eje analítico es *el concepto de eslabonamientos económicos*, a partir del cual se plantea una serie de concatenaciones que conformaron el desarrollo del mercado aerocomercial internacional, influido por aristas tanto internas como externas. Dicho de otra forma, este desarrollo se relacionó con el avance desigual y relativo experimentado por determinados países (principalmente Estados Unidos y Gran Bretaña) que tuvieron la capacidad económica y de infraestructura para fabricar, poner en circulación por cuenta propia y ofertar a otros países aeronaves para subsanar lo que ya se planteaba como una necesidad en una realidad sumamente mundializada y, poco después, globalizada.

Así, el tercer eje analítico que guía la presente obra son *los estudios de sociedad, ciencia y tecnología* realizados por la Secretaría de Comunicaciones y Transportes de México, a través de los cuales, entre otras aristas, se planteó que dichos estudios tratarían de subsanar una necesidad fáctica con relación al avance que estaba experimentando la aviación en términos mundiales y, particularmente, lo realizado en este rubro en términos nacionales, de acuerdo al propio desarrollo de la ciencia y la tecnología respecto

a la aviación. Lo que derivó en el surgimiento de una nueva disciplina: la aeronáutica, que trató de conjuntar la ingeniería con las necesidades sociales, a fin de que los viajes aéreos fueran en menor tiempo, con mayor seguridad de sus pasajeros y con una mejor posibilidad de alcanzar mayores distancias.

La obra se compone de cinco capítulos. En el primero se expone que, para el desarrollo de la aviación comercial, se tuvo que presentar un proceso de formulación, consenso e instauración de una legislación internacional que regulara el vuelo de aeronaves extranjeras sobre los espacios aéreos soberano-nacionales. Puesto que traspasar las fronteras nacionales no sólo implicaba un peligro después de haberse experimentado dos conflagraciones mundiales, sino también plantear cómo sería redefinida la soberanía aérea a través de convenios internacionales.

En el segundo capítulo se reconstruye el surgimiento de la aviación comercial y su crecimiento hasta 1939, con base en el Sistema de Mundial de Caminos. Poco antes de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial y debido a las directrices que ésta adquirió con la derrota, primero de Italia y después de Alemania, para 1944 el bloque de los Aliados, principalmente Estados Unidos, retomó la política de “cielos abiertos” (pág. 127), lo que produjo discrepancias, sobre todo, con Gran Bretaña y la URSS.

En este orden de ideas, en el capítulo tercero, se plantea que entre 1945 y 2000 la aviación, tanto de pasajeros como de mercancías, se extendió prácticamente a todos los países que poseían una aerolínea nacional conexas al ámbito internacional. Se prioriza la explicación del contexto neoliberal, suscitado entre finales de la década de 1970 y a lo largo de 1980, para plantear que este nuevo paradigma económico repercutió en una mayor competencia en rutas, tarifas y servicios, así como en el establecimiento de nuevas aerolíneas. Esto no, necesariamente, se vio reflejado en la calidad de la aviación comercial (pág. 162), pero sí en una política extensiva y expansiva de la aviación comercial en el mundo occidental, abarcando, a su vez, determinadas regiones del continente asiático que se incorporaron a este proceso a través de la anterior política de cielos abiertos.

Lo considerado en los tres primeros capítulos obedece a una narración analítica sobre determinados tópicos ordenados secuencialmente en relación con las temáticas ya señaladas y una determinada cronología. Sin embargo, el capítulo cuarto ya no continúa con esa secuencia temática y cronológica, por lo que se puede mencionar que existe una parte uno (los tres primeros capítulos) y una parte dos (capítulos 4 y 5) del libro. Pues, el referido capítulo cuarto engloba, en un periodo de casi cien años, varios de los tópicos expuestos en los tres anteriores capítulos, específi-

camente, la relación entre ciencia-tecnología y el transporte aéreo. Intitulado “Más alto, más rápido, más lejos...”, el cuarto capítulo evidencia cómo el desarrollo de la aviación comercial estuvo íntimamente asociado con la evolución de la ciencia y la tecnología, perfeccionó, en menos de un siglo, el transporte aéreo, y proporcionó “ventajas competitivas” sobre los medios tradicionales de comunicación terrestres y marítimos (pág. 179), pues inclusive se menciona que para 1937 cruzaron el océano Atlántico más pasajeros por avión que por buque.

Así, en el quinto capítulo, como una secuencia del anterior (una segunda parte del libro, de acuerdo con mi particular lectura), se plantea la dialéctica existente entre la aviación, la legislación, la economía, la ciencia y la tecnología, en ese periodo de casi cien años, a partir del concepto *eslabones*, proponiendo la generación de un sistema económico-social y tecnológico que impactó en los mercados y economía mundiales.

Finalmente, el apartado de Fuentes (compuesto de 33 páginas), desglosa puntualmente las utilizadas en la introducción, cada uno de los cinco capítulos y el epílogo. Su extensión, en sí misma, refleja la ardua investigación realizada por el autor, pero no sólo eso, sino que también resulta un propositivo catálogo de repositorios para aquellos interesados en los distintos tópicos analizados en esta obra; en

este sentido, quién lea a cabalidad este libro encontrará una riquísima fuente para sus propias investigaciones en ciernes o futuras respecto al establecimiento del Sistema Mundial de Caminos Aéreos y los orígenes de la aviación comercial en México.

**Dr. Gilberto Urbina Martínez**  
**Facultad de Estudios Superiores**  
**Acatlán, UNAM**

# Anamorfosis

09. Daños colaterales



# 09.

## *Daños colaterales de Nirvana Paz*

¿Es posible historizar el fracaso? ¿A la distancia el fracaso no se presenta más como absurdo? ¿Supone ideas dialécticas hablar de fracaso cuando revisamos un sistema que aún pervive? ¿Cuáles son sus daños colaterales?

El propósito es indagar cómo el éxito/fracaso de las políticas neoliberales se hacen visibles en las historias, individuos y espacios de una ciudad. Intentar coordinar una serie de elementos dentro de un sistema, articulando unos con otros, buscando establecer nuevas relaciones entre el presente, pasado y futuro de dichos materiales que lo conforman.

Lo que para un sistema fue éxito, para la mayoría de sus involucrados significó fracaso. El fracaso de un sistema que se resiste a desaparecer pese a las pruebas de sus derrotas, demostrando las diferentes relaciones estructurales entre las partes y el todo. Esos involucrados, esos habitantes, sólo son daños colaterales en el tránsito de un sistema capitalista neoliberal.

Esto se puede ver en cómo se ha organizado y estructurado el territorio bajo el modelo neoliberal y cómo esto ha determinado las relaciones sociales y abandonado ideologías de lo común, hacia una apuesta por lo individual y el mercado que desde mediados de los ochenta se ha venido gestando, arrojando y “avanzando” sin freno.



---

**Figura 1. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Veracruz.  
Carretera Córdoba-Veracruz.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 2. Derecha**  
Monumento Solidaridad Nuevo León.  
Carretera Monterrey-Laredo.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 3. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Cuautitlán Izcalli.  
Estado de México-Querétaro.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 4. Derecha**  
Monumento Solidaridad Texcoco.  
Carretera Peñón-Texcoco.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 5. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Guerrero.  
Tula del Río-Guerrero.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 6. Derecha**  
Monumento Solidaridad Michoacán.  
Carretera Pátzcuaro-Cuitzeo.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 7. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Coahuila.  
Carretera Matamoros-Salttillo.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 8. Derecha**  
Monumento Solidaridad Nuevo León.  
Carretera Monterrey-Cadereyta.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 9. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Durango.  
Carretera Torreón-Jiménez.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 10. Derecha**  
Monumento Solidaridad Jalisco.  
Carretera León-Aguascalientes.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 11. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Durango.  
Carretera Torreón-Durango.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 12. Derecha**  
Monumento Solidaridad Oaxaca.  
Carretera Internacional Oaxaca-Etla.  
Fotografía digital. 2023-2024.

## COLATERAL I

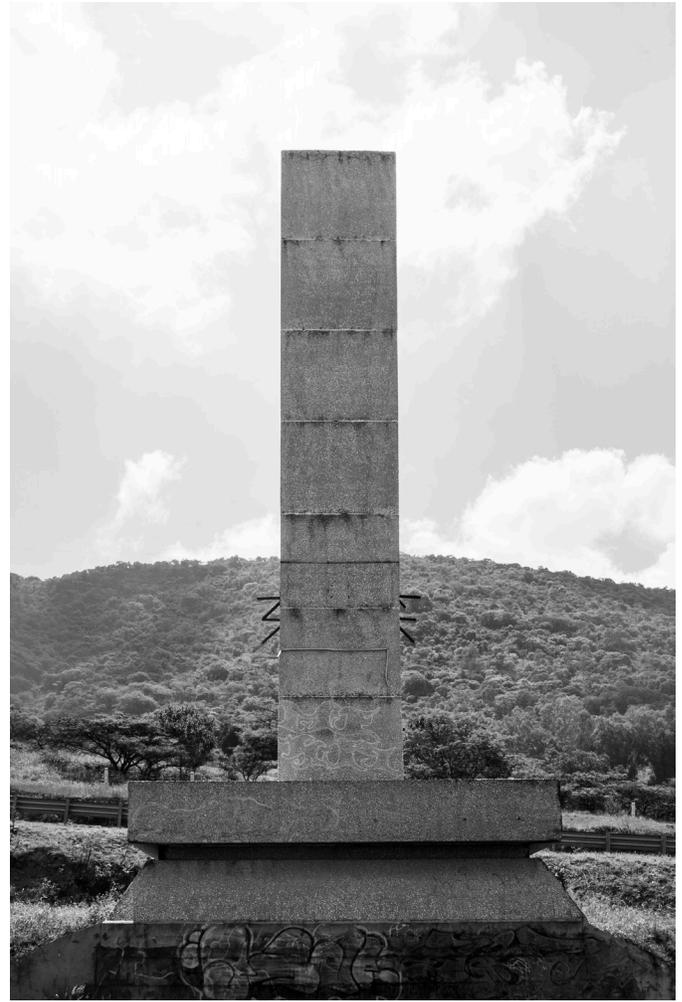
Edificios nacidos en los años noventa que, desde entonces, han albergado a una o más empresas-discursos neoliberales en constante flujo dentro de los mismos espacios arquitectónicos.

La decisión de trabajar sobre estas formas, así como sobre su “vacío” siempre dispuesto a llenarse de nuevos nombres que reafirman el mismo discurso, fueron el motor para realizar esculturas que resaltaran dichas características. Para después fotografiarlas, igual que a un producto hecho de manera infinita, listo para incluirse al mercado. Dichas esculturas remiten también a los empaques de productos que se distribuyen de manera masiva. Una vez abierto el empaque, queda ese material casi invisible, pero con la forma perenne del producto que nombra, es decir, un discurso acuñado previamente para que su contenido se moldee a él cuantas veces sea necesario.

## COLATERAL II

### *Programa Nacional de Solidaridad*

Siendo este un programa social (liberalismo social, así llamado por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari) que promovía el trabajo comunitario y parcialmente apoyado por el Estado, resultó ser un programa que marco ritmos de trabajo colectivos por proyectos, es decir, sin generar un entramado social sólido que eventualmente siguiera trabajando por y desde sus comunidades. Esta es una de las características que, aunadas al abandono de dichos proyectos —me parece—, es una pauta para reconocer y nombrar la idea de “la colectividad neoliberal”.



---

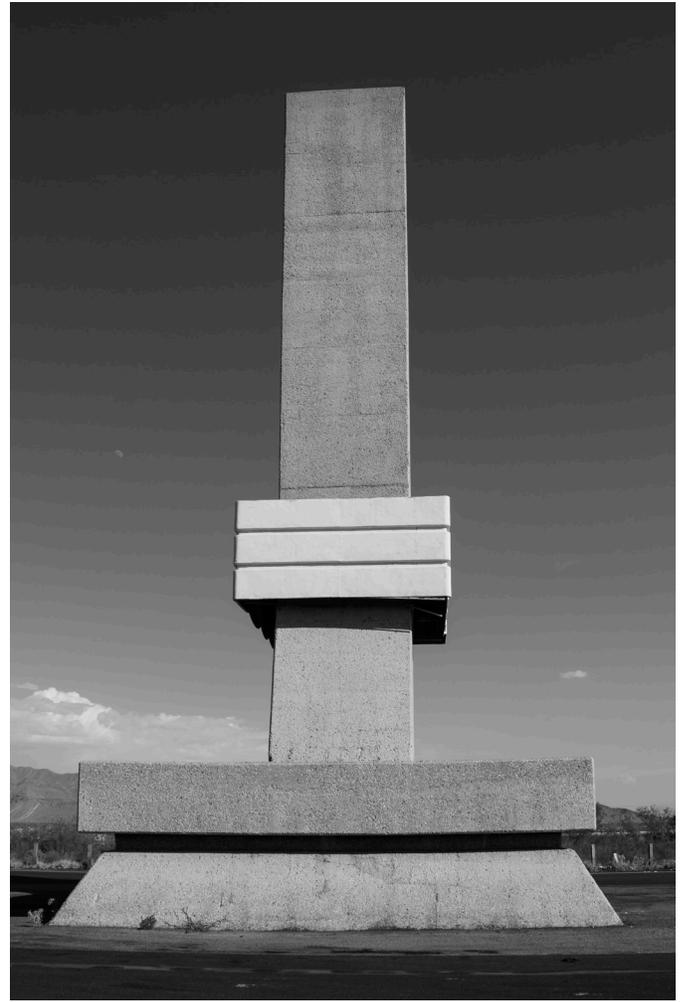
**Figura 13. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Michoacán.  
Carretera Pátzcuaro-Cuitzeo.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 14. Derecha**  
Monumento Solidaridad Michoacán.  
Carretera Pátzcuaro-Cuitzeo.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

Figura 15. Izquierda  
Monumento Solidaridad.  
Parque Bombilla. San Ángel, CDMX.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 16. Izquierda**  
Monumento Solidaridad.  
Parque Bombilla. San Ángel, CDMX.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 17. Derecha**  
Monumento Solidaridad Coahuila.  
Carretera Matamoros-Salttillo.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 18.**  
Monumento Solidaridad Durango.  
Carretera Torreón-Durango.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 19. Izquierda**  
Monumento Solidaridad Durango.  
Carretera Torreón-Durango.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Figura 20. Derecha**  
Monumento Solidaridad Durango.  
Carretera Torreón-Jiménez.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

**Figura 21.**  
Monumento Solidaridad.  
Municipio Chalco.  
Fotografía digital. 2023-2024.



---

Figura 22.  
Tenosique, Tabasco.  
Fotografía digital. 2023-2024.

**Nirvana Paz** (1976) vive y trabaja en la Ciudad de México.

A diferencia de la concepción más tradicional de la fotografía como práctica de extrañamiento y construcción de otros fotográficos, su interés como artista visual está marcado por procesos de empatía y reconocimiento. Esto supone asumirse como parte de lo que mira y es mirado, en una suerte de efecto espejo que trasciende a la mera curiosidad antropológica para abrazar, en cambio, el acto gozoso de participación colectiva.

Muchos de sus proyectos consideran el universo de la imagen y las políticas de la mirada como herramientas capaces de ampliar y transformar percepciones. Parte fundamental de su obra se relaciona con políticas y prácticas en clave feminista, con un énfasis en los saberes comunes y técnicas cotidianas para la producción de conocimiento.

Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México, ganadora del concurso “Cuerpo y fruta” de la embajada de Francia en México y del premio de adquisición en Komopa, Japón, 2001, etc.

Para desarrollar su trabajo ha sido apoyada por Casa Encendida de Madrid, España; Fundación JUMEX; Museo Minnicelli en Argentina; Traklhaus, Austria; entre otros.

Su obra ha sido exhibido internacionalmente en museos, instituciones y espacios independientes, y forma parte de importantes colecciones públicas y privadas.

Sus libros monográficos son *La corte* (2017) y *7 Dioptrías* (2013), y su libro poético, *Procesiones* (1999).







