



REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA • UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

---

# Medios audiovisuales y escritura de la historia en México

**58**

ENERO-JUNIO 2022

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Luis Arriaga Valenzuela, S. J.

*Rector*

Sylvia Schmelkes del Valle

*Vicerrectora Académica*

Ricardo Nava Murcia

*Director del Departamento de Historia*

HISTORIA Y GRAFÍA

Revista semestral del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana

Núm. 58, año 29, 2022

*Director*

Ricardo Nava Murcia, *Universidad Iberoamericana*, México

*Comité Editorial*

Judith Adler Hellman, *York University*, Toronto; Alfonso Alfaro, *Instituto de Investigaciones y Artes de México*, México; Frank Ankersmit, *Groningen Universiteit*, Holanda; Walther L. Bernecker, *Universität Erlangen-Nürnberg*, Alemania; David Brading, *University of Cambridge*, Cambridge; Raymond Buve, *Rijks Universiteit Leiden*, Holanda; Mario Cerutti, *Universidad Autónoma de Nuevo León*, México; John Coatsworth, *Harvard University*, USA; Roger Chartier, *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Francia; Perla Chinchilla Pawling, *Universidad Iberoamericana*, México; François Dosse, *Institut Universitaire de Formation des Maîtres*, Francia; Pierre-Antoine Fabre, *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Francia; Javier Fernández Sebastián, *Universidad del País Vasco*, España; Andres Frejomil, *Universidad Nacional de General Sarmiento*, Argentina; Bernardo García Martínez, *El Colegio de México*, México; Hans Ulrich Gumbrecht, *Stanford University*, Estados Unidos; François Hartog, *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, Francia; Guadalupe Jiménez Codinach, *Universidad Iberoamericana*, México; John Kraniavskas, *Birkbeck College-University of London*, Inglaterra; Jane Dale Lloyd, *Universidad Iberoamericana*, México; Rafael Mandressi, *Centre National de la Recherche Scientifique*, Francia; Alfonso Mendiola Mejía, *Universidad Iberoamericana*, México; Diana Napoli, *Università La Sapienza*, Italia; Arij Ouweneel, *Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos*, Holanda; Manuel Plana, *Università degli Studi di Firenze*, Italia; Aurelio de los Reyes, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México; Antonella Romano, *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, Francia; Sonia Rose, *Université de Paris-Sorbonne*, París; Guy Rozat Dupeyron, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México; Cristina Torres Pacheco, *Universidad Iberoamericana*, México; Eric Van Young, *University of California*, Estados Unidos; Luis Vergara Anderson, *Universidad Iberoamericana*, México; José Luis Villacanas Berlanga, *Universidad Complutense de Madrid*, España; Guillermo Zermeño Padilla, *El Colegio de México*, México

*Consejo de redacción*

Fernando Betancourt Martínez, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México; Jaime Humberto Borja, *Universidad de los Andes*, Colombia; Rodolfo Gamiño Muñoz, *Universidad Iberoamericana*, México; Marisol Ochoa Elizondo, *Universidad Iberoamericana*, México; Silvia Pappé Willenegger, *Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco*, México; Laura Pérez Rosales, *Universidad Iberoamericana*, México; Laura Camila Ramírez Bonilla, *Universidad Iberoamericana*, México; Ilán Semo Groman, *Universidad Iberoamericana*, México; Aurelia Valero Pie, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México; Fernando Caramitaro, *Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, México; Guillermo Wilde, *Universidad Nacional de San Martín-CONICET*, Argentina

*Coordinación del expediente:* Laura Camila Ramírez Bonilla

*Coordinación editorial:* Paola Ortelli; *Redacción:* Rubén Lozano Herrera; *Diseño:* Gerardo Menéndez.

---

*Historia y Grafía* es una publicación semestral de la Universidad Iberoamericana, A. C. bajo la responsabilidad del Departamento de Historia. Editor responsable: Ricardo Nava Murcia. Número de Certificado de Reserva al Uso Exclusivo del Título: 04-2020-111916262500-102 y de ISSN: 1405-0927, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Número de Certificado de Licitud de Título: 8021 y Número de Certificado de Licitud de Contenido 5682, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Prolongación Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, Ciudad de México, C. P. 01219. Teléfonos: 5950-4000 ext. 4747. Impreso por Alfonso Sandoval Mazariego, calle Tizapán 172, Col. Metropolitana Tercera Sección, Nezahualcóyotl, Estado de México, C. P. 57750. Distribución: Universidad Iberoamericana, A. C. Prolongación Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, Ciudad de México, C. P. 01219. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos, sin consentimiento del editor.

*Historia y Grafía*, año 29, número 58, enero-junio de 2022, se terminó de imprimir en diciembre de 2021 con un tiraje de 250 ejemplares.

Toda colaboración o correspondencia deberá dirigirse a: [comiteeditorialhyg@ibero.mx](mailto:comiteeditorialhyg@ibero.mx)

Información para suscripciones: [publica@ibero.mx](mailto:publica@ibero.mx)

*Historia y Grafía* aparece en los siguientes índices: BIBLAT, Bibliografía Latinoamericana en Revistas de Investigación Científica y Social; CLASE, Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; UNAM; Latindex Catálogo 2.0; Redalyc, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal; REDIB, Red iberoamericana de innovación y conocimiento científico; MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revista; HAPI, Hispanic American Periodical Index. Sistema de Clasificación de Revistas Mexicanas de Ciencia y Tecnología del CONACyT y SciELO, Scientific Electronic Library Online y SciELO Citation Index. Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in HISTORICAL ABSTRACTS and AMERICA: HISTORY AND LIFE.

Historia  
y  
*grafica*

DEPARTAMENTO DE HISTORIA  
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

58

ENERO-JUNIO 2022



# HISTORIA Y GRAFÍA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA • AÑO 29, NÚMERO 58, ENERO-JUNIO 2022

## EXPEDIENTE

Medios audiovisuales y escritura  
de la historia en México

*Audiovisual Media and History Writing  
in México*

- Laura Camila Ramírez Bonilla 9 Preliminares  
*Preliminaries*
- Jaddiel Díaz Frene 17 Entre hojas volantes y máquinas  
parlantes: la otra historia de la llegada  
de Madero a la Ciudad de México (1911).  
*Between Flying Sheets and Talking  
Machines: The Other Story of the Arrival  
of Madero to Mexico City (1911).*
- Álvaro Vázquez Mantecón 57 Zapata cinematográfico (o *el héroe  
es de quien lo trabaja*)  
*Cinematic Zapata (or the Hero Belongs  
to He Who Works It)*
- Israel Rodríguez 87 Renovación filmica y autoritarismo  
en México, 1970-1976. Revisión a la idea  
del Estado cineasta  
*Film Renewal and Authoritarianism  
in México, 1970-1976. Review of the Idea  
of the Filmmaker State*
- Adrien Charlois Allende 133 Dos Zapatas televisivos. La reiteración  
de usos simbólicos heredados  
*Two Television Zapatas. The Reiteration  
of Inherited Symbolic Uses*

## ENSAYOS

- Rodolfo Gamiño 163 Las metáforas de la ausencia en México  
Muñoz *The Metaphors of Absence in Mexico*
- Pedro L. San Miguel 199 ¿Paradigma de civilización o modelo  
de tiranía? El Tawantinsuyu y los orígenes  
de la historiografía latinoamericana  
*A Paradigm of Civilization or a Model  
of Tyranny? The Tawantinsuyu and the  
Origins of Latin American Historiography*

## RESEÑA

- Blanca María 245 Entre el discurso y su materialidad.  
Cárdenas Carrión El *Lexicón de formas discursivas cultivadas  
por la Compañía de Jesús*  
*Between Discourse and its Materiality.  
The Lexicon of Discursive Forms  
Cultivated by the Company of Jesus*

EXPEDIENTE

*Historia y medios audiovisuales  
en México*



*Audiovisual Media and  
History Writing in México*





## *Preliminares*



## *Preliminaries*

LAURA CAMILA RAMÍREZ BONILLA

Departamento de Historia

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

México

Correo: laura.ramirez@ibero.mx

DOI: 10.48102/hyg.vi58.424

Los medios audiovisuales de comunicación, como cualquier otro medio, no pueden evadir el diálogo directo con la Historia: su historia propia, la historia que narran y atestiguan, la historia de la que dejan evidencia, la historia de su tiempo(s) y su espacio(s) de producción, circulación y recepción, la historia conectada con otros procesos de cambios de las sociedades contemporáneas, la historia con minúscula y con mayúscula. En ese diálogo, el juego de estos medios es complejo por tres condiciones de base, ligadas entre sí: primero, su carácter y recurso narrativo principal: la imagen en movimiento y el sonido; segundo, su relación con las tecnologías, en tanto materialidad y soporte que remite al producto mismo, su consumo y su conservación; y tercero, su compleja experiencia con el tiempo y el espacio: la posibilidad de transmitir y reproducir mensajes *a la distancia*, en *tiempo real*, como la radio o la televisión, o en *tiempo diferido*, como el cine o el disco, mediante aparatos electrónicos. Frente a este último punto, se atraviesa la capacidad de registro de un tiempo y un espacio y la necesidad de representación de tiempos y espacios múltiples.

Las condiciones anteriores desafían a la disciplina histórica, en tanto oficio y modo de comprensión del pasado y el presente.

La forma de hacer historia de los medios audiovisuales, con sus contenidos o sobre sus contenidos, el proceso comunicativo o sus agentes de producción, no supone en exclusiva una técnica de investigación que nos permita leer históricamente documentos con audio e imagen en movimiento, sino interpretar y conectar con otros documentos, otras técnicas, otros procesos históricos y, desde luego, un corpus teórico y conceptual especializado y en intercambio con otras disciplinas. En síntesis, los desafíos se dirigen a tres ámbitos iniciales, con problemáticas puntuales por resolver: primero, la reconstrucción de la historia del medio en sí mismo, como artefacto tecnológico, industria y proyecto cultural, informativo o de entretenimiento, con itinerarios y puntos de inflexión propios. Segundo, el registro que el medio dejó de un acontecimiento o el uso de sus productos como fuente primaria, en formatos múltiples, indispensables hoy para la documentación y análisis de determinados fenómenos histórico. Y tercero, a la lectura que el medio realizó de un proceso, actor, conjunto de ideas o eventos en un momento particular; en otras palabras, a la acción del medio no sólo como testigo o registro, sino como parte integral de la ocurrencia, conservación o transformación de un estado de cosas, partícipe en acontecimientos, con influjos, impactos, opiniones y conexiones. Ciertamente, no se trata de líneas delimitadas ni autocontenidas. Retratan una simultaneidad permanente. El reto intelectual más estimulante para los historiadores de los medios es cruzar y descruzar estas vías para hallar nuevos problemas de investigación.

El presente expediente ofrece al lector un recorrido por cada uno de estos ámbitos, desde episodios distintos del siglo xx mexicano. Mediante el contraste de visiones historiográficas, conceptos, trayectorias y, desde luego, el análisis de material audiovisual, los autores de estos cuatro artículos coinciden en la necesidad de narrar la relación del medio con su tiempo y tiempos circundantes en contraste con fases distintas del proceso comunicativo. El expediente pretende superar la visión canónica de la historia general

de los medios, como cronologías que en términos evolutivos marcan los cambios de una industria, un realizador o un producto y se detiene poco en las relaciones que el medio establece con sus entornos “no mediáticos” —comillas remarcadas— y su capacidad de interpelación e interpretación de esos entornos. En otras palabras, hablamos de una historia de los medios de comunicación, en este caso audiovisuales, que permita formular explicaciones sobre las sociedades contemporáneas a partir de la producción comunicativa y la elaboración de significados.<sup>1</sup> En esa medida, es más pertinente hablar de los medios, en plural, con la convicción de que no existe una historia de un medio sin una referencia o conexión con la trayectoria de otro medio. Este expediente busca demostrar que las interacciones entre medios no son circunstancias excepcionales, ni anecdóticas, de la historia de los procesos comunicativos y sus canales masivos de transmisión. Se trata de una suerte de matriz, en tanto referencia gestacional como primaria. La noción de convergencia mediática es particularmente estratégica para explicar este punto y entablar un diálogo con la Historia. Para Jenkins, el mundo de la convergencia es aquel “donde chocan los viejos y los nuevos medios, donde los medios populares se entrecruzan con los corporativos, donde el poder del productor y el consumidor mediáticos interactúan de maneras impredecibles”.<sup>2</sup> Desde luego, el problema va mucho más allá del cambio tecnológico. La convergencia ha alterado las relaciones entre industrias, mercados, géneros, públicos y políticas, entre otros aspectos, a lo largo del siglo xx. Esto no significa que no sea posible hacer una historia del cine, de la televisión, el fonógrafo o la radio como trayectorias independientes. Significa que quedan incompletas al momento de omitir la integración que estos medios tienen entre ellos en sus procesos de cambio, consolidación o

<sup>1</sup> Josep Gómez, *Historia de la comunicación e historia del periodismo: enfoques teóricos y metodologías para la investigación* (Madrid: Tecnos, 2008), 84.

<sup>2</sup> Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de la medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008), 24.

crisis. Si a esto se suma el carácter masivo que tiene el mundo audiovisual, la convergencia se vuelve ineludible. Si existe un punto de encuentro entre los medios y los fenómenos analizados es la cultura de masas en diferentes etapas y definiciones.

Bajo esa pauta, los autores de este expediente presentan problemáticas comunes, resueltas de maneras diferentes, que confrontan al medio audiovisual en al menos cuatro situaciones: la contradictoria relación del medio y sus productos con el poder político, en expresiones distintas; las disputas por la significación de los contenidos mediáticos y su capacidad de recodificar los mensajes, en contacto con grupos de interés, políticos, artísticos o económicos, instancias de gobierno, iniciativas privadas, ciudadanía, correligionarios o públicos en general; y finalmente, los enlaces complejos entre los géneros fílmicos, televisivos y sonoros, las técnicas, la materialidad del medio, su capacidad de circulación y consumo y tiempos y espacios en que esos procesos tienen —o siguen teniendo— lugar.

Jaddiel Díaz estudia la cobertura que dos medios de comunicación realizaron a la entrada de Francisco I. Madero a la Ciudad de México, el 7 de junio de 1911: el gramófono y las hojas volantes. A través de registros sonoros, impresos y visuales, el autor presenta lecturas múltiples de un mismo acontecimiento, capaces de capturar el entusiasmo, la contradicción y la expectativa de un sector de la población ante el arribo del caudillo. El texto habla de “memorias revolucionarias” producidas —y reproducidas— a partir de quintillas e ilustraciones publicadas por Antonio Vanegas Arroyo y las representaciones actorales distribuidas por Columbia Record en fonogramas, para pasar a las prácticas y los circuitos de consumo de los contenidos recuperados en un exhaustivo trabajo de archivo. El artículo habla de la convergencia mediática del impreso, masivo y acoplado entre el texto y la imagen, con el registro sonoro, circunscrito a un aparato mecánico para la reproducción de mensajes —el fonógrafo y el gramófono—, que cautivaba por el histrionismo de la voz y la oportunidad de la repetición. Dos for-

mas de narrar la ciudad en emergencia, con una postura propia de los acontecimientos. Díaz habla de la trayectoria de una editorial en paralelo con una compañía de discos, evidencia el cambio tecnológico y social que posibilita la distribución de los contenidos producidos entre los capitalinos, mostrando la evolución de un medio. En otras palabras, narra una historia de los medios, atada a la forma como éstos interpretaron acontecimientos concretos, conformaron una opinión y avanzaron en la construcción de una memoria. En este estudio los medios son fuente para el relato histórico, testigos y registro.

Álvaro Vázquez Mantecón nos adentra en una imagen cambiante y polisémica de Emiliano Zapata a través del cine. El recorrido inicia con el trabajo de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas, en 1911, y finaliza con el esfuerzo lúdico de la Universidad Veracruzana de presentar a un Zapata confrontado con la equidad de género, en 2009. El autor demuestra que la imagen del caudillo sureño se ha redefinido en consonancia con el momento histórico, para profundizar emblemas, construir símbolos y, en las últimas décadas, conjurar críticas y contradicciones. La historia del cine mexicano se puede leer entre líneas en la trayectoria de esa imagen modificada en el tiempo. El artículo hace énfasis en la ausencia de uniformidad en la representación del héroe en la pantalla, etapas diferenciadas en los usos de la imagen, ligadas a la edificación de una memoria cultural. La superposición de tiempos históricos es una constante en el artículo, que con el análisis de contenido logra hablar del tiempo expuesto en la película y del tiempo de producción y exhibición. Aquí el medio se convierte en fuente primaria, que a su vez construye una(s) narrativa(s) sobre un proceso histórico, cuando no juegan los directores a historiadores.


Continuando con la figura de Zapata, Adrien Charlois Allende acude al contraste entre dos productos televisivos, *Senda de gloria* (1987) y *El encanto del águila* (2011) para establecer un diálogo entre la construcción del personaje histórico en el medio de comunicación y la historiografía relacionada con el mismo. Se trata

dos series de ficción producidas en México en dos momentos distintos, cobijadas por contextos políticos y debates históricos contrastantes, desde los cuales es posible leer a dos “Zapatas”, no antagónicos, pero sí distintos. Desde un análisis de la imagen y el discurso, el autor muestra la centralidad que cobra el problema agrario en *Senda de gloria*, personificando en Zapata al héroe de los campesinos mexicanos, guía de la justicia finalmente traicionado, en conexión con la vida política de finales de los ochenta. La propuesta de la serie se armonizó con los usos simbólicos que el priismo había promovido del caudillo, reforzando al emblema revolucionario. Al iniciar la segunda década del siglo XXI, Zapata se presentó menos acartonado en televisión, distanciado del martirologio, en un relato más amplio del proceso histórico, cuya lucha “por los suyos” –también justiciera– terminó reflejada en la conocida triada nación, tierra y pueblo. Estas producciones de Televisa evidencian también una transformación del medio y el género. Sin un monopolio televisivo como contexto, y en medio del crecimiento de las plataformas digitales de entretenimiento e información, la apuesta de 2011 parece dialogar poco con las audiencias y las resignificaciones que sectores de la sociedad habían dado al mismo zapatismo en la década de los noventa (1994).

Por último, Israel Rodríguez nos regresa a la industria cinematográfica para debatir sobre las políticas dirigidas al medio en el sexenio de Luis Echeverría. Mediante un detallado trabajo documental, el autor problematiza los cánones de la relación Estado – cine mexicano para hablar de un proyecto fallido de renovación. Los giros de la intervención estatal en la cinematografía nacional de los años setenta permiten al artículo controvertir a la historiografía sobre el tema, redefinir las pretensiones de nacionalización y estatización de la industria y desligar las apuestas estatales de crisis política derivadas de 1968. En la reconstrucción del proceso de reforma emprendido por Echeverría, el artículo deja ver las tensiones entre los funcionarios de gobierno y la Asociación de Productores, el papel del Estado y el Banco Nacional en la finan-

ciación, los apoyos económicos a los directores emergentes, las disputas por una imagen particular de México en los contenidos fílmicos y los intentos reiterados de sacar a flote a una industria en crisis desde años atrás, entre otras controversias. Rodríguez se enfrenta a la historia del medio de comunicación en una de sus facetas indispensables: la relación directa con el Estado, como legislador, ejecutor de políticas públicas, fuente de recursos y, además, defensor de un modelo de nación y una bandera ideológica. En el caso de México habla de una interacción inevitable con el priismo y un estilo de gobierno desprovisto de crítica y competencia. En este caso, a diferencia de los tres anteriores, el análisis del material audiovisual, como contenido, pasa a un segundo plano, para dar prioridad a la industria, inserta además en un contexto de convergencia mediática consolidada: con el cine nacional en crisis el predominio apabullante de la televisión.

Los cuatro artículos de este expediente hablan de las relaciones posibles de la Historia con los medios audiovisuales de comunicación. Las fórmulas son variables y a la vez complementarias: por un lado, el registro que un medio hace de un acontecimiento histórico, como en el caso de la interacción del fonógrafo y las hojas volantes con la llegada de Francisco I. Madero a la Ciudad de México en 1911; por otro, la representación que un medio hace de un personaje y un proceso histórico, en relación con el contexto en que produce dicha representación, como lo demuestran Vázquez y Charlois con los Zapatas cinematográficos y televisivos, readaptados en más de cien años de historia; y finalmente, la reconstrucción de las trayectorias históricas de un medio como industria, atado a las políticas de Estado, la iniciativa privada y el acceso a recursos, como es el caso de la intervención estatal en la industria fílmica en tiempos de Echeverría. En el ejercicio, salen a flote los materiales audiovisuales: sonoros, cinematográficos y televisivos como fuentes primarias para el análisis histórico, con metodologías de recuperación, organización y lectura específicas para el tipo de soporte técnico que representan estos documentos.

En cualquiera de las cuatro circunstancias, el medio no es ajeno a su tiempo y a su espacio: interviene en él, lo interpela, se reacomoda y lo autodefine. En el mismo escenario, la sociedad no está distante del momento tecnológico, cultural, político y simbólico del medio audiovisual: lo interpreta, lo apropia, lo rechaza o lo adapta. Quizá la mayor deuda por cubrir en estos cuatro estudios se encuentre en las audiencias, activas e interactivas,<sup>3</sup> que hacen parte también de la historia de los medios. Ahora bien, en el plano temático, llama la atención que los cuatro textos hayan coincidido en la impronta de la Revolución como relato reiterativo del siglo xx mexicano. Al menos tres elementos comunes son notorios en el diálogo que estos autores establecen entre la historia de México y los medios audiovisuales: el *poder político* representado en estamentos como el Estado, en el héroe revolucionario o en el priismo; *la memoria*, en este caso colectiva, como construcción en disputa, modificable y selectiva que abreva en el sonido y la imagen en movimiento recursos de preservación, circulación, debate y apropiación; y en tercer lugar, *la representación* como un ejercicio complejo de edificación de una imagen con significado propio, o como dice Chartier, la exhibición de una presencia que permite volver a la memoria a algo o alguien, mediante un objeto parecido –material– o una relación simbólica.<sup>4</sup> Cualquiera de estos tres elementos habla de la versatilidad de la lectura histórica de un medio de comunicación, más aún audiovisual, la superación de las historias generales, de cronologías exactas, la inevitable convergencia o interacción mediática que marca los procesos de cambio en el mundo audiovisual y la necesidad de continuar cruzando y descruzando archivos, historiografías, teorías, metodologías y diálogos interdisciplinarios en escurridiza historia de los medios audiovisuales de comunicación. 

<sup>3</sup> Guillermo Orozco, *Televisión, audiencias y educación* (Barcelona: Gedisa, 2001), 23.

<sup>4</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 2005), 57-58.



*Entre hojas volantes y máquinas parlantes:  
la otra historia de la llegada de Madero  
a la Ciudad de México (1911)\**



*Between Flying Sheets and Talking Machines:  
The Other Story of the Arrival of Madero  
to Mexico City (1911)*

JADDIEL DÍAZ FRENE

Dirección de Estudios Históricos

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

Correo: [jdfrene@gmail.com](mailto:jdfrene@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1083-452X>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.394

Artículo recibido: 9/03/2021

Artículo aceptado: 16/08/2021

*ABSTRACT*

*Years before the image and biography of Francisco I. Madero were reflected in school books, bills, museums, statues and official biographies, various sound, print and visual media quickly reported his arrival in Mexico City, June 7, 1911. In this article we will try to reconstruct these daily battles for the memory of the Revolution, by means of two media that, despite their broad social scope, have been scarcely studied by historiography. I am refer-*

\* Una primera versión de este artículo fue realizada en el marco de una estancia posdoctoral llevada a cabo en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Agradezco a esta institución y sus trabajadores por el apoyo ofrecido y en especial a Elisa Speckman Guerra, quien fungió como tutora durante dos años maravillosos de superación

*ring to the hojas volantes published by Don Antonio Vanegas Arroyo and the gramophone records reproduced by Columbia Record with the performances of the actor, mechanic and inventor Julio Ayala.*

*Key words: Communication, Daily Life, Print Culture, Sound Technologies, Mexican Revolution*

## RESUMEN

Años antes de que la imagen y la biografía de Francisco I. Madero se plasmaran en los libros escolares, los billetes, los museos, las estatuas y las manuales oficiales, diversos medios sonoros, impresos y visuales relataron con celeridad su llegada a la Ciudad de México, el 7 de junio de 1911. En este artículo se intentará reconstruir estas batallas cotidianas por la memoria de la Revolución, mediante dos medios de comunicación que, pese a su amplio alcance social, han sido escasamente estudiados por la historiografía. Me refiero a las hojas volantes publicadas por don Antonio Vanegas Arroyo y los discos de gramófono reproducidos por Columbia Record con las escenificaciones del actor, mecánico e inventor Julio Ayala.

Palabras clave: comunicación, vida cotidiana, cultura impresa, tecnologías sonoras, Revolución mexicana.

## I. UN TREN, UN CAUDILLO Y UNA CIUDAD

**E**l 7 de junio de 1911 a las 12:30 horas, el tren que transportaba a Francisco Madero arribó a la capital de la república ante una sorprendente concurrencia que, años después, Emilio Portes Gil calculó, tal vez de forma exagerada, en 100 000 personas.<sup>1</sup> Los corresponsales de la época no pudieron esconder su asombro ante la presencia de una efervescente multitud y sus vítores en favor del caudillo antirreeleccionista. “Una ovación delirante estalló en el andén y el Sr. Madero se presentó en la plataforma trasera del

<sup>1</sup> Emilio Portes Gil, *Autobiografía de la Revolución mexicana* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003): 46.

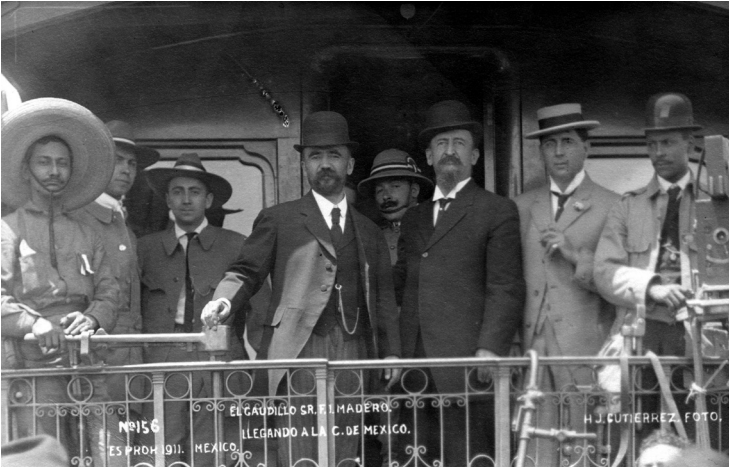


FIGURA I

“El caudillo Sr. Francisco I. Madero llegando a la C. de México”. Colección Aurelio Escobar - Fototeca Nacional. Autor: Gutiérrez. MID: 77\_20140827-134500:880579. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cortesía de la SECRETARÍA DE CULTURA. -INAH. -SINAFO F.N.-MEX

coche 35004”, detalló un enviado de *El Correo Español*, quien apuntaba en su descripción que el mítico personaje “vestía traje negro de americana y sombrero hongo”.<sup>2</sup>

De forma paralela, el periódico *La Patria* explicó a sus lectores que “todas las calles céntricas y balcones estaban rebosantes de multitudes entusiastas que á voz en cuello gritaban constantemente ¡Viva Madero!”.<sup>3</sup> A su vez, un reporte de última hora ofrecido por *El Tiempo* momentos antes de que el tren de Madero hiciera su entrada en el andén, ofrecía una imagen indiscutible de la conmoción popular, que puede apreciarse en diversas fotos

<sup>2</sup> Anónimo, “Entusiasmo de ayer. La llegada del Sr. Madero”, en *El Correo Español*, 8 de junio de 1911.

<sup>3</sup> Anónimo, “La llegada del señor Madero”, en *La Patria*, jueves 8 de junio de 1911.



FIGURA 2

“Llegada de Francisco I. Madero a la estación de México”.

Fotografía de Heliodoro J. Gutiérrez (Ciudad de México, 1911).

En Colección Aurelio Escobar (México: Fototeca Nacional de México,

INAH, MID: 77\_20140827-134500:880582. Reproducción

Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cortesía de la SECRETARÍA DE CULTURA. -INAH. -SINAFO F.N.-MEX

firmadas por la empresa H. J. Gutiérrez.<sup>4</sup> Éstas y otras escenas rescatadas por la magia del nitrato de plata parecen confirmar un detalle observado por el corresponsal de *El Tiempo*: “las calles están pletóricas de gente de todas las clases sociales”.<sup>5</sup>

La prensa periódica no fue el único medio que vio importantes dividendos en difundir impresiones de la aclamada bienvenida. Los afamados Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva, pioneros del cine mexicano, no perdieron la oportunidad de grabar las escenas y proyectarlas en diferentes salas del país. La obra pro-

<sup>4</sup> Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco Madero* (México: INAH, 2014).

<sup>5</sup> Anónimo, “La llegada del señor Madero”, en *El Tiempo*, jueves 8 de junio de 1911.

ducida por ellos circuló bajo el título de *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México*, información que entraba en contradicción con el contenido ya que, como señala Aurelio de los Reyes, la trama iniciaba con tomas realizadas en San Luis Potosí, donde los camarógrafos “retrataron a la gente que esperaba en la estación la llegada del doctor Vázquez Gómez”.<sup>6</sup> La ausencia de imágenes del punto de partida prometido estuvo relacionada con acontecimientos que excedían la voluntad de los cineastas, pues el “tramo de la vía ferroviaria entre Ciudad Juárez y Torreón había sido cortado, por lo que Madero fue obligado a cruzar territorio norteamericano, hasta Ciudad Porfirio Díaz”.<sup>7</sup> La última parte documentaba la alegría de la población al recibir al legendario caudillo y su aplaudido paso por la avenida de San Francisco.

A más de un siglo de distancia es posible imaginar las diferentes sensaciones y actitudes de aquellos que disfrutaron el documental desde los múltiples salones cinematográficos. No es difícil sospechar que algunos capitalinos que estuvieron presentes en el recibimiento trataran de reconocerse en las imágenes, mientras que otros receptores provincianos se sintieron sorprendidos al divisar la gran manifestación y la grandiosidad de los paseos y edificaciones de la Ciudad de México, cuya población rondaba el medio millón de habitantes para esa fecha.<sup>8</sup>

Tanto los reportajes publicados en la prensa como el documental de los hermanos Alva formaron parte de una amplia gama de soportes que desde la esfera pública mexicana participaron en una batalla cotidiana de representaciones. Desde estos registros

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. 1, *Cine y sociedad en México* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, INAH, UNAM, 2013): 119.

<sup>7</sup> Reyes, *Cine*, 119.

<sup>8</sup> Según las estadísticas registradas, en 1910 vivían en la ciudad 471 066 personas. Dirección General de Estadística. *Estadísticas sociales del porfiriato 1877-1910* (México: Secretaría de Economía, Dirección General de Estadística, Talleres Gráficos de la Nación, 1956), 9.



FIGURA 3

“Hermanos Alva durante un almuerzo”. Fotografía de Casasola (Ciudad de México, Colección Archivo Casasola de la Fototeca Nacional. MID: 77\_20140827-134500:279314. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cortesía de la SECRETARÍA DE CULTURA. -INAH. -SINAFO F.N.-MEX

se recreaba una memoria inmediata de la vida revolucionaria, mediada por intereses políticos y comerciales, muchas veces perceptibles en los énfasis y silencios de cada relato.

Lejos de reincidir en el estudio de los periódicos –la fuente más trabajada por la historiografía del periodo–,<sup>9</sup> así como en los discursos cinematográficos –también abordados de forma consistente en las últimas décadas–, el propósito que persigo en este artículo consiste en explorar los usos sociales y las percepciones difundidas en otros registros que han llamado menos la atención de la historiografía: las hojas volantes publicadas por el editor capitalino Antonio Vanegas Arroyo y los discos reproducidos por el actor teatral Julio Ayala. Ambos, residentes para ese entonces en la Ciudad de México y probables espectadores de la llegada de Madero la tarde del 7 de junio de 1911, utilizaron sus habilidades para representar y sacar provecho del acontecimiento a través de códigos visuales y sonoros, que incidieron en el modo en que los mexicanos de aquel entonces cuestionaron y entendieron un proceso político que estremeció sus vidas.

Además de mostrar el valor metodológico de estos registros –de indudable relevancia para reconstruir una historia social de los medios de comunicación durante la Revolución maderista–, este trabajo intenta llamar la atención en torno a la necesidad de estudiar aquellos eventos que no forman parte de los relatos gloriosos y trágicos de las revoluciones, como las batallas y el deceso de los caudillos.

Desde los imaginarios de los capitalinos, la llegada de Madero, más de allá haber sido un acontecimiento espectacular de extraordinaria demanda publicitaria o un suceso de escasa relevancia historiográfica, fue una escena central en la cultura política popular, ya que estremeció las escalas de lo creíble para miles de

<sup>9</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *Historia del desasosiego. La revolución en la ciudad de México (1911-1922)*, (México: El Colegio de México, 2010); Rafael Barajas Durán, *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019).

espectadores que pudieron apreciar en carne y hueso a un líder mítico que sólo habían visto mediante fotografías y películas cinematográficas. Al respecto, Jesús Silva Herzog llegó a afirmar en su texto clásico *Breve historia de la Revolución mexicana*, que ese día la “estrella” de Madero “llegó al punto culminante y a su mayor luminosidad”.<sup>10</sup> Por su parte, un testigo destacado de “aquellos días”, Francisco Bulnes, escribió que su “popularidad” “competía con la de la Virgen de Guadalupe”.<sup>11</sup>

La presencia del coahuilense significaba el fin de un ciclo de lucha e insubordinación contra el gobierno de Porfirio Díaz, quien luego de tres décadas en el poder había abandonado el país en mayo por el puerto de Veracruz. Mientras el líder descendía del tren y transitaba las avenidas capitalinas, los espectadores que gritaban su nombre pudieron pensar que estaban viviendo una nueva etapa en la historia nacional, la antesala de un México más justo y democrático, que algunos de sus descendientes continúan esperando.

Ante los ojos de los capitalinos, Madero era un hijo de la patria, pero no de la ciudad. Como ha expuesto Ariel Rodríguez Kuri, en un libro pionero sobre la Revolución en la Ciudad de México, don Francisco pertenecía junto a otros líderes que desfilaron por la urbe con sus tropas, como Emiliano Zapata, Francisco Villa y Venustiano Carranza, a los “outsiders que vienen de lejos, del norte o del sur, de otros cielos y otros suelos”, una situación que le permite poner en evidencia que “incluso en las imágenes y narraciones cuyo foco y escenario son la ciudad misma, la presencia de lo exógeno, de lo ajeno, es particularmente intensa”.<sup>12</sup> En oposición a ello, señala el historiador mexicano que “lo propio, lo endógeno, es la expectación, la ansiedad, el tumulto de curiosos sin responsabilidad y sin bandería política establecida”.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Jesús Silva Herzog, *Los antecedentes y la etapa maderista*, v. 1, *Breve historia de la Revolución mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 231.

<sup>11</sup> Silva Herzog, *Breve historia*, 231.

<sup>12</sup> Rodríguez Kuri, *Historia del desasosiego*, 22.

<sup>13</sup> Rodríguez Kuri, *Historia del desasosiego*, 22.



Como veremos en esta travesía, las hojas volantes y los discos de gramófono, lejos de ser representaciones distantes y lejanas en la geografía y el tiempo, nos revelan las miradas y las voces de dos espectadores, dos *insiders* atrapados en una época de cambios violentos, que fuera o dentro de la multitud aludida por Rodríguez Kuri, no sólo vivieron y observaron la Revolución desde dentro de las murallas culturales de la capital, sino que tuvieron una incuestionable incidencia en los debates cotidianos sobre sus desenlaces. Debemos resaltar que sus crónicas no se limitaron a los eventos de su universo urbano, sino que incluyeron un amplio número de sucesos acaecidos en diversos puntos del territorio, como la muerte de Aquiles Serdán, la Toma de Ciudad Juárez y la salida de Porfirio Díaz por el puerto de Veracruz rumbo al exilio, el 31 de mayo de 1911.

## 2. DOS OFICIOS, DOS HISTORIAS Y UNA CIUDAD

Más allá de las múltiples diferencias de sus negocios, Antonio Vanegas y Julio Ayala compartieron diversas experiencias y situaciones. Una de las más visibles era, como ya se señaló, que vivieron y tuvieron sus negocios en la Ciudad de México.

El afamado editor popular, quien había nacido el 14 de junio de 1852 en Puebla, arribó a la capital a la edad de 15 años junto a sus padres y cuatro hermanos. La mudanza fue propiciada por la victoria de Benito Juárez y se trató de un asunto de vida o muerte. José María Vanegas, su padre, temía represalias de los liberales tras haber defendido los intereses de Maximiliano al frente de la imprenta El Hospital.<sup>14</sup>

Antonio fundó su editorial en 1880, en parte con los dividendos obtenidos de su anterior negocio, una encuadernación en la que había trabajado codo a codo con su esposa Carmen Rubí, una

<sup>14</sup> Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular, 1880-1901* (México: El Colegio de México, 2017), 72-93.

laboriosa costurera toluqueña con la que contrajo matrimonio en 1874. Un año antes, José María falleció pero le dejó a su primogénito la sabiduría de un oficio al que le había dedicado su vida.<sup>15</sup>

A lo largo de varias décadas el matrimonio Vanegas Rubí logró levantar una empresa solvente y prestigiosa en el mercado de los impresos populares. Su amplio catálogo dedicado a seducir al público más humilde incluía cartillas, silabarios, rezos, milagros, libretos de teatro, colecciones de cartas de amor, recetarios de cocina, hojas volantes sobre crímenes pasionales y corridos dedicados a bandoleros y reconocidos personajes revolucionarios. El matrimonio no sólo recibía constantemente pedidos de varias partes de la República y de Estados Unidos, sino que lograron comprar maquinaria y ampliar de manera considerable los tirajes. Un inventario general realizado el 30 de junio de 1911, es decir, tres semanas después de la entrada de Madero, permite observar la capacidad de la editorial para responder a la amplia demanda de impresos. El valor conferido a las siete prensas registradas ascendía a \$240 000.00,<sup>16</sup> mientras que el total de los bienes inventariados se calculaba en \$12 225.48.<sup>17</sup>

Una prensa marca Eureka.	\$ 150.00
Una prensa marca Gordon	\$ 400.00
Una prensa marca Campbell	\$ 600.00
Una prensa marca Standard	\$ 800.00
Una prensa marca Baltimore	\$ 200.00
Una prensa marca Columbia n. 3	\$ 200.00
Una prensa marca Columbia n. 2	\$ 100.00
Máquina de cortar "Miller"	\$ 150.00
Máquina de cortar "Peerless"	\$ 200.00

Inventarios y balances de la Editorial A. Vanegas Arroyo, 1911.

<sup>15</sup> Díaz Frene y Cedeño Vanegas, *Antonio*, 72-93.

<sup>16</sup> *Inventarios y balances de la Editorial A. Vanegas Arroyo* (México: Editorial Vanegas Arroyo, 1913): 20.

<sup>17</sup> *Inventarios y balances*, 24.

Desde la fundación de la editorial, en 1880, hasta el estallido de la Revolución, en 1910, el reconocido empresario había residido en varias viviendas. En un primer momento Antonio rentó los domicilios números 9 y 10 de la calle Encarnación, por los que en 1886 pagaba la suma de doce y veinte pesos mensuales, respectivamente. Luego se mudó con su familia a la vivienda número 1 de la calle Santa Teresa, donde las personas y el taller permanecieron hasta el recibimiento de Madero.

Los registros que sobrevivieron sobre el actor Julio Ayala son menos generosos y no permiten desentrañar su paso por la ciudad. Desconozco hasta el momento la ubicación de su vivienda y el establecimiento donde grababa sus discos en los días de la Revolución maderista. No obstante, algunos anuncios publicados a inicios del siglo xx dan acceso a los títulos de sus grabaciones y la publicidad que recibieron.

Una de estas notas apareció en la edición del 3 de noviembre de 1902 del *Semanario Literario Ilustrado*, en la cual recomendaba a toda persona que tuviera un fonógrafo que pasara a “la cerca número 12 taller mecánico para aparatos eléctricos y científicos a comprar los fonogramas más acreditados de episodios históricos nacionales y de actualidad por Julio Ayala”.<sup>18</sup> Los fonogramas ofrecidos recreaban sucesos de la intervención francesa, como demuestran los siguientes títulos: “Salida de las tropas francesas de la capital de la república”, “Prisión de Maximiliano en el convento de Capuchinas [Querétaro]” y “Fusilamiento de Maximiliano, Mejía y Miramón en el Cerro de las Campanas”.<sup>19</sup> En el anuncio se incorporaba una fotografía del establecimiento y al pie de la imagen aparecía una nota en la que se indicaba que en estos talleres se fabricaba “la barandilla fuente y se graban fonogramas”.<sup>20</sup> Si partimos de esta información no resulta difícil imaginar que el

<sup>18</sup> *Semanario Literario Ilustrado*, México, 3 noviembre de 1902, 740.

<sup>19</sup> *Semanario Literario*, 3 noviembre de 1902, 740.

<sup>20</sup> *Semanario Literario*, 3 noviembre de 1902, 740.

propio Ayala grabara en este lugar sus reconocidas representaciones sonoras de la historia nacional.

Luego de conocer las diferentes facetas del negocio de Ayala es probable imaginar que el propio Antonio Vanegas Arroyo pudo figurar como uno de sus clientes, debido a la rotura de un fonógrafo. Las fotografías conservadas por sus descendientes prueban que los Vanegas Rubí tenían una máquina del sonido, con la cual solían disfrutar en familia durante sus ratos de ocio. Tal vez, en alguna de estas jornadas la familia de editores pudo deleitarse con las famosas escenificaciones de la Intervención francesa o la Independencia recreadas por Ayala y sus colaboradores.

Las máquinas parlantes no fueron los únicos artefactos que pudieron hacer coincidir en la relación mecánico-cliente a los dos protagonistas de este artículo. Según un anuncio publicado el 15 de diciembre de 1902, Ayala también reparaba cinematógrafos en su taller.<sup>21</sup> Por su parte, algunos programas conservados por los descendientes de don Antonio revelan que la familia explotó con fines comerciales el invento de los hermanos Lumière en una sala ubicada en la “esquina de las calles Rastro y Garrapata”. Como prueba de la existencia de este negocio quedó el siguiente impreso en el que se divulgaban las tres tandas ofrecidas por la empresa Vanegas Blas Rubí, el lunes de 21 de octubre de 1907, de “las 6 de la tarde a las 11 de la noche”. En la primera, por ejemplo, se anunciaban las siguientes películas: *Esposa del luchador*, *Minas del carbón*, *Santo de mi tía*, *El minuet* y *Los dos traviesos*. Los espectadores tenían varias ofertas de precio. Mientras los interesados en ver toda la programación debían abonar 25 centavos, los que decidieran disfrutar una tanda pagaban 10 centavos. La mitad de ese precio era el monto establecido para los infantes.

<sup>21</sup> Según el anuncio, el taller mecánico de Ayala era presentado como “único en México en su género para composturas de fonógrafos, cinematógrafos, máquinas de escribir, bicicletas y toda clase de aparatos eléctricos y científicos”. *Semanario Literario*, 15 de diciembre de 1902.

# CINEMATOGRAFO ARTISTICO.

ESQUINA DE LAS CALLES  
RASTRO Y GARRAPATA  
EMPRESA VANEGAS BLAS RUBI.

LUNES 21 de Octubre de 1907.

## TANDAS

De las 6 de la tarde á las 11 de la noche.

### PRIMERA TANDA

ESPOSA DEL LUCHADOR. 2.50  
MINAS DEL CARBON.  
SANTO DE MI TIA.  
EL MINUET.  
LOS DOS TRAVIESOS.

### SEGUNDA TANDA

IDILIO MORTAL.  
LADRONES MODERNOS.  
CASTIGO CORZO.  
EL BASTON.  
UN DIA DE CAMPO.

### TERCERA TANDA

ASTUCIAS DE MARIDO.  
ALBUM MARAVILLOSO.  
EDAD DEL CORAZON.  
LA HECHICERA.  
LA SEÑOR \ tiene sus ataques.

TANDA .....	\$0 10.
3 TANDAS .....	\$0. 25.
NIÑOS .....	\$0. 05.

NOTAS. = La Empresa no responde de las intermitencias de la luz y este programa es susceptible de variación. Ninguna persona podrá pasar al salón sin el correspondiente boleto. Los pases son enteramente personales y no son válidos los Domingos y días festivos.

LA EMPRESA.

FIGURA 4

“Cartelera de la empresa Venegas Blas Rubí”, hoja suelta [México1913]. Consultado gracias a la generosidad de José Raúl Cedeño Vanegas, bisnieto del editor Antonio Vanegas Arroyo.

A pesar del indiscutible talento de Ayala y Vanegas, sus representaciones no fueron sólo fruto de su trabajo, sino también de la creatividad y el esfuerzo de empleados y colaboradores. A lo largo de 1911 los libros de contabilidad de la editorial evidencian que el editor contó con un amplio equipo de trabajo, entre los que figuraban los cajistas Lucio N. Ramírez y Jesús Vivaldo, los prensistas Manuel Ramírez y José Quiroz, el aprendiz Maclovio Rebollar y el doblador Pedro Flores, quien en la semana del 22 al 27 de octubre de 1911 cobró \$4.50.<sup>22</sup> A ello se sumaba un equipo de costureras encargadas de encuadernar y coser los folletos. Ayala, por su parte, se benefició de la colaboración del dueto de cantantes y actores integrado por Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson para grabar sus fonogramas sobre la Revolución maderista, ante los técnicos de la empresa Columbia Record. Aunque debo precisar que, realmente, los versátiles artistas habían hecho este trabajo desde el inicio del siglo xx en el taller de don Julio, época en la que escenificaban los sucesos de la guerra de Independencia y la Intervención francesa.

Más allá de estas situaciones y coincidencias, es posible pensar que ambos individuos se conocían y que tuvieron conocimiento de sus representaciones políticas en la medida en que transcurría la Revolución, ya que fueron figuras relevantes en el ámbito de la cultura popular mexicana. En este sentido, cabe resaltar que tanto Vanegas como Ayala habían producido obras referidas a los mismos sucesos, entre los que destacan la muerte de Aquiles Serdán y la Toma de Ciudad Juárez. Como intentaré mostrar en las próximas páginas, la entrada victoriosa de Madero en el andén capitalino ante una multitud eufórica y esperanzada, fue también un tema compartido.

De modo general, los soportes que ambos individuos eligieron para ganarse la vida y expresarse sobre los acontecimientos de la vida nacional tuvieron notables contrastes. Mientras que las hojas

<sup>22</sup> *Libro de contabilidad de la Editorial Vanegas Arroyo* (1911).

volantes integraron fotografías, grabados y diversos tipos de textos, ya fueran en prosa o en verso, cuya descodificación necesitaba de la vista, los discos pertenecieron a la cultura de lo audible. Su recepción resultaba más compleja, porque se necesitaba de un artefacto sonoro, cuyo precio podía superar el salario de un trabajador. Sin embargo, como veremos en el epílogo de este trabajo, existieron diversos espacios y prácticas que permitieron que los fonogramas tuvieran una amplia recepción popular.

Por último, quisiera precisar que, a pesar de sus diferencias, las hojas y los soportes sonoros, ya fuesen discos o cilindros, no sólo coexistieron en la vida cotidiana de la capital, sino que estuvieron más interrelacionados de lo que puede sospecharse. Y es que algunas de las canciones y corridos impresos por don Antonio, incluso obras de teatro como la famosa pieza *Casamiento de indios*,<sup>23</sup> fueron inmortalizados en la cera dura, sobre todo en la voz de Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson, para compañías como National Phonograph, Victor Talking Machine y Columbia Record.

### 3. LOS IMPRESOS DE DON ANTONIO

No habían transcurrido 24 horas de la entrada de Madero cuando los transeúntes capitalinos escucharon los voceos de los “papeleros” pregonando las hojas volantes con títulos no muy distintos a los titulares de la prensa periódica. Éstos podían ser extensos como el siguiente: “¡Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana!” o más concisos: “¡Cómo fue la entrada del Sr. Madero a México!”

Según recordó Arturo Espinosa, colaborador de la editorial y testigo de aquellos procesos populares de comunicación, estos

<sup>23</sup> Sergio Daniel Ospina Romero, “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine through Latin America, 1903-1926” (Tesis de doctorado, Cornell University, 2019).

vendedores ambulantes que calificó como “gente de la gleba”, acudían al negocio de don Antonio para buscar mercancía. El editor solía facilitarles “a crédito cierta cantidad de ejemplares de la que obtenían más del 50% de utilidad”.<sup>24</sup> Al parecer este proceso se repetía varias veces durante el día dando a entender el éxito comercial de los impresos. De acuerdo con Espinosa, los vendedores ambulantes “pagaban lo anterior o abonaban algo” y “llevaban más hasta cubrir la deuda y obtener el pan nuestro de cada día”.<sup>25</sup>

Desafortunadamente, desconozco cuál era el precio que el editor acordó con los papeleritos. Sin embargo, sabemos que en aquel tiempo los impresos de don Antonio solían venderse en la calle a un centavo, es decir, una cifra tres veces inferior al precio de un periódico.<sup>26</sup> En 1911, por ejemplo, un número del diario *El Tiempo* costaba tres centavos si era del día, pero los ejemplares de fechas atrasadas tenían un valor de cinco centavos. Por su parte, el rotativo veracruzano *La Opinión* se ofrecía en tres centavos. Eso sí, las revistas solían ser más caras. Por ejemplo, la lujosa publicación titulada *Alrededor del Mundo* se ofrecía a 20 centavos.

Un aspecto que salta a la vista en las dos hojas volantes publicadas por la editorial es el uso de las imágenes. En el caso del impreso titulado “¡Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana!”, don Antonio decidió insertar un fotomontaje con un retrato de Madero, el cual pudo haber extraído de algún periódico o revista ilustrada de la época. De esta forma, al adquirir los preciados volantes los lecto-

<sup>24</sup> Arturo Espinosa, *Biografía del señor Don Antonio Vanegas Arroyo*, manuscrito (México: Acervo de la familia Venegas Arroyo, 1955).

<sup>25</sup> Espinosa, *Biografía*.

<sup>26</sup> En torno a la evolución del precio de los impresos de la editorial, ha destacado Elisa Speckman que “originalmente las hojas costaban un centavo”, “sin embargo, en 1913 el precio se elevó a tres centavos, más tarde a cinco y finalmente a 20”. Elisa Speckman Guerra, “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en Belem Clark de Lara y Elisa Guerra (eds.), v. 2, *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (México: UNAM, 2005), 395.



**ENTRADA TRIUNFANTE  
DEL CAUDILLO DE LA REVOLUCION  
Sr. D. Francisco I. Madero  
A la Capital de la República.**



V n joh Patrial joh Patrial grandiosa  
Que tus hijos se abrisen á tí;  
Fues que tú eres del pueblo la Diosa,  
Que te adora con gran frenesi.

Ya penetra triunfante Madero,  
De la ruda campaña que tuvo;  
Y en sus leyes se vé que es sincero  
Y su noble estandarte sostuvo.

Un banquete se ofrece á tu honor;  
Y con Mirros y blancos shares,  
Con estrellas de vivo fulgor.  
Se te rinde el carllo á millares.

Rague el cielo su comba azulada  
Y asteróides albos te rieguen,  
Porque tú eres el alma inspirada  
Que con fé tu carillo mantienes.

Te recibes de hacienda en hacienda  
Tus amigos, tus nobles hermanos,  
Porque fuist sin ruda contienda  
El Dios santo de los Mexicanos.

Se engalanan por todo tu paso  
Estaciones de bellos mir-jes,  
De cariño te dán un abrazo  
Las Nereidas de blancos rojajes.

¡De Madero su grande figura  
Se rev. la su acción y nobleza!  
Ciudadano de grande cultura,  
H. n. bre estóico de viva firmeza.

¡Redentor de mi Patria adorada!  
Tú sublime serás en la historia,  
Porque si-mpre tu ardiente mirada  
Se á ej. mulo de viva memoria.



FIGURA 5

“Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana”, hoja suelta (México: Editorial Vengas Arroyo, 1911).  
Cortesía de José Raúl Cedeño Vanegas.

res no sólo tenían acceso a resúmenes noticiosos, corridos y otras estructuras poéticas sobre el caudillo, sino que podían acceder a su imagen, ya fuera para recortarla o conservarla en su soporte original. Cuando lo segundo sucedía, el impreso dejaba de ser el sustentáculo de una lectura colectiva o individual para convertirse en un objeto de memoria con mayor capacidad de supervivencia en los archivos familiares.

Cabe destacar que la inclusión de fotografías en los impresos formó parte de una estrategia seguida por don Antonio en otras obras sobre Madero que salieron a la luz pública, tanto antes como después de su arribo a la capital. El uso de este recurso respondía, en buena medida, a la amplia demanda de imágenes del caudillo. Diversos anuncios publicados en los diarios dan cuenta de esta situación. Así, por ejemplo, al salir a la opinión pública el 9 de abril de 1911, *El País* promocionó la venta de retratos de Madero en diferentes formatos y soportes como botones grandes y chicos, postales y tarjetones, estos últimos a 50 centavos el ejemplar.<sup>27</sup> Diez días más tarde otro vendedor intentaba ganar la atención del público señalando que tenía en su establecimiento, localizado en el número 1 de la calle Isabel la Católica, una “verdadera fotografía tomada directa del señor Francisco I. Madero, tamaño 22 x 28 pulgadas inglesas”.<sup>28</sup> Por su parte, la compañía norteamericana Pioneer Portrait, con sede en Chicago, quiso también sacar provecho de la efervescencia y acudió a las páginas del periódico de mayor tiraje en el país para publicitar un jactancioso anuncio dirigido a encontrar a agentes dispuestos a vender sus cuadros, en los cuales se recreaba una visión teleológica del nacionalismo mexicano a través de tres miembros de su panteón de héroes: “‘¡El héroe Madero!’ – Agentes. Hé aquí una oportunidad espléndida para acuñar moneda vendiendo nuestro cuadro ‘Trilogía mexicana: Madero, Hidalgo, Juárez’. Es idea de nuestra propiedad. Se venderán tantos cuadros

<sup>27</sup> *El País*, Ciudad de México, 9 de junio de 1911, 4.

<sup>28</sup> *El País*, 4.

como hogares patrios haya en México. Uno por correo 25 cs oro; un ciento por correo \$8.00. Tamaño 16 x 20”.<sup>29</sup>

Antonio Vanegas Arroyo, que si de algo no carecía era de olfato comercial, reconoció inmediatamente este mercado visual. Además de incluir fotografías de Madero en sus impresos aprovechó la oportunidad para vender retratos del líder revolucionario. En el libro de contabilidad de la editorial, intitulado *Inventarios y balances de la Editorial A. Vanegas Arroyo* quedó registrado que al hacer un cierre de caja en junio de 1911 quedaban en el establecimiento “500 retratos del señor Madero” que se vendían “á \$5.00 el ciento”.<sup>30</sup>

No siempre el editor apeló a la fotografía para seducir a sus clientes. Una hoja titulada “Cómo fue la entrada del Sr. Madero a México”, pone de manifiesto que hubo ocasiones en que el editor requirió los servicios del magistral grabador José Guadalupe Posada, quien para la llegada de Madero ya contaba con 59 años de edad. La imagen diseñada por el artista de Aguascalientes, seguramente siguiendo las instrucciones de Vanegas Arroyo, representaba a don Francisco acompañado de su esposa entre las aclamaciones de los congregados.

A diferencia de la fotografía incluida en el ejemplar titulado “Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana”, en la que el líder aparecía en solitario y mirando de frente a la cámara, el grabado de Posada recreaba una imagen familiar: la del Madero esposo. Esta representación había sido explotada por diversos periódicos de la época como *El Imparcial*, cuyos directivos exhibieron, en la primera plana de la edición del 8 de junio, la fotografía tomada en el salón verde del palacio de gobierno en la que se apreciaba al presidente interino Francisco León de la Barra junto el vitoreado matrimonio.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *El Imparcial*, Ciudad de México, 7 de junio de 1911, 3.

<sup>30</sup> *Inventarios y balances*, 23.

<sup>31</sup> Anónimo, *El Imparcial*, Ciudad de México, 8 de junio de 1911, 1.

# Como fué la entrada del Sr. Madero A MEXICO.



Con júbilo patriótico, fueron  
Diversas Sociedades maderistas  
En trenes especiales hasta León,  
Señoritas y dignos periodistas,  
Hablaban de Estación, en Estación,

Sus frases de cariño despertaban  
La atención de las masas populares,  
Las niñas con sus bandas tricolores,  
A su paso del tren se presentaban  
Con sus cantos diversos y sus flores.

De los bardos estrofas se escucharon,  
Los himnos de los pájaros cantores,  
Al pasar por la fronda esmeraldada,  
Y las aguas también precipitaron  
Un torrente de espumas de colores.

Al llegar hasta León, punto indicado  
Se presentó Madero cariñoso  
Al pueblo perorándole con fé  
Y el pueblo le contesta alborozado  
Aplaudiéndolo frenético y gozoso,

De regreso á la noble Capital,  
El pueblo de Silao se desbordaba  
E Irapuato en la misma condición,  
Su cariño á Madero fué un raudal  
Porque la santa libertad amaba.

En Celaya un banquete fué ofrecido,  
En sus calles discursos, á granel,  
Las descargas de gran fusilería;  
Dejéronle de gusto conmovido  
Por el tributo que le rinden fiel.

FIGURA 6

“Cómo fue la entrada del Sr Madero a México”, hoja suelta.  
Grabado de José Guadalupe Posada ([México], 1911).  
(México: Editorial Venegas Arroyo, 1911).  
Cortesía de José Raúl Cedeño Vanegas.

Entre los múltiples estereotipos de la mujer revolucionaria representados en los impresos reproducidos en la calle Santa Teresa, Sara Madero formaba parte de uno muy particular. No se trataba de la Adelita, la mujer popular que acompañaba a la tropa para seguir a su amado soportando los pesares de la guerra, tampoco era la combatiente que había ganado sus grados cumpliendo misiones militares como la corneta Esperanza Chavarría, ni la intelectual y activista, ámbito en el que destacaba Elena Arizmendi. El papel de esta mujer queretana, nacida en 1870 en el seno de una familia de hacendados y antigua alumna del colegio californiano Notre Dame, ocupaba un lugar único dentro del guion de aquellos festejos. Se estaba ante la esposa del dirigente indiscutible de la lucha contra Porfirio Díaz, la primera dama de la Revolución.

A pesar del protagonismo ofrecido a la señora Madero en el grabado, no se hacen alusiones a su nombre en el texto poético musical insertado en la hoja. Otra omisión significativa fue la llegada de la familia de Aquiles Serdán a la capital, invitada por el propio don Francisco para participar en las celebraciones. En su edición del 6 de junio de 1911 *El País* informó a sus lectores que nueve miembros de esta familia poblana arribarían a la Ciudad de México ese día y serían alojados en el hotel Sanz “sin estipendio alguno”. Según reportaba el diario, el propietario del hotel Gillow también había ofrecido al club Aquiles Serdán “departamentos y asistencia” para los ilustres invitados.<sup>32</sup>

Con los meses, don Antonio explotaría la demanda comercial de estos personajes y episodios revolucionarios. Por ejemplo, con motivo del discurso ofrecido por Madero en la ciudad de Puebla el 14 de julio de 1911, su establecimiento sacó a la luz pública una hoja en la que se incluyó una obra poética en la que se recordaba la heroicidad de Aquiles Serdán y su incondicional apoyo a la causa antirreeleccionista. En noviembre de ese mismo año, las prensas de la editorial se pusieron en movimiento para reproducir

<sup>32</sup> Anónimo, *El País*, Ciudad de México, 6 de junio de 1911, 3.

una hoja volante en cuyo dorso se pueden leer la “canción popular” a la egregia heroína señora Filomena del Valle de Serdán y el “canto popular” dedicado a la abnegada y honorable dama Sara Pérez de Madero.

¿Cuáles fueron los asuntos abordados en las composiciones publicadas por Vanegas Arroyo en el contexto del recibimiento a Madero? Las piezas musicales incluidas en ambas hojas estudiadas versan, de forma general, sobre el recorrido del héroe coahuilense en tren hacia la capital y el desfile celebrado en sus calles.

En la primera hoja mencionada, intitulada “Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana”, se incluían dos textos poéticos que hacían referencia al recorrido realizado por el líder en la Ciudad de México, se mencionaban los puntos de la urbe por los que transitaba el desfile y se hacían alusiones al júbilo mostrado por el público. Ambas composiciones puntualizaban la presencia de los sectores más humildes entre la multitud. Mientras en el poema que daba título al impreso se mencionaba la presencia de “labriegos en trabajos rudos”, en la “canción inédita para ponerle música”, “Don Francisco I. Madero triunfante”, se exaltaba la belleza del público obrero en relación con “los ricachos de la nación”, también presentes en la masiva ceremonia:

Entra Madero por Buenavista  
Con su brillante Caballería,  
La infantería pasa lista  
Con otro cuerpo de Artillería

Muchos carruajes se precipitan  
De los ricachos de la Nación;  
Pero es más bello cuando se juntan  
Obreros nobles de corazón.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Juan Flores del Campo, “Don Francisco I. Madero triunfante, canción inédita para ponerle música”, en Editorial Vanegas Arroyo, “Entrada triunfante”.

En la segunda hoja suelta, ilustrada con el ya referido grabado de Posada, fueron incluidas las estrofas tituladas “Cómo fue la entrada del Sr. Madero a México” en las que, además de abordarse el recibimiento capitalino, se hizo referencia al aplaudido trayecto del caudillo por diferentes lugares como Silao, Irapuato, Celaya, San Juan y Cuautitlán. La composición, como veremos a continuación, iniciaba señalando la presencia de las “sociedades maderistas” trasladadas en “trenes especiales hasta León”:

Con jubiloso patriotismo, fueron  
Diversas sociedades maderistas  
En trenes especiales hasta León,  
Señoritas y dignos periodistas,  
Hablaron de Estación en Estación.

Al llegar hasta León, punto indicado  
Se presentó Madero cariñoso  
Al pueblo perorándole con fé  
Y el pueblo le contesta alborozado  
Aplaudiendo frenético y gozoso.

De regreso á la noble capital,  
El pueblo de Silao se desbordada  
E Irapuato en la misma condición,  
Su cariño á Madero fue un raudal,  
Porque la santa libertad amaba.

En Celaya un banquete fué ofrecido,  
En sus calles discursos, a granel,  
Las descargas de gran fusilería;  
Dejáronle de gusto conmovido  
Por el tributo que le rinden fiel.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> “Cómo fue la entrada del Sr. Madero a México”, Ciudad de México: Vanegas Arroyo, 1911.

La abierta posición maderista de los redituables impresos de Vanegas Arroyo, dado el amplio apoyo popular al caudillo en junio de 1911, formaba parte de un amplio abanico de posiciones políticas divulgadas a través de diferentes registros y medios de comunicación. Una visión contrastante de esta postura puede ser apreciada, por ejemplo, en las narraciones divulgadas por la prensa conservadora, en algunas ocasiones de forma directa, en otras, a partir de códigos más sutiles.

En este segundo campo destacó el periódico católico *El País*, que en su edición del viernes 9 de junio de 1911, o sea dos días después del multitudinario recibimiento, publicó dos fotografías bajo el rótulo “ecos de la recepción de Madero” en las que se mostraban el monumento a Colón y la estatua de Carlos IV abarrotados de personas durante el desfile.<sup>35</sup> De esta forma, el rotativo reconocía el masivo apoyo al caudillo, pero lo hacía visualizando relevantes símbolos ciudadanos de la hispanidad y el catolicismo.

Uno de los diarios más activos contra el maderismo fue *La Iberia*. El 9 de junio uno de sus reporteros publicó una crónica en la que se quejó del maltrato que recibieron algunos periodistas en Palacio Nacional por parte de los guardias de Madero, mientras esperaban saludar al caudillo y “presenciar su entrevista” con Francisco León de la Barra, quien había indicado el libre acceso de la prensa. Según advertía el corresponsal, el incidente daba la oportunidad de formarse “una ligera idea de la manera cómo los señores guardias del caudillo de la revolución entienden sus atribuciones”.<sup>36</sup> Ya el 6 de junio de 1911, este diario había arremetido contra el líder revolucionario al intentar evidenciar que el empréstito que solicitó a los Estados Unidos debía entenderse como un robo a la nación. La diatriba intentaba calar en la mente de los lectores mediante varias estrategias narrativas que incluían

<sup>35</sup> Anónimo, “Ecos de la recepción”, en *El País*, Ciudad de México, 9 de junio de 1911, 1.

<sup>36</sup> Anónimo, “Accidente desagradable en el Palacio Nacional”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 9 de junio de 1911, 4.



una caricatura que recreaba al caudillo vestido como el tío Sam y sosteniendo bolsas con las sumas solicitadas a los vecinos norteño. Al pie de la imagen aparecían las siguientes quintillas:

Valiéndose de Calero,  
Ha declarado Madero  
Que hizo la revolución  
Con hombres y con dinero  
Salidos de la Nación.

Pero está bien comprobado  
Que un empréstito extranjero  
Por McCarrier fue arreglado,  
Y, en consecuencia, Madero  
Al pobre Pueblo ha engañado.<sup>37</sup>

En otras ocasiones, el diario conservador intentó desmitificar las múltiples atenciones recibidas por Madero durante su traslado ferroviario hacia la capital, contradiciendo las versiones difundidas por el cine, los impresos de Vanegas Arroyo y periódicos afines a la causa revolucionaria. En la misma página donde fue publicada la caricatura contra Madero, *La Iberia* incluyó una nota en la que se daba cuenta de la frustración ocurrida en un banquete en Aguascalientes saboteado por el propio gobernador, quien, según suposiciones, “no deseaba tomar parte en la bienvenida” del caudillo. Tal como relató el corresponsal, el ilustre homenajeado y sus acompañantes habían encontrado “a oscuras” el salón donde debía celebrarse la cena.<sup>38</sup>

Al cruzar las narraciones que circularon en las páginas de estos diarios conservadores con los relatos visuales y verbales publicados

<sup>37</sup> Anónimo, “Nota gráfica. Los recursos de Madero”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 6 de junio de 1911, 1.

<sup>38</sup> Anónimo, “Un banquete frustrado. Madero en Aguascalientes”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 6 de junio de 1911, 1.

por la editorial de Antonio Vanegas Arroyo, podemos apreciar la opinión pública de la época como un terreno en conflicto con posiciones diversas que contendían a partir de múltiples estrategias discursivas. En este contexto, las hojas volantes no eran sólo un soporte curioso con un lenguaje inteligible para los sectores populares, sino un medio que desempeñó un papel eficiente en la recreación de una memoria de los acontecimientos revolucionarios con una marcada posición maderista.

#### 4. UN DISCO DE FONÓGRAFO.

##### EL RELATO INCONCLUSO DE JULIO AYALA

Apenas Madero arribó a la Ciudad de México, Julio Ayala debió poner manos a la obra para redactar el guion de un disco que, seguramente, ya había planificado días antes y que, como no era difícil imaginar, podía redituarle ganancias dada la emoción popular que reinaba en gran parte del país. El fonograma se tituló “Llegada de Madero a la ciudad de México” y según puede leerse en la estafeta fue grabado por Columbia Record bajo la catalogación de “género histórico descriptivo”.<sup>39</sup>

¿Cómo se narraba la llegada del caudillo en el fonograma? ¿A cuáles recursos apeló su autor para cautivar a las audiencias? ¿Tuvo el disco de Ayala una posición maderista igual que los impresos de Vanegas Arroyo?

La grabación iniciaba anunciando el título del disco. Luego se escuchaba durante varios segundos el pitido de un tren que se acercaba a la estación, un efecto sonoro que trasladaba a los oyentes a la estación donde las multitudes esperaban a Madero. No pocos pudieron haber pensado que la grabación se produjo en el mismo momento en el que se desarrollaban los acontecimientos que se narraba.

<sup>39</sup> Véase <<https://frontera.library.ucla.edu/recordings/llegada-de-madero-la-ciudad-de-mexico>>.

Mientras el tren se acercaba, uno de los individuos congregados en el andén exclama: “¡ahí viene, oigan la máquina, allí viene, allí viene ya!”, pero otro lo corrige diciendo: “no señor, es el último tren de las comisiones”. Entonces el ilusionado señor que creyó haber avistado el tren del caudillo contesta: “Caracoles la hora de la llegada era a las 10:00 y son las 11:35 y no aparece, tengo un hambre fenomenal”.

De ahí en adelante la conversación entre varios hombres prosigue de la siguiente forma:

—Si eso dice mamón blando que dirá biscocho duro, que desde las cuatro de la mañana, hora en que comenzó el temblor estoy sin alimento.

—Pero no le hace mi jefe, todo por ver a Madero, hoy todo México se queda sin comer.

—Oiga, amigo, y cuántos clubs habrá.

—Pues desde aquí hasta Palacio está lleno de gente y lo más bonito que no hay ni un tecolote hijo de la manchada alegre por todita la ciudad. Pues según se yo, anoche estaban apuntados 122 club, sin contar con las sociedades mutualistas. Pues eso es muy valedor. Lo que es horita sí que somos libres y soberanos. Clarinete vale. Unos decían que sí, otros decían que no y el día que llegó Madero hasta la tierra tembló.

—Oiga, amigo, no me pise tan fuerte.

—No le hace, mañana pone.

—¿Pone? Ya le pondré la mano en la carota.

—Orden, señores, orden y nos amanecemos.

—Porque es que este amigo de todo se indigesta.

—¿Se indigesta? Yo no sé con qué. Sólo con el viento, porque lo que son los arvejones se están meneando en la cazuelota, pero no en mi estómago, mi vale.

—Mire, mire amigo, ya el sol vendió la casa, si no le gusta estar aquí a tirar en juste a encaramarse en las estatuas de Colón y el caballito de Troya que le están trepando hasta en las orejotas.

De repente se volvía a escuchar el claxon de otro tren y alguien exclamaba entre la multitud: “Señores, las doce y diez. Eso sí es

el tren”. La grabación concluía con vivas a Madero, Garibaldi, Francisco Vázquez Gómez, Cándido Navarro, Alberto Carrera y Torres, Juan Sánchez Azcona y al presidente de la República, don Francisco León de La Barra.

El fonograma intentaba transportar a los consumidores en el tiempo, no mediante las imágenes tomadas por los hermanos Alva o el lente de los reporteros, sino a través de los sonidos. Entre estos registros existió una notable diferencia. Gran parte del discurso visual en torno al acontecimiento, incluyendo el grabado que ilustró la hoja volante vendida por Vanegas Arroyo, había mostrado en primer plano a las elites políticas. Si bien se había captado la multitudinaria presencia de los sectores populares, ésta funcionaba como una imagen de fondo. Las identidades individuales parecían diluirse en una colectividad omnipresente, pero sin rostro. Sin embargo, en los discos de Ayala estos grupos marginales desempeñaban papeles protagónicos, porque podían ser escuchados en primera persona, revelar sus experiencias durante el recibimiento a Madero y mostrar sus ideas e inquietudes.

Conscientes de que las distinciones de clase también son sonoras, Ayala y sus colaboradores utilizaron acentos y frases que mostraron con éxito que quienes hablaban en el disco venían de abajo. Esto le permitió también demostrar, mediante una situación particular y personajes concretos, el apoyo popular que tenía el maderismo y la expectación de estos sectores durante el recibimiento del líder principal de la Revolución. Debo recordar que el énfasis en la presencia de los menos pudientes durante los festejos del 7 de junio de 1911, fue asimismo un recurso utilizado por los autores de los textos poético musicales publicados por Antonio Vanegas Arroyo.

A lo largo de la grabación también pueden apreciarse referencias contestatarias contra los integrantes de la policía, a quienes se identificaba con el mote de “tecolotes”. La alusión de uno de los personajes del disco de Ayala a la ausencia de los agentes del orden en el andén coincide con los reportes periodísticos. Por

ejemplo, en una columna publicada por el periódico *La Patria* al siguiente día del recibimiento de Madero, se indicó que fueron los “estudiantes y algunas comisiones”, quienes se habían encargado de controlar al público congregado en la estación. Nunca antes, según el corresponsal del rotativo, el “pueblo mexicano” había “estado más correcto”.<sup>40</sup>

Otro de los asuntos a los que se hizo mención en la representación sonora fue la amplia presencia de clubes revolucionarios durante el recibimiento: “Anoche estaban apuntados 122 clubs, sin contar con las sociedades mutualistas”. La presencia de estas organizaciones políticas fue tal que el diario *El Imparcial* publicó en su edición del 8 de junio una lista de ellas. Entre los nombres contenidos en el inventario figuraban los siguientes: Club 25 de Mayo de 1911, Club Mártires de Padierna, Club Democrático Colonias P. y Vallejo; Club Complot de Tacubaya; Club Rito Nacional Mexicano; Club Justicia y Progreso; Gran Liga Unida, Ex Reos Políticos; B. Juárez, Pachuca; Ambrosio Figueroa; Club Carmen Serdán; Club Libertador Morelos y Club Mártires de Río Blanco.<sup>41</sup>

A su vez, uno de los personajes del fonograma mencionó la experiencia de un movimiento telúrico ocurrido el día del recibimiento: “Unos decían que sí, otros decían que no y el día que llegó Madero hasta la tierra tembló”. Tampoco esta información había sido fruto de la imaginación de Ayala y sus colaboradores. Según los registros del Servicio Sismológico Nacional el terremoto tuvo como epicentro la costa de Michoacán y alcanzó una magnitud de 7.8 en la escala de Richter. Los daños provocados por el seísmo resultaron considerables. Además de haber derrumbado “el cuartel de San Cosme, el altar de la iglesia de San Pablo”, terminó por flexionar “rieles de tranvía”, “produjo grietas en las calles” y

<sup>40</sup> Anónimo, “Entrada triunfal de D. Francisco I. Madero”, en *La Patria*, Ciudad de México, jueves 8 de junio de 1911, 1.

<sup>41</sup> Anónimo, “Ayer fue para la capital un día de jubiloso regocijo patriótico”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 8 de junio de 1911, 7.

“destruyó 119 casas en el Distrito Federal”.<sup>42</sup>

La prensa de la época dio cuenta de estos efectos. *El Imparcial*, por ejemplo, en su edición del 8 de junio 1911 publicó en primera plana un reportaje titulado “El formidable temblor que sacudió ayer a la ciudad no ha tenido precedente” en el que se registraban, entre otros asuntos, los nombres de los heridos y de 49 personas fallecidas y se exponían imágenes de las ruinas del cuartel y los trabajos de salvamento.<sup>43</sup> Al día siguiente, la primera plana del rotativo divulgó los efectos del terremoto en otras partes de la república. Los retrasos del tren de Manzanillo, la erupción del volcán de Colima, las altas cifras de decesos y la destrucción de dos pueblos enteros: Tonilita y San Andrés, formaron parte de las noticias ofrecidas, como siempre, acompañadas de representaciones visuales.<sup>44</sup>

Los vínculos entre el sismo y la llegada del caudillo a la capital cobraron sentido en el amplio margen de posibilidades interpretativas del misticismo nacionalista. Incluso, la historiografía posterior no perdió la oportunidad de relacionar los desastres naturales con los cambios políticos. Por ejemplo, al referirse al temblor un siglo después, Rafael Tovar y de Teresa apuntó que éste “parece una premonición, un aviso de la Providencia de que el

<sup>42</sup> “Grandes sismos sentidos en la ciudad de México a través de su historia”, 22 de junio de 2017. Disponible en: <<http://secre.ssn.unam.mx/SSN/Doc/Sismo85/sismo85-7.htm>>.

<sup>43</sup> Anónimo, “El formidable temblor que sacudió ayer a la ciudad no ha tenido precedente”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 8 de junio de 1911, 1.

<sup>44</sup> Anónimo, “Siguen llegando a la capital detalles aterradores del último temblor”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 9 de junio de 1911, 1. Todavía el sábado 17 de junio de 1911, el tema del temblor seguía ocupando las primeras planas. La edición de *El Abuzote*, “semanario político de caricaturas”, correspondiente a ese día, sacó a la luz pública un cartón titulado “Cuando Madero llega, hasta la tierra tiembla”. En su libro, Barajas Durán, *El linchamiento gráfico*, describió esta representación visual de la siguiente forma: “La imagen retrata a Madero entrando a una Ciudad de México devastada. La banda presidencial cruza el pecho del dirigente, quien carga una maleta en la que lleva su plataforma, su bagaje político y sus discursos; el revolucionario triunfante saluda a un público inexistente”. Barajas Durán, *El linchamiento gráfico*, 91.

antiguo orden se derrumba”.<sup>45</sup> El fonograma de Julio Ayala reflejó la existencia de esta visión en los imaginarios de la época y la vez ayudó a difundirla a partir de las vivencias actuadas de espectadores pertenecientes a los sectores populares.<sup>46</sup>

La peculiar grabación puede apreciarse, al mismo tiempo, como una fuente valiosa para estudiar las características de las expresiones callejeras de aquella época. En este sentido, debemos resaltar el aporte realizado por los músicos y actores populares Rafael Herrera Robinson y Maximiliano Rosales, quienes formaron parte del equipo escénico de Ayala y le atribuyeron una carga de realismo a los episodios históricos con sus coloridas actuaciones. Además de colaborar con don Julio, estos individuos conformaron un famoso dueto que grabó decenas de discos y cilindros con escenas de la vida cotidiana mexicana para diversas empresas discográficas como Victor Talking Machine Company y Columbia Record.

El ingenioso guion y la satisfactoria escenificación lograron añadir también una innegable cuota de humor a la representación de un suceso político, un ingrediente que debió agrandar a la mayor parte de los oyentes. Los diálogos picarescos no estuvieron ausentes de denuncia social. Además de hacer visible la repulsión hacia la policía porfiriana, evidenciaron la terrible situación alimentaria, debido al desabasto y la incertidumbre económica provocados por la guerra.

Luego de estas valoraciones sobre el contenido del disco, es posible suponer que, para algunos receptores, lo que hacía creíble la grabación, como registro verosímil del acontecimiento narrado, no era sólo el uso de los efectos acústicos, sino también el

<sup>45</sup> Rafael Tovar y de Teresa, *De la paz al olvido: Porfirio Díaz y el final de un mundo* (México: Taurus, 2015).

<sup>46</sup> Llama la atención que en las hojas sueltas publicadas por don Antonio Vane-gas no se explotara este espectacular filón noticioso, sobre todo si tenemos en cuenta que a lo largo de toda su carrera el editor había aprovechado el impacto de acontecimientos.

apego del relato a la información comprobable de los hechos, ya fuera mediante la prensa periódica, las imágenes cinematográficas o los recuentos orales de quienes presenciaron el recibimiento. La estrategia de Ayala consistió en lograr lo que el historiador norteamericano Robert Rosentone, en el ámbito del análisis cinematográfico, llama la condensación, es decir, una invención que “únicamente altera y comprime el espíritu de unos hechos, documentados, en una forma dramática”.<sup>47</sup>

Resulta difícil saber con exactitud cuándo el fonograma entró al mercado mexicano. Los diversos anuncios que he podido localizar en la prensa datan de septiembre de 1911, es decir, dos meses luego de que hubiera sucedido el acontecimiento narrado. El jueves 14 de septiembre de 1911 los lectores del *Diario del Hogar* apreciaron un anuncio en el que se informaba que, por \$12.25, podían “adquirir la colección completa de los discos descriptivos de los principales episodios de la Revolución Maderista. El disco sobre la llegada de Madero ocupaba el penúltimo lugar en una lista que incluía 8 fonogramas de Ayala:

1. Tragedia de Aquiles Serdán
2. La toma de Ciudad Juárez (Rendición del General Navarro)
3. Resumen de la Batalla de Ciudad Juárez (Parte oficial).
4. Rebelión del General Orozco en Ciudad Juárez (Atentado contra la vida del General Navarro.
5. Escándalos en la cámara de diputados y en las calles de México.

<sup>47</sup> Rosentone argumenta su propuesta de la siguiente forma: “La explicación de una batalla, de una huelga o de una revolución difícilmente puede describir con toda exactitud los hechos tal y como sucedieron. Y aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación”. Robert Rosentone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia* (España: Ariel, 1997), 58.



6. Salida del General Díaz (En el puerto de Veracruz).
7. Llegada de Madero a la ciudad de México.
8. Discurso de D. Francisco I. Madero en Puebla, 18 de julio de 1911.
9. Discurso de D. Francisco I. Madero en Puebla 1ra parte.
10. Discurso de D. Francisco I. Madero en Puebla 2da parte.

A éstos se sumaban otras piezas con música de banda que también formaban parte de la colección promocionada. Entre los títulos destacaban varias obras referidas al héroe coahuilense como, por ejemplo, las marchas *two step* “Viva Madero” y “Francisco I. Madero”, en cuya interpretación había intervenido la Banda española.

Cabe destacar, por último, que los anuncios sobre esta colección de discos revolucionarios aparecieron en diversos periódicos con diferentes formatos y “dispositivos de seducción”. Uno de los diseños publicitarios que más llama la atención es el patrocinado por la casa *Mosler*, incluido en varios números de los periódicos *El País* y *El Diario*, en el cual se muestra un retrato de Francisco Madero. Por su parte, un anuncio pagado por la Agencia General de A. Wagner ofreció una lista completa de las grabaciones de Julio Ayala, pero sin ofrecer detalles de su precio. La publicidad terminaba recomendando a los posibles clientes que debían “oír estos notables discos” en “la máquina parlante sin rival marca Maestrofono, las cuales podían adquirirse en la agencia”.<sup>48</sup>

Lejos de ser sólo una pista curiosa, los anuncios publicitarios ofrecen información de gran valor para calcular el tiempo que pudo tardar cada disco en salir a la luz, o más bien al oído público. Si tomamos como referencia la fecha en que se publicó el anuncio, es decir, el 14 de septiembre de 1911 y que el último acontecimiento recreado por Ayala fue el discurso ofrecido por Madero en

<sup>48</sup> Anónimo, “Episodios históricos de la Revolución maderista en discos dobles”, en *El País*, Ciudad de México, 24 de octubre de 1911, 5.

la ciudad de Puebla el 18 de julio de ese año, tenemos un margen de casi dos meses.

Otra cuestión que puede observarse en la publicidad es el precio de los fonogramas, los cuales costaban aproximadamente 88 centavos, es decir, el equivalente a 44 ejemplares de *El Imparcial*. Este monto también era muy superior al precio de las hojas volantes, las cuales solían venderse a cinco centavos. A pesar de ello, existieron múltiples espacios, prácticas y experiencias que permitieron que las piezas de Julio Ayala llegaran a los oídos de los sectores más humildes, como veremos más adelante.

##### 5. A MODO DE EPÍLOGO. PRÁCTICAS Y ESPACIOS DE CIRCULACIÓN

La efectividad de los medios de comunicación abordados en este artículo en los procesos cotidianos de construcción y recreación de la memoria de los sucesos revolucionarios se debió, en gran medida, a las diversas prácticas y circuitos que posibilitaron su recepción.

Como ya señalamos en el primer apartado, los impresos de Vanegas Arroyo fueron vendidos en la Ciudad de México gracias a la labor de los papeleritos que solían recorrer las principales arterias capitalinas, así como cafés, parques, pulquerías e iglesias voceando los llamativos títulos elegidos por don Antonio. Fuera de las fronteras de la capital, las hojas volantes solían circular por medio del servicio de correo. A la llegada de Madero, el editor popular continuaba recibiendo misivas con pedidos desde diferentes puntos de la geografía nacional, pero también desde el sur de Estados Unidos, una práctica que se ha podido rastrear desde finales del siglo XIX.<sup>49</sup>

Gracias a los registros de la editorial hoy podemos acceder a algunas de las solicitudes, las identidades de los compradores y sus lugares de procedencia. Entre los clientes radicados en Mé-

<sup>49</sup> Díaz Frene y Cedeño Venegas, *Antonio Vanegas Arroyo*, 125-129.

xico, por ejemplo, figuraban Sixto Torres de Ciudad Victoria, Tamaulipas; Daniel Montero de Monterrey, Nuevo León, y Luis A. Martínez, quien residía en Comitán, Chiapas. Desde Estados Unidos don Antonio había recibido pedidos de Ruperto Vázquez, de Albuquerque, Nuevo México; Encarnación Rodríguez, de Avoca, Texas, y Blas Romero, quien remitió su pedido desde Dawson, Nuevo México.

Queda por estudiar en qué medida el paso de la guerra y la interrupción del ferrocarril afectaron las ganancias de la editorial hacia los territorios arrasados por el conflicto. Podemos señalar que, al menos en junio de 1911, las ventas fueron favorables para el negocio. Según la “balanza de comprobación” de la editorial correspondiente a ese mes, el saldo deudor de las mercancías generales fue de 2 014. 75 pesos.<sup>50</sup>

Los discos de Columbia Record tuvieron un alcance geográfico similar. Sus usos en la Ciudad de México durante la Revolución fueron favorecidos no sólo por el abaratamiento de las máquinas parlantes y la económica oferta de los fonografistas ambulantes, lo que le permitían a los usuarios no sólo acceder a las grabaciones por una monedas, sino también por la gran cantidad de establecimientos comerciales que colocaban fonógrafos y gramófonos en los mostradores para atraer a los clientes.

Por ejemplo, el 28 de septiembre de 1911, justo cuando la prensa periódica publicitó los discos de Julio Ayala sobre la llegada de Madero y otros sucesos de la Revolución, Pedro Toro González se dirigió al gobernador del Distrito Federal para solicitar que se le permitiera “hacer uso de un fonógrafo en su Café denominado Salón Azul situado en la 8va de Mezones perteneciente a la casa no. 116 de la calle 7<sup>a</sup> de Jesús María”.<sup>51</sup> Ocho días antes la señora

<sup>50</sup> “Libro de cuenta donde se registró la balanza de comprobación perteneciente a los libros del señor Antonio Vanegas Arroyo”, 1911. Información consultada gracias a la generosidad de José Raúl Cedeño Vanegas.

<sup>51</sup> Secretaría del Gobierno del Distrito, año fiscal 1911-1912, licencias diversas, sección 3, número 69. Archivo Histórico de la Ciudad de México.

Guadalupe solicitó una licencia similar al gobernador. Según señalaba en la misiva, su negocio era la repostería La Nochebuena, localizada en la esquina de la 3ª calle de Recabado y la 1ª de San Juan de Dios.<sup>52</sup>

Fuera de la capital, la circulación de los fonogramas se pudo llevar a cabo gracias a las diversas tiendas de máquinas parlantes, discos y cilindros, ubicadas en ciudades y pueblos a lo largo de la República. Algunos de estos establecimientos, como el de Rudesindo Martín en Mérida, llegaron a combinar esta oferta sonora con la venta de las codiciadas bicicletas.<sup>53</sup>

Los fonogramas mexicanos producidos por empresas estadounidenses, como fue el caso del disco “La llegada de Madero a la Ciudad de México”, recibían el calificativo de étnicos. A la vez que brindaron grandes ganancias a las compañías discográficas, estas grabaciones se convirtieron en un mecanismo de resistencia y reafirmación de la cultura de origen.<sup>54</sup> Miles de desplazados por la guerra revolucionaria o por las políticas porfirianas, pudieron escuchar las escenificaciones de Ayala y sus colaboradores como un medio de actualización sobre los sucesos acaecidos en el país, pero también como un puente acústico entre dos mundos para mitigar la nostalgia por la patria.

Al imaginar y reconstruir estos procesos de circulación, encontramos un suceso relevante: el propio Madero estuvo entre los consumidores de las ingeniosas representaciones sonoras. El 2 de octubre de 1911, apenas unas semanas después de que los discos de Ayala salieran al mercado, un representante de la Compañía Fonográfica Mexicana le escribió al caudillo una carta acompa-

<sup>52</sup> Secretaría del Gobierno del Distrito, año fiscal 1911-1912, licencias diversas, sección 3, número 69. Archivo Histórico de la Ciudad de México.

<sup>53</sup> Enrique Martín Briceño, “La acreditada Casa Martín”, *La Jornada Maya*, 24 de junio, 2019.

<sup>54</sup> Lizabeth Cohen, “Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s”, *American Quarterly* 41, núm. 1 (March 1989), 6-3.3

ñada por la colección de fonogramas históricos. Su respuesta, utilizada por la empresa para publicitar los discos, tenía el visto bueno del individuo más relevante de aquellas escenificaciones. He aquí su contenido:

México, D. F., 5 de Octubre de 1911. Compañía Fonográfica Mexicana S. A., 1º Calle de López N° 7, CIUDAD. Muy señores míos: No sé si habrán recibido ustedes la contestación á su grata 2 del pasado, pues encargué á mi Secretario les contestara. De todos modos, reciban ustedes mi sincero agradecimiento por la colección de discos descriptivos de la revolución que me remitieron y que me han agradado muchísimo, así como mi felicitación por ese trabajo. Me es grato subscribirme de ustedes, su afino. y atto. S. S., Francisco I. Madero.<sup>55</sup>

El agradecimiento del distinguido remitente debió ser sincero. Los discos, al igual que las hojas volantes de don Antonio, a pesar de sus diferentes códigos y soportes, habían mostrado una postura política de amplia defensa del maderismo, tal vez por un convenido partidismo o por un frío cálculo comercial. Lo cierto es que, más allá de la efervescencia avizorada en el recibimiento, no fueron pocos los diarios y revistas que, aprovechando la libertad de expresión, llevaron a cabo un “linchamiento gráfico” de Madero.<sup>56</sup> Es de suponer que quienes disfrutaron los reaccionarios relatos y caricaturas en las páginas de *El Ahuizote*, *La Risa* y *Frivolidades*, no simpatizaron con los fonogramas de Ayala.

Mientras don Francisco escuchaba los episodios en su despacho o en la tranquilidad del hogar, los sonidos debieron hacerlo viajar a un pasado cercano y reflexionar sobre la velocidad irreparable de las revoluciones. Cuán rápido habían pasado los días en

<sup>55</sup> Rafael Antonio Ruiz Torres, “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920” (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002): 247

<sup>56</sup> Barajas Durán, *El linchamiento gráfico*, 91.

el exilio, las peripecias en la toma de Juárez, el dolor por la muerte de Serdán, la impensable partida de Porfirio –para ese entonces en Francia–, las disputas regionales, las demandas zapatistas, los viejos enemigos. Sin duda, las preocupaciones podían encontrar un margen de calma, mientras la aguja del gramófono interrogaba los surcos de la cera dura. Quizá, la posibilidad de apreciar la recreación de su propia voz le arrancó alguna sonrisa. No debió sospechar en aquellos instantes que, años después, los mismos actores y la misma empresa producirían fonogramas sobre nuevos sucesos de la Revolución, esta vez defendiendo la traición de Victoriano Huerta, su futuro asesino. ☒

#### FUENTES

##### *Archivos consultados*

Documentos resguardados por José Raúl Cedeño Vanegas y Ángel Cedeño Vanegas, bisnietos del editor Antonio Vanegas Arroyo y Carmen Rubí. Archivo histórico de la Ciudad de México. Hemeroteca Nacional de México. Archivo General de la Nación.

##### *Obras consultadas*

Barajas Durán, Rafael. *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

Clarke, Charles C. “The Phonograph in Modern Language Teaching”. *The Modern Language Journal* 3, núm. 3 (December 1918): 116-122.

Cohen, Lizabeth. “Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s”. *American Quarterly* 41, núm. 1 (March 1989): 6-33.

“Cómo fue la entrada del Sr Madero a México”. Hoja suelta. Ciudad de México: Vanegas Arroyo, 1911.

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción, Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008.

Díaz Frene, Jaddiel y Ángel Cedeño Venegas. *Antonio Vanegas Arroyo: andanzas de un editor popular (1880-1901)*. México: El Colegio de México, 2017.

- Dirección General de Estadística. *Estadísticas sociales del porfiriato 1877-1910*. México: Secretaría de Economía, Dirección General de Estadística, Talleres Gráficos de la Nación, 1956.
- “Entrada triunfante del caudillo de la Revolución Sr. D. Francisco I. Madero a la capital mexicana”. Hoja suelta. Ciudad de México: Vanegas Arroyo, 1911.
- Espinosa, Arturo. “Biografía del sr Antonio Vanegas Arroyo”. Manuscrito. México: Acervo de la familia Vanegas Arroyo, marzo de 1955.
- Gitelman, Lisa. “Reading Music, Reading Records, Reading Race: Musical Copyright and the U. S. Copyright Act of 1909”. *The Musical Quarterly* 81, núm. 2 (Summer 1997): 265-290.
- Humano*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Guevara Escobar, Arturo. *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco Madero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Inventarios y balances de la Editorial A. Vanegas Arroyo*. México: Editorial Vanegas Arroyo, 1913.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2009.
- Ospina Romero, Sergio Daniel. “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine through Latin America, 1903-1926”. Tesis de doctorado. Cornell University, Ithaca, 2019.
- Portes Gil, Emilio. *Autobiografía de la Revolución mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México*. 3 v. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981-2013.
- Rodríguez Kuri, Ariel. *Historia del desasosiego. La Revolución en la ciudad de México (1911-1922)*. México: El Colegio de México, 2010.
- Rosentone, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. España: Ariel, 1997.
- Ruiz Torres, Rafael Antonio. “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920”. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.
- Silva Herzog, Jesús. *Los antecedentes y la etapa maderista*. V.1, *Breve historia de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

- Speckman Guerra, Elisa. “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Guerra. Vol. 2, *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: UNAM, 2005.
- Tovar y de Teresa, Rafael. *De la paz al olvido: Porfirio Díaz y el final de un mundo*. México: Taurus, 2015.



# *Zapata cinematográfico* (o el héroe es de quien lo trabaja)



## *Cinematic Zapata* (or the Hero Belongs to He Who Works It)

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

México

Correo electrónico: avm@azc.uam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-8432>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.399

Artículo recibido: 29/03/2021

Artículo aceptado: 18/05/2021

### ABSTRACT

*This paper presents a diachronic analysis of 20 century's movie portrayals of Mexican revolutionary Emiliano Zapata. It emphasizes the use of his image from different perspectives, allowing us to understand the various cinematic symbols deployed by Mexican society. Cinematographic materials spanning from the first film registers to several representations of the hero in fiction films show that there is no unified image of the hero; his representation is dynamic and variable. The materials demonstrate that throughout the century, Zapata's cinematic figure was inflected with society's changing concerns. Emiliano's portrayal is recurrent, but its meaning isn't uniform. The reconstruction of the different moments of a large temporal frame allows us to understand how cultural memory is constructed.*

*Key words: Emiliano Zapata; zapatismo; cine e historia; representaciones del pasado.*

\* Agradezco a Susie Porter, Lorena Cortés Manresa, Wendy Olvera y dos dic-taminadores anónimos sus comentarios sobre el manuscrito. María Luisa Arias hizo la traducción parcial del texto

## RESUMEN

Este trabajo presenta una visión diacrónica sobre cómo se construyó la imagen de Emiliano Zapata a lo largo del último siglo en el cine. El análisis propuesto pone énfasis en los usos de la imagen desde diferentes momentos históricos, lo que permite entender las diferentes soluciones de la sociedad mexicana para construir símbolos y emblemas cinematográficos. Aquí se analizan diversos materiales, desde los primeros registros fílmicos de Emiliano Zapata hasta las diversas representaciones del héroe en películas de ficción para demostrar que no estamos ante una imagen única, sino dinámica y variable. La figura de Zapata ha sido un marcador de las preocupaciones de la sociedad mexicana a través del tiempo y eso se refleja en el cine. La representación del héroe en la pantalla apareció de manera reiterada, pero no uniforme. Aquí se esbozan las diferentes etapas para mostrar una perspectiva temporal amplia que permita entender la forma en que se constituye la memoria cultural.

Palabras clave: Emiliano Zapata; zapatismo; cine e historia; representaciones del pasado.

**A** lo largo de más de cien años muchas películas han contribuido a la construcción de una imagen de Emiliano Zapata, primero en la pantalla y después en la memoria colectiva. No se trata de una imagen única, sino polivalente. La figura del caudillo ha sido objeto de distintos usos por parte de quienes acuden a ella o la construyen. Así, Zapata ha simbolizado tanto la barbarie como la justicia; ha sido un héroe melancólico consciente de que está condenado al martirio o un fantasma justiciero capaz de reivindicaciones muy diversas, que van desde la justicia social hasta las de género. A través de su figura, el cine ha trazado un referente ideal que sirve para encarnar las muy diversas preocupaciones que caracterizan al México contemporáneo.

Habría que comenzar por reconocer que Zapata no ha sido precisamente una estrella cinematográfica en el cine de la Revolución mexicana. Sobre todo si se le compara con Pancho Villa, quien desde los primeros años de la contienda ocupó un espa-

cio importante en las salas de cine para después convertirse en un protagonista importante en diversas películas que para bien o para mal contaron historias de sus hazañas y atrocidades. Parece ser una historia antigua: es de todos conocida la anécdota de cuando ambos caudillos ocuparon la Ciudad de México, a finales de 1914. La expansiva personalidad de Villa parecía acaparar la atención de las cámaras, mientras que Zapata aparecía discreto e incluso retraído. Villa no dudó en sentarse en la silla presidencial con un gesto de regocijo mientras que el suriano se mantuvo serio al lado suyo. Aquellas actitudes pronto se tradujeron en representaciones cinematográficas. Aunque menos prolífica, la imagen fílmica de Emiliano Zapata es significativa. Es una figura constante, y en definitiva, mucho más recurrida que la de Madero, Carranza y Obregón. Un recuento de su presencia nos ayuda a entender cómo se ha construido un símbolo en la sociedad mexicana y sobre todo la manera en que transcurre la historia fuera de la academia.

Es importante aclarar que aquí se tratará sobre cómo apareció Zapata en la pantalla, y por ello no se referirán directamente las películas y documentales en donde se alude en exclusiva a la movilización campesina que encabezó. En este texto presentaré una visión panorámica sobre cómo se construyó la figura de Zapata en el cine y no será un compendio minucioso de todas las películas filmadas sobre el zapatismo.<sup>1</sup> En resumen, se trata de una construcción mítica, entendida en su acepción contemporánea propuesta por Roland Barthes en un libro ya clásico: *Mitologías*. Para Barthes el mito es un habla, “un medio de significación, una forma”. La historia de Zapata en el cine se cuenta una y otra vez, a veces con los mismos elementos narrativos, que adquieren un sentido distinto, en la medida que los relatos se hacen a través del

<sup>1</sup> Para eso ya está el libro recientemente publicado por Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara (coords.), *Zapata y el cine* (México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019).

tiempo. El mito es histórico porque surge del lenguaje y no de los objetos. Sus sentido está determinado por el habla o el lenguaje, y éste a su vez por la realidad.<sup>2</sup> En el caso de la imagen fílmica de Zapata, ésta se construye mediante la repetición de ciertos elementos narrativos: el origen social de sus ideales, su liderazgo frente a las injusticias durante la dictadura, la lucha por una causa justa, la forma en que fue traicionado, o cómo se convirtió en un símbolo después de su muerte. Pero esa estructura se llena cada vez de diferentes sentidos, de acuerdo con las preocupaciones de quienes enuncian el relato.

El complejo proceso de la representación marca un cambio entre las diversas significaciones atribuidas al caudillo. En el primer cine, vemos el horror ante la rebelión bárbara (“Atila del Sur”), combinada con la curiosidad ante aquella alteridad tan cercana que la población de la Ciudad de México no había querido ver. Después, el signo de la traición. Al cine de los años treinta parece no interesarle tanto la figura de Zapata, sino el hecho de que haya sido traicionado: más que el enaltecimiento del zapatismo, se pretende hacer un señalamiento ominoso a los que triunfaron. Después, el posible signo anticomunista desde la mirada estadounidense, más útil para hablar del macartismo que de la Revolución mexicana. Luego, el resurgimiento de la figura del héroe social, a tono con la necesidad de revitalizar una revolución presente en el discurso oficial, pero agónica en el sentido de políticas reales de beneficio a los más necesitados. Y por último, más recientemente la construcción mitológica que convierte a Zapata en una suerte de leyenda sucedida *in illo tempore*.<sup>3</sup> Al analizar los casos de pelícu-

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI, 1981), 199-200.

<sup>3</sup> En ese sentido, este trabajo se sitúa en un ya consolidado campo de historiografía reflexiva sobre el zapatismo. Ha sido un largo camino después de que Gildardo Magaña escribiera *Emiliano Zapata y el agrarismo en México* (México: PNR, 1934), editado en el preámbulo del cardenismo; en 1943, Jesús Sotelo Inclán publicó *Raíz y razón de Zapata: Anenecuilco* (Mexico: Etnos, 1943). El proceso culminaría con la aparición del texto de John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution* (Nueva York: Random House, 1967). En los últimos años,

las en un arco temporal tan amplio podemos constatar la manera en la que se construyó una memoria histórica sobre el zapatismo. La intención de este texto es la de poner atención a estas fuentes por su capacidad de incidir e interpelar las nociones sociales de historia. Ya Robert Rosenstone ha señalado cómo el cine se ha convertido en la principal fuente del imaginario histórico de la sociedad contemporánea.<sup>4</sup> En este caso, no me interesa evaluar la pertinencia o precisión de las películas al representar el pasado, sino de analizar cómo se ubican determinados debates históricos a través del tiempo. En el caso concreto de la imagen de Emiliano Zapata en el cine, lo vemos como una figura dinámica, en una constante transformación determinada por las preocupaciones de la sociedad que la recuerda y vierte sobre la estructura mítica del relato nuevos contenidos. Se trata de historias que se repiten, pero nunca son contadas de la misma manera. Algunos elementos transitan de un medio a otro antes de llegar a la narración cinematográfica. Tienen su origen en la historia, la literatura, e incluso en otras películas. La *remediación* de estos relatos será un elemento importante a seguir en este trabajo.<sup>5</sup>

## I. ZAPATA ANTE LAS CÁMARAS

Zapata no comenzó con el pie derecho en el cine. Desde los inicios de la Revolución, los camarógrafos cinematográficos y fotógrafos de prensa siguieron con interés a los caudillos del norte. Acudie-

---

hay que destacar la mirada reflexiva sobre el fenómeno zapatista abierta por textos como Samuel Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata* (Austin: University of Texas Press, 2010).

<sup>4</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia* (Barcelona: Ariel, 1997), 29.

<sup>5</sup> Astrid Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory", en *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, en la edición de Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlin, New York: Gruyter, 2008), 389-398.

ron con prisa a registrar los efectos de la toma de Ciudad Juárez y registraron con curiosidad en los campamentos a Francisco I. Madero, Pascual Orozco y Pancho Villa, entre otros. Pero la revolución suriana fue registrada con retraso. Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz consignan una primera aparición de Zapata en la película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución don Francisco I. Madero*, 1911, de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas. Se ve a Zapata en una toma lejana, al lado de un grupo de jinetes que reciben a Madero en la Ciudad de México tras la caída de la dictadura de Porfirio Díaz. Es uno entre muchos. Vuelve a salir de manera distante en las películas que acompañan a Madero en su gira por el estado de Morelos para tratar de negociar la paz con las tropas surianas.<sup>6</sup>

La ruptura de Emiliano Zapata con Francisco I. Madero después de la promulgación del Plan de Ayala condujo hacia la construcción de una visión negativa del zapatismo por parte de algunos medios de la capital del país que se prolongó hasta el régimen de Victoriano Huerta.<sup>7</sup> La imagen del zapatismo como una entidad salvaje y la de su líder como un “Atila del Sur” se correspondió con las críticas hechas desde el cine en películas como *Sangre hermana* (1914),<sup>8</sup> que claramente se posicionaba a favor de las tropas federales y en contra del zapatismo. No fue sino hasta la derrota de Huerta cuando aparecieron las primeras versiones favorables, como *Revolución zapatista* (1914), que

<sup>6</sup> Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz, “Zapata y el zapatismo en el cine documental mexicano (1911-2019)”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 11-43.

<sup>7</sup> La imagen negativa del zapatismo desde la prensa de la Ciudad de México entre 1911 y 1914 ya ha sido estudiada recientemente. Por ejemplo, en Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915* (México: INAH, 2010); o María Herrerías Guerra, *El zapatismo visto desde la modernidad. Construcciones de género en la historiografía zapatista, 1911-1919* (México: Editorial Académica Española, 2011).

<sup>8</sup> La publicidad que ha sobrevivido de *Sangre hermana* no consigna a su autor o autores. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*, v. 1 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983), 139.

quizá haya sido realizada por el mismo equipo que hizo *Sangre hermana*, cuyos integrantes se adaptaron con acierto a los nuevos tiempos políticos para dar un uso distinto a sus materiales. Una vez activada la separación de las fuerzas revolucionarias entre convencionalistas y constitucionalistas, la prensa de la capital, en buena medida muchos empresarios cinematográficos que cubrían la contienda reiteraron su visión negativa del zapatismo. Era justo por eso que Zapata solía desconfiar de los representantes de la prensa, con excepción de algunos de los fotógrafos cercanos al zapatismo, como Amando Salmerón o Sara Castrejón.<sup>9</sup> Quizá eso propició que las imágenes cinematográficas que conservamos a la fecha del caudillo revolucionario transmitan una sensación de lejanía y desconfianza.

En algunas de las tomas que sobreviven de Zapata en el Archivo Toscano (que actualmente forma parte de la Filmoteca de la UNAM) se observa una en la cual él muestra una cierta actitud reticente ante la cámara. No existe una imagen fílmica que se corresponda con la famosa fotografía atribuida a Hugo Brehme en el Hotel Moctezuma de Cuernavaca a principios de 1911, en donde posaba con fusil, sable, cananas y banda tricolor transmitiendo con eficiencia una sensación de dignidad que garantizó su constante reproducción. A diferencia de otros caudillos revolucionarios que parecían estar más acostumbrados a la presencia de la cámara cinematográfica, Zapata aparenta desconfiar de ella. Algún camarógrafo lo muestra a la distancia, montado a caballo, dando órdenes a alguno de sus subalternos; o bien examinando con atención el documento que le presenta alguno de sus hombres. Las pocas veces que posa de manera directa hacia la cámara lo hace con una actitud adusta, e incluso echa su sombrero hacia delante para cubrir su rostro con la sombra. La entrada a la

<sup>9</sup> Sobre los fotógrafos cercanos al zapatismo, véanse los trabajos de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero* (México: INAH, 1998); Samuel Villela y Sara Castrejón Reza, *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución* (México: INAH, 2010).

Ciudad de México de las tropas de la Convención de Aguascalientes en diciembre de 1914 se convirtió en un acto mediático importante, como lo demuestra la gran cantidad de fotografías que cubrieron el acontecimiento. Incluso parece que los caudillos convencionistas acordaron posar para ellos a fin de que registraran con precisión ese momento histórico. Consciente del momento, Zapata viste con elegancia el traje de charro con botonadura, que contrasta con el uniforme militar de Pancho Villa. Pero no posa explícitamente ante la cámara. En el banquete de Palacio Nacional, las imágenes muestran cómo está sentado a un lado de Eulalio Gutiérrez y mantiene una actitud seria y recatada. A diferencia de Pancho Villa, que exponía sus emociones ante la cámara, como quedó consignado en una *vista* cinematográfica en la que se le veía llorar ante la tumba de Madero, Zapata solía mostrarse contenido. La entrada a la Ciudad de México en 1914 será sin duda el gran momento del caudillo nortero, quien se siente a gusto frente a los medios, que cada vez son más importantes en la difusión y discusión del orden público.

Esto no quiere decir que Zapata desconociera la relevancia que en ese momento había adquirido el medio cinematográfico. Su relación y cercanía con los fotógrafos afines, como Salmerón, nos permite comprobar que conocía la importancia de documentar los momentos relevantes de su lucha. Sin embargo carecía de un cineasta cercano. A lo largo de la contienda revolucionaria los dirigentes habían adquirido una noción de la importancia de los medios de comunicación. Salvador Toscano se acercó a Francisco I. Madero y obtuvo permiso para ubicar su cámara en lugares privilegiados, como la barandilla del tren con lo conducía triunfante hacia la Ciudad de México en 1911. Toscano pudo así captar momentos de cierta intimidad del Presidente. Por ejemplo, en alguna toma de un acto oficial, se ve a Madero distraído mientras observa con atención un objeto al lado de su esposa. Por su parte, Álvaro Obregón había establecido una relación cercana con el fotógrafo Jesús H. Abitia, también sonorenses, quien le acompañó a lo largo



de su campaña para dejar uno de los registros más importantes sobre el avance de la División del Noroeste constitucionalista. La hostilidad que rodeaba al zapatismo, y sobre todo la animadversión que se le tenía desde la Ciudad de México, prevaleció en los años posteriores a la derrota militar de la Convención de Aguascalientes.

La figura Zapata en el cine volvió a tomar fuerza en 1919 a causa de su asesinato. La película de Enrique Rosas, *Emiliano Zapata en vida y en muerte* (1919) filmó su maltrecho cadáver exhibido en la plaza de Cuautla el 11 de abril de ese año. Más que una película celebratoria del caudillo suriano parecía determinada a mostrar su derrota ante el ejército carrancista. La conocida posición de Rosas como camarógrafo cercano al general Pablo González impide una lectura distinta de esos materiales. Pero la exhibición del cadáver en la plaza de Cuautla —documentada por el cine y la fotografía— no convenció a los zapatistas de que su líder realmente había muerto: era imposible reconocer su rostro después de la balacera. Esto marcó el nacimiento de una leyenda que, como veremos, tuvo su correspondencia cinematográfica.

## 2. ZAPATA DESPUÉS DE ZAPATA

Después de su muerte, Zapata renacería de nuevo en la pantalla. Primero, en los documentales de compilación histórica que apenas concluida la Revolución realizaron los empresarios cinematográficos para poder conseguir una segunda exhibición de sus materiales. A veces las compilaciones surgían de la oportunidad ofrecida por un evento específico, como en el caso de la muerte de Emiliano Zapata, y pocos años más tarde, en 1923, de Francisco Villa. Era la ocasión para que los productores desempolvaren las películas a fin de proyectarlas y poder obtener alguna ganancia. Otras veces, emprendieron compilaciones con el objetivo de proponer historias de la Revolución, sorprendentemente desde una

época muy temprana (1912). El género se mantuvo vigente hasta los años sesenta del siglo xx, en películas tan exitosas como *Memorias de un mexicano* (1950) de Carmen Toscano o *Epopeyas de la Revolución Mexicana* (1961) de Gustavo Carrero.<sup>10</sup> Ahí Zapata se iría recuperando con lentitud del descrédito que vivió en su época entre sus adversarios políticos, y comenzó paso a paso su trayectoria como un héroe más de una revolución que se convertía de modo paulatino en revolución institucionalizada, en la raíz lejana de un Estado que se clamaba heredero de una gesta que, a pesar de sus notables diferencias internas, tendía a unificar. Y justo esa búsqueda de la unidad procuraba borrar las peculiaridades del zapatismo.

Desde finales de la década de 1910 y a lo largo de los años veinte se desarrolló en México una cinematografía de películas de ficción. Llama la atención que el cine evitara la representación de la Revolución mexicana en un momento en que el muralismo y la literatura construían una épica sobre ese pasado reciente tan significativo. Quizá porque los productores cinematográficos estaban más interesados en encontrar fórmulas narrativas que agradaran a sus audiencias, y la Revolución no era precisamente un tema que el público quisiera recordar. Pero cuando en la década de los treinta se estableció en el país una industria para la producción de cine sonoro, el tema revolucionario apareció con fuerza. En películas como *Enemigos* (1933) de Chano Urueta o *El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes, el zapatismo vuelve a la pantalla, pero sin Zapata.<sup>11</sup> En *Enemigos*, Chano Urueta desarrolla una historia ubicada en los años revolucionarios sobre el amor entre la esposa de un hacendado —y a la vez oficial del ejército federal—

<sup>10</sup> El investigador Ángel Miquel ha estudiado este tipo de compilaciones en el artículo “Cine silente de la Revolución”, en *Cine y Revolución*, coordinación de Pablo Ortiz Monasterio (México, Imcine, 2010), 33-41.

<sup>11</sup> Sobre estas dos películas en relación con el zapatismo, véase el artículo de Hugo Lara Chávez, “Zapata, zapatistas y zapatismo: retratos en el cine mexicano de ficción”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 45-108.

con un general zapatista, que también ya había sido empleado de la hacienda. En varias secuencias influenciadas con seguridad por el cine de vanguardia soviético, el director subrayaba el dramatismo de una historia que concluía de manera fatídica con el fusilamiento del revolucionario. En la muy conocida película *El compadre Mendoza*, a partir de un relato del escritor Mauricio Magdaleno se representaba la historia de un hacendado que buscaba afanosamente cómo sobrevivir a los vaivenes de la lucha armada. A pesar de mantener una cordial amistad con un general zapatista al que ha convertido en su compadre y amigo de la familia, decide traicionarlo al entregarlo al ejército. La escena final: la emboscada tendida al zapatista en la hacienda, constituye una especie de paráfrasis de la traición de Guajardo a Zapata en Chinameca. Tanto Urueta como Magdaleno habían sido simpatizantes de la campaña vasconcelista en 1929, y no parece ser casual que sus relatos se articularan como una solución para recordar al gobierno posrevolucionario que su origen era la traición.

En años posteriores el zapatismo volvió a aparecer en algunas películas del cine industrial, como *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, *La Negra Angustias* (1949) de Matilde Landeta, *Un día de vida* (1950) de Emilio Fernández, o *La Escondida* (1955) de Roberto Gavaldón. Pero curiosamente en ellas tampoco apareció Zapata. Una vez más fue Pancho Villa quien gana la pantalla del cine de ficción,<sup>12</sup> en una carrera que había comenzado en el cine estadounidense. A Hollywood le había cautivado la figura compleja del Centauro del Norte desde los años de la lucha armada.<sup>13</sup> En 1934 se estrenó la película *Viva Villa!*, dirigida por Jack Conway, en donde el actor Wallace Beery protagonizaba una versión del héroe que transmitía una combinación extraña en-

<sup>12</sup> Eduardo Alfaro ya ha estudiado la presencia de Pancho Villa en el cine de la Revolución mexicana en “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, en *Cine y Revolución*, Ortiz, 52-70.

<sup>13</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916* (México: UNAM, 2010).

tre ingenuidad infantil y barbarie, a pesar de que mostraba su gran capacidad de conducir a las masas campesinas. Pronto surgió una contraparte desde la industria cinematográfica nacional, que después de ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935) de Fernando de Fuentes comenzaría una larga serie de cintas a través de diversos intérpretes (Domingo Soler, Juan F. Triana o Pedro Armendáriz) que no variaron mucho la representación del caudillo como un personaje cargado de magnetismo, sensibilidad social, pero sobre todo brutalidad. Para entonces la imagen de Villa en México seguía impregnada de la desconfianza manifestada hacia él durante años por las elites sonorenses, lo que demuestra la tensión permanente que por entonces marcó la construcción de relatos sobre la historia reciente. En el caso de Emiliano Zapata, también sería una producción estadounidense la primera en convertirlo en personaje cinematográfico. Lo que sorprende es que haya sido hasta inicios de los años cincuenta del siglo xx.

En 1952 se estrenó *¡Viva Zapata!*, una superproducción hollywoodense dirigida por Elia Kazan y cuyo guion estuvo a cargo del escritor John Steinbeck, quien hizo una investigación original sobre el dirigente revolucionario para documentar su biografía. Steinbeck conocía México desde los años treinta y tenía una larga historia de trabajo en proyectos que tenían al país como referencia. Había realizado publicaciones como *Por el Mar de Cortés* (1941),<sup>14</sup> que le había servido como punto de partida para desarrollar la historia que serviría de base para la película *La perla* (1945) de Emilio Fernández. También había trabajado el guion de la película *The Forgotten Village/El pueblo olvidado* (1941) de Herbert Kline, un documental de carácter educativo sobre la implementación de la educación y la higiene en un poblado del altiplano central mexicano. Adela Pineda Franco ha subrayado recientemente cómo el

<sup>14</sup> John Steinbeck y Edward Ricketts, *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research, with a Scientific Appendix Comprising Materials for a Source Book on the Marine Animals of the Panamic Faunal Province* (Nueva York: Viking Press, 1941).

guionista había encontrado en el país una alternativa idílica al desarrollo moderno que vivía la sociedad estadounidense y que había entrado en crisis con el descalabro económico de 1929, cuyos efectos consignó en su célebre novela *The Grapes of Wrath/Las viñas de la ira* (1939).<sup>15</sup> Steinbeck y Kazan buscaron reproducir algo de ese mundo ideal campesino en su historia de Emiliano Zapata.

Pero por encima de todo *¡Viva Zapata!* estaba ubicada con mayor claridad como un posicionamiento anticomunista en el contexto del macartismo estadounidense. Kazan había sido interrogado por el Comité de la Cámara de Representantes sobre Actividades Antinorteamericanas (HUAC, sigla de House of Un-American Activities Committee), que durante aquellos años de inicio de la guerra fría persiguió a una gran cantidad de personalidades por sus conexiones con el comunismo. En ese entonces fue muy publicitada la sentencia contra diversas personalidades de la industria cinematográfica estadounidense.<sup>16</sup> *¡Viva Zapata!* se convirtió en una posibilidad para Kazan de mostrar que su vocación por los temas sociales no tenía que ser forzosamente asociada con el comunismo. Para ello adoptó el punto de vista de Steinbeck –inspirada en la política del buen vecino– para rescatar la figura de Emiliano Zapata como defensor de una vida comunitaria idílica.<sup>17</sup> Como veremos más adelante, esta visión sería desdeñada por algunos representantes del nacionalismo cultural mexicano, que entendía de manera distinta el hecho. Llamado a colaborar con el proyecto por su reconocida fama como fotógrafo, Gabriel Figueroa leyó el guion y les dijo a Steinbeck y Kazan que, en

<sup>15</sup> Adela Pineda Franco, *Steinbeck y México. Una mirada cinematográfica en la era de la hegemonía estadounidense* (México: Bonilla Artigas, 2018).

<sup>16</sup> Entre ellos los guionistas y directores Dalton Trumbo y Herbert Biberman así como otras personalidades que en los medios fueron conocidos como “los diez de Hollywood”.

<sup>17</sup> Adela Pineda Franco, “El retorno de Zapata en la Guerra Fría: ¡Viva Zapata! (1952)”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 109-136.

su opinión, “no sabían por qué luchaba Zapata y que el asesoramiento que habían recibido de un periodista norteamericano era falso”. Figueroa no pudo trabajar en la película porque no pudo conseguir la visa para entrar a los Estados Unidos, ya que la película fue filmada en el estado de Texas.<sup>18</sup>

Para interpretar a Emiliano Zapata, Kazan seleccionó a Marlon Brando, con quien ya había trabajado en *A Streetcar Named Desire/Un tranvía llamado deseo* (1951) y quien después tendría una notable carrera cinematográfica. El Zapata interpretado por Marlon Brando parece estar poseído por una infinita tristeza (muchas críticas lo caracterizaron como “taciturno”). Por ejemplo, en una de las escenas iniciales enfrenta a Porfirio Díaz con firmeza, pero sin exabruptos. Es curioso que Kazan y Steinbeck combinan la representación del caudillo unas veces vestido con calzón de manta, y otras veces con traje de charro, lo que establece una suerte de contradicción sobre su origen social. En alguna secuencia en la que habla con su novia, Josefa Espejo (Jean Peters) en la iglesia, el diálogo deja claro al espectador que Zapata viene de familia de principales. “Caciques”, dice el libreto, “pero arruinados”, refuta la mujer, que no tiene claro qué tipo de futuro puede tener al lado de Emiliano. Una vez casado con Josefa, el guion de Steinbeck subraya el complejo de Zapata por no saber leer. Esa pertenencia a dos órdenes sociales distintos juega un papel importante en la caracterización del caudillo.

La representación del pueblo y su relación con Zapata son cruciales en la película. En una secuencia al inicio del film encabeza a un grupo de campesinos que rompen una alambrada para verificar los mojones que delimitan el terreno que reclaman. Parece más una procesión religiosa: van acompañados de un sacerdote y llevan un pendón. Una vez traspasado el límite, aparecen los rurales, que los persiguen y ametrallan. En lo que parecería un homenaje a las películas mexicanas de los años treinta, la ame-

<sup>18</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: Pértiga, 2005), 172.

tralladora es lazada por Zapata. Esa escena había aparecido por primera vez en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes —que seguramente Steinbeck había visto— y que después fue repetida en otras películas. No es el único préstamo con narraciones literarias y cinematográficas mexicanas previas. Pueden establecerse algunas afinidades con *Los de abajo* de Mariano Azuela y su correspondiente versión cinematográfica realizada por Chano Urueta en 1939. Por ejemplo, en *¡Viva Zapata!* Fernando Aguirre (Joseph Wiseman), el personaje letrado que se unirá al zapatismo, aparece de una manera muy semejante a como lo hace el Curro con Demetrio Macías: surge del fondo de una cañada, bajo la mira de francotiradores rebeldes. El préstamo y repetición de imágenes nos hace pensar en el concepto de *re-medialidad* planteado por Astid Erll: hay imágenes que son reactivadas en el discurso mediático en el proceso de construcción de una memoria colectiva.<sup>19</sup>

La historia de Kazan y de Steinbeck parece estar muy interesada en demostrar que Zapata es un hombre que entra en la rebelión orillado por las circunstancias, y no porque tenga una vocación natural por el pleito. Por eso hacen un recuento de la acumulación de injusticias ante las cuales intercede. Cuando ya no queda más remedio que la insurrección, cinematográficamente los seguidores de Zapata emergen de la tierra, del follaje del bosque, de los maizales, en una secuencia que subraya que el pueblo y la tierra están vinculados a profundidad. En la película, Zapata-Brando desprecia al poder y añora el regreso a la tierra. Eso se demuestra en la secuencia que recrea el momento en que Zapata y Villa están en Palacio Nacional, cuando el primero rehúsa a sentarse en la silla presidencial. Tanto en la película como en el imaginario de entonces, se construye un símbolo de humildad. La escena culmina en una discusión con Fernando Aguirre, el oportunista de la revolución que hasta ese momento los ha acom-

<sup>19</sup> Erll, “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, 389-398.

pañado. Cuando las tropas de la Convención ocupan la capital, Zapata decide regresar a su tierra. Aguirre trata de convencerlo de que se quede, porque después llegarán otros que se dedicarán a darle cacería. El caudillo lo reprende y desprecia porque no tiene tierras, mujer, familia, amor. Es decir, en la visión de Steinbeck, *vínculos*. Por eso se irá con Carranza u Obregón, con quien más le convenga. Así, los autores (el guionista y el director) construyen una idea del revolucionario contrario a la política, que prefiere volver a sus orígenes porque la política termina por corromper. Y en la narración, será Aguirre el que aparezca detrás del poder, simbolizado en la silla presidencial rehusada por Zapata, y urda la traición que conducirá a éste a la muerte.

La secuencia de la traición de Guajardo a Zapata en Chinameca es central. Guajardo (Frank DeKova) recibe a Zapata con un beso, como Judas a Jesús en el huerto de Getsemaní, imprimiendo en el héroe un tono crístico. Zapata/Brando reencuentra a su caballo blanco (que había regalado a un niño en el curso de la guerra). El caballo presiente la traición. Intercortes eisenstenianos muestran la expectación de hombres y mujeres del pueblo, que presencian impasibles el asesinato. Después echan el cadáver de Zapata en la plaza del pueblo (en realidad Roma, Texas, lugar donde fue filmada la escena, y donde la capilla del lugar parece cualquier cosa menos mexicana). Pero la gente no cree que él sea el líder. Creen que huyó a las montañas y volverá algún día. Miran esperanzados a la montaña, en donde aparece el caballo blanco. Según la película, lo que sobrevive de aquella traición es la esperanza.

A pesar de que Gabriel Figueroa no pudo ser el fotógrafo de la película y había mostrado su desacuerdo con su planteamiento general, a fin de cuentas tuvo una visión positiva de su conjunto y su elogio para el final fue significativo: “no fue mala ni ofensiva para México. El final tenía una concepción poética muy hermosa, con el caballo blanco de Zapata entre las nubes”.<sup>20</sup> Sin embargo

<sup>20</sup> Figueroa, *Memorias*, 173.



también hubo reacciones negativas. Un cartón de Abel Quezada se burlaba de la película, pero sobre todo criticaba que fuera una producción estadounidense la que se hiciera cargo de la representación del héroe revolucionario. En el cartón aparecía Kazan filmando a Marlon Brando mientras era asesorado por Steinbeck. El actor aparecía como una mezcla de charro con andaluz, tan característica del cine hollywoodense de los años treinta, mientras que Steinbeck dice al director: “creo que aún no luce lo suficientemente anticomunista”. Quezada aludía a la imagen de la Revolución mexicana bajo las tensiones de la guerra fría:

Este cartón —explicaba Quezada— es para agradecerle a Hollywood el empeño que ha puesto en que se filme la vida de *Zapata*. Nadie más autorizado que ellos para demostrar que *Zapata* no fue un pillo, como muchos creen, sino un acérrimo partidario de las democracias y gran enemigo del comunismo...

Claro que habrá que aumentarle algunos detallitos... un baile con castañuelas y una serenata, por ejemplo. Pero claro, eso es para darle “ambiente”. ¿No les parece magnífica la idea, señores *Emilio Fernández* y *Gabriel Figueroa*?<sup>21</sup>

Al parecer, lo que más molestaba a la opinión pública era que no fuera una producción mexicana la encargada de realizar la primera película de ficción sobre el caudillo suriano. Quizá para remediar eso Producciones Chapultepec, S. A. encargó, a finales de los años cincuenta, a José Revueltas la elaboración de un guion para una cinta que llevaría el título de *Zapata*.<sup>22</sup> La película nunca

<sup>21</sup> Abel Quezada, cartón publicado en *Ovaciones*, 29 de abril de 1951, en Héctor Orozco, “Zapata en el cine: imagen eterna de revolución”, *Nexos*, 9 de abril, 2019, <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-en-el-cine-imagen-eterna-de-revolucion>. [Las cursivas son negritas en el original. N. del Ed.].

<sup>22</sup> José Revueltas, *Zapata. Guion cinematográfico* (México: Plaza y Valdés, Conaculta, 1995). En la introducción del libro Andrea Revueltas y Philippe Cheron aclaran que el guion no estaba fechado, pero que por su posición en el archivo del escritor era muy probable que fuera de octubre-noviembre de 1960.

llegaría a filmarse. Ya en la década de los sesenta comenzaban a realizarse películas como *La soldadera* (1966) de José Bolaños o *La generala* (1970) de Juan Ibáñez que comenzaban a dar una visión crítica hacia la Revolución que contrastaba con la mirada casi folclórica que había predominado durante la década anterior en cintas como *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez. El intento de hacer justicia cinematográfica a la figura del héroe vino hacia el final de la década desde un lugar inesperado.

A finales de los años sesenta el actor y cantante Tony Aguilar emprendió un proyecto ambicioso para llevar la vida de Zapata a la pantalla. Según la investigadora Elisa Lozano, Aguilar había leído el estudio publicado por John Womack pocos años antes y había decidido emprender una película que saliera un poco del estilo ranchero en el que antes había figurado. La cinta llevaría el título de *Emiliano Zapata* (1970), y el mismo Aguilar fungió como productor y guionista. Encargó la dirección a Felipe Cazals, recién llegado de estudiar cine en Francia y que hasta entonces no había dirigido ningún largometraje. Lozano ha demostrado que el encuentro entre productor y director fue conflictivo. La veneración de Aguilar por Zapata pronto chocó con la inexperiencia y las pretensiones artísticas de Cazals. El guion también contó con la colaboración del escritor Ricardo Garibay. Aguilar se sometió a una dieta estricta y a un maquillaje elaborado para interpretar él mismo al caudillo suriano. Por otra parte, se empeñó en filmar usando película en 70 milímetros, lo que implicaba un reto técnico para el fotógrafo Alex Philips Jr. y un mayor costo de producción.<sup>23</sup>

La película de Cazals y Aguilar estableció un diálogo muy cercano con la de Kazan y Steinbeck. Aunque la actuación de Antonio Aguilar tiene un carácter hierático en comparación con la melancolía impresa al personaje interpretado por Marlon Brando, muchas de sus secuencias parecen estar inspiradas en la produc-

<sup>23</sup> Elisa Lozano, “Zapata revisitado”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 231-260.

ción estadounidense. Hacia el principio de la película se muestra la visita de Zapata al ministerio de Agricultura y Fomento en 1906 para reclamar por el despojo de sus tierras comunales. Hay un paralelismo con la secuencia inicial de la cinta de Kazan, aunque en ella la reclamación se hacía ante el mismo Porfirio Díaz. En la versión de Cazals/Aguilar se intenta una mayor precisión histórica que muchas veces juega en contra del sentido dramático. Por ejemplo, el guion es mucho más explícito en mencionar qué hacienda les robó qué. Pero ambas películas son muy semejantes en la representación del burocratismo estatal con el que topan los reclamos de los campesinos. A veces se repiten las metáforas visuales planteadas por Kazan, como en aquella otra secuencia que muestra a los campesinos surgir de entre los surcos, para ejemplificar su identificación con la tierra.

En *Emiliano Zapata*, además de la narración atenta a la información histórica que explique las causas de la lucha zapatista las imágenes cinematográficas aspiran a crear un relato autónomo. Es el caso de una imagen extraña en donde dos enanos se disputan algo que parece ser una bandera, mientras que detrás de ellos emerge una columna de revolucionarios, quizá como una metáfora de la pequeñez de la lucha. Cazals parece haber disfrutado al describir minuciosamente el sufrimiento de los campesinos morelenses y de la población civil durante el periodo revolucionario. En el inicio de la cinta, un lento *travelling* de la cámara escenifica la crueldad porfiriana al mostrar a un soldado azotar a un grupo de campesinos que soportan con estoicismo el castigo. La crueldad en contra de los zapatistas es reiterada sin cesar. En otra secuencia se muestra cómo un adolescente es golpeado para que delate la ubicación de Zapata. Aunque el joven logra escapar, es capturado y más tarde estrellado contra una pared por un oficial federal. Todo ante la mirada impassible de Huerta, que disfruta su comida en un banquete.

Quizá las escenas más llamativas de *Emiliano Zapata* son aquellas que tienen que ver con la destrucción. A diferencia de Kazan,

que sólo mostró los combates contra los federales, la película de Cazals pone un énfasis especial en los efectos devastadores de la lucha armada. La película muestra minuciosamente la destrucción de una hacienda, como emblema del fin de un régimen. El banquete de los revolucionarios después de tomar la hacienda remite a todos los lugares comunes sobre cómo el cine mexicano escenificó de modo negativo a los rebeldes victoriosos. Y también de alguna manera lo hacen las producciones foráneas sobre la Revolución (como se ve en el caso de la destrucción de la hacienda de *Viva María* (1965) de Louis Malle, que demuestra una vez más la influencia del cine extranjero en las películas mexicanas. En el desmadre del festejo la violencia no tiene límite: un revolucionario con cara de malote empuja con violencia a la mujer con la que estaba; Eufemio Zapata (Mario Almada) se entretiene disparando sobre los cuerpos que están colgados frente al lugar... Sin embargo, a continuación, y sin dilación, se muestra a Zapata firmando el Plan de Ayala. Zapata/Aguilar les dice a sus tropas el contenido del Plan, explicando la expropiación y el reparto de tierras. Todo con una música épico-socialista que es rematada por una frase contundente del líder, que tiene una resonancia de la lucha guerrillera de los años sesenta: “Hasta vencer o morir”.

Para los realizadores era importante resaltar el sentido histórico de la Revolución. Quizá en este sentido la escena más representativa sea la de la toma de Cuautla. En una plaza reina el caos: caballos y hombres muertos entre el tiradero y la destrucción; colgados del quiosco... Una grúa lleva a la cámara hacia un balcón en el que Zapata y su gente contemplan el panorama sombrío. Al principio los acompañantes emiten grititos de alegría por el triunfo. Pero el líder los calla: “Ya saben, ni saqueos ni pleitos. Y ajusticien ahí mismo al que desobedezca”. Según el guion, la destrucción era necesaria para fundar un nuevo orden. Inmediatamente Zapata instruye: “Profesor Montaña: junte a toda la gente que tenga derecho a tierras”. La justicia justifica la violencia, parece decir el libreto. En la secuencia que muestra el famoso encuentro

entre Villa y Zapata en diciembre de 1914 una serie de escenas recrea aquella toma del banquete en Palacio Nacional con Eulalio Gutiérrez y José Vasconcelos. Mientras que los dos líderes hablan con sencillez sobre la justicia que vendrá cuando cada campesino tenga su tierra, un “politicucho” que ni siquiera aparece a cuadro toma la palabra para degradar a la revolución en palabrería. Una metáfora que proyecta el presente (de 1970) sobre el pasado.

Ni Cazals ni Aguilar quedaron contentos con el resultado de la película. Al director le parecía que había sido anclado por un guion convencional y al actor/guionista/productor le disgustaba el estilo lento de la cinta y en consecuencia se hizo cargo también de la edición. Además tuvo que enfrentar a la censura gubernamental y realizar varios cortes para poder exhibirla. Años después, en 1987, Aguilar produjo una segunda película sobre el tema, *Zapata en Chinameca*, pero esta vez dirigida por Mario Hernández y con un libreto de Xavier Robles y Guadalupe Ortega Vargas. El film contaba la historia de un general zapatista interpretado por José Carlos Ruiz que al final de su vida recordaba su lucha durante la Revolución y cómo fue que traicionó su ideal de reparto agrario para convertirse en un latifundista. Un poco siguiendo el enfoque de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novela de Carlos Fuentes, se trata de una visión crítica sobre cómo los revolucionarios se corrompieron en los años posteriores a la lucha armada.<sup>24</sup> Pero lo interesante es que Aguilar encontró en esta película la posibilidad de dar una segunda vida a los materiales filmados años atrás con Cazals al insertar fragmentos de la película como parte de los recuerdos que aparecen a la manera de *flash back*.<sup>25</sup> Así, la figura del héroe fue utilizada para apuntalar una visión crítica hacia el régimen posrevolucionario que hacia finales de los años ochenta ya comenzaba a declinar al denunciar cómo se alejó de sus ideales.

<sup>24</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962).

<sup>25</sup> Lozano, “Zapata revisitado”, 231-260.

### 3. ZAPATA FANTASMAGÓRICO

En 1979 Alfredo Gurrola dirigió *Cosa fácil*, una película basada en la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II.<sup>26</sup> Al detective Héctor Belascoarán Shyne le encargan encontrar a Emiliano Zapata, quien supuestamente no habría muerto en Chinameca, sino que habría seguido una vida oculta en donde habría peleado al lado de César Augusto Sandino en Nicaragua y vivido una vida de incógnito, sobreviviendo a un régimen que había degradado sus propuestas de justicia social. En el contexto de las luchas por la independencia sindical de los años setenta, descritas en la película, el detective lo encuentra como un viejo casi agónico, tendido en una cama, confirmando la historia pero a la vez negando la posibilidad de regresar: “¿Para qué quiere que viva? ¿Para que lo maten otra vez? Ya lloró el pueblo entonces... ¿para qué llorar dos veces?”. El relato de Taibo II encuentra en el lecho de muerte a uno de los pocos héroes rescatables de la Revolución mexicana para una izquierda que estaba empeñada en la transformación de la sociedad contemporánea. Para eso recurre al mito de que Zapata no murió en 1919 y construye a partir de él una fantasmagoría, es decir, una ilusión de los sentidos que pueda actualizar su presencia en el presente. La lucha después de la muerte. Pocos años después de *Cosa fácil*, una costosa coproducción soviético-mexicana, *Campañas rojas* (1981) de Serguei Bondarchuk, crearía una imagen delirante en la que los zapatistas muertos se levantan en el campo de batalla para continuar con la lucha, justa y eterna.

Esa misma estrategia —la de la fantasmagoría y la de la vinculación con el presente— es la que anima la película *Los zapatos de Zapata* (1998) del argentino egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, Luciano Larobina. El cortometraje rescata una película antigua del Archivo Toscano sobre la exhibición del cadáver de Zapata en Cuautla en 1919 y sus funerales; lo hace

<sup>26</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Cosa fácil* (México: Grijalbo, 1977).

para establecer un diálogo entre el pasado de la Revolución y el presente del México contemporáneo. En una serie de entrevistas a viejos zapatistas del estado de Morelos se plantea la consideración de que Zapata no murió en Chinameca, sino que primero se fue a Orizaba y después a Arabia. Varios viejos afirman haberlo visto como una aparición o disfrazado en los años posteriores. Quizá la parte más interesante del cortometraje sea la escena en donde un grupo de jóvenes raperos morelenses entran al patio de una hacienda en ruinas para cantar un rap sobre Zapata. Uno de ellos dice que “Zapata es chingón entre la banda. Zapata es vato loco”. A continuación un niño describe el carácter de Zapata: que le gustaban mucho las mujeres, como a su abuelito... Un grupo de niñas confirman el recuerdo, que se intercala con tomas documentales, para que los raperos rematen la escena interpretando su canción sobre el héroe a la manera de un corrido, pero en versión hip hop. Así, Larobina consolida la idea de que el recuerdo está vivo, que es precisamente el sentido de la memoria.

Y el presente de *Los zapatos de Zapata* está conformado por la rebelión zapatista en el estado de Chiapas. En el cortometraje se alternan las filas zapatistas de una toma de la Revolución con las del ejército zapatista en su territorio a finales de los años noventa. La combinación de tomas entre la Revolución y la rebelión zapatista genera una continuidad histórica de la lucha armada. El subcomandante Marcos habla sobre la leyenda de Zapata: que no ha muerto, que es continuada por los viejos zapatistas. Una anciana dice que el alma no muere, y que entonces la muerte no existe. El final: las escenas documentales del funeral aparecen en reversa: lo desentierran y los hombres salen del cementerio con el ataúd, caminando hacia atrás. Una animación muestra a Zapata a caballo, solarizado y a contraluz, con un efecto de nubes en movimiento detrás de su figura. Después de los créditos, una cámara subjetiva se mete a la estación del metro (Zapata, por supuesto), en la que aparece la calaverita de Zapata como un pasajero más. Presente en la cotidianidad de la misma Ciudad de México.

La fantasmagoría da paso a la creación de imágenes oníricas. Ya en el siglo XXI, en el año 2003, Alfonso Arau actualiza la narración cinematográfica de Zapata pero ya en una clave mitológica en *Zapata: el sueño del héroe*. Arau no se sintió obligado a narrar con precisión histórica la vida y obra de Zapata, que para ello ya estaban las películas precedentes. Por el contrario, filmó una serie de secuencias en donde afirmó el carácter mítico del caudillo con una gran cantidad de licencia poéticas. Por ejemplo, comenzó la película por el final, con la traición de Guajardo en Chinameca. Más que la precisión de Kazan y Cazals en películas previas, a Arau le interesaba generar un ambiente enrarecido que sirviera como punto de partida para la leyenda. La cinta narra cómo Emiliano es entrenado desde su nacimiento por un grupo de hechiceras indígenas, que reaparecen en momentos clave de su vida (le dicen que es la reencarnación del espíritu de Cuauhtémoc) y que lo preservan con vida para que pueda cumplir su misión final, que sería el sacrificio en Chinameca. Las licencias tomadas por Arau no parecen tener límites. Huerta aparece como epónimo y figura constante de la maldad antirrevolucionaria<sup>27</sup> y le quema los pies a Zapata para burlarse de su filiación con Cuauhtémoc. Pero las hechiceras (curiosamente desnudas) lo curan y le dicen que tiene que defender al maíz, que son ellos mismos. Así Zapata es convertido en un remedio contra la conquista.

En la película de Arau el cine se vuelve una fuente casi al nivel de la Historia. Más que basarse en libros e investigación de archivo (como habían hecho Steinbeck y Aguilar), *Zapata: el sueño del héroe* abreva de las representaciones previas para aludir a un imaginario que ya para entonces parece estar consolidado: muestra a los campesinos indígenas surgiendo de un maizal y llevando pendones (deuda con Kazan); en la noche de bodas, Josefá abraza desnuda los alcatraces como en la imagen conocida de Diego Ri-

<sup>27</sup> Arau se toma la licencia de hacer que Huerta sobreviva el carrancismo para seguir persiguiendo a Zapata...



vera y recreado en *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc; los campesinos atacan Cuautla con antorchas, como si fuera el linchamiento de *María Candelaria*... Cuando muestra el fusilamiento de los hombres que no quieren denunciar el paradero de Zapata, cada uno está al borde de su propia tumba. La escena está mucho más inspirada en las de la Revolución según el espagueti western: metáforas que se nutren de películas previas. Una vez más, la *re-medialidad*.

La película se resuelve narrativamente con la muerte de Zapata, que era justo su inicio, en una larguísima y cinematográfica recreación de la traición de Chinameca, el cadáver queda tendido en una fuente para que lo recojan las hechiceras, proclamen que Zapata vive, que al matarlo se aseguraron que viviera para siempre. La última secuencia, inspirada en los murales de Diego Rivera en Chapingo: muerto envuelto en un petate, debajo de las raíces que se elevan hacia el firmamento. Pero luego reaparece en la fuente para levantarse en su caballo blanco y galopar por debajo del acueducto hacia el horizonte.

En síntesis, la figura cinematográfica de Emiliano Zapata sirve como fantasmagoría para legitimar las causas justas que sean necesarias: desde el sindicalismo independiente de los años setenta hasta las luchas por asumir la diversidad de la nación y la identidad indígena en México a partir los años noventa. Más cerca en el tiempo, muchas representaciones sobre el Caudillo del Sur han adquirido una resonancia de género. Siguiendo el camino trazado por Sabina Berman e Isabelle Tardan en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), la Revolución ha sido vista más como un referente arquetípico del machismo, que como un evento marcado por la lucha social. En ese sentido, no sorprende el cortometraje lúdico realizado por un grupo de estudiantes de la Universidad Veracruzana en *Alma de Zapata* (2009), que narra cómo el héroe reencarna en una sufrida ama de casa para iniciar una nueva lucha que ya no será por la tierra, sino de equidad de género. Sin duda el héroe es de quien lo trabaja.

## FINAL

Los diversos momentos de enunciación cinematográfica abordados en este trabajo dan cuenta de una diversidad de enfoques al construir la imagen e historia de Emiliano Zapata. El innegable legado social y político del zapatismo apareció y reapareció a través del tiempo en las pantallas, siempre de manera distinta. El historiador francés Marc Ferro escribió que el cine es un museo del imaginario histórico, en donde se muestra, pero también se omite. Como vimos en este caso, los relatos cinematográficos cambian en su énfasis sobre diversos aspectos narrativos. Se seleccionan escenas que aseguran la transmisión de una idea de justicia social, o bien enfatizan a la traición como elemento central de la historia. Como dice Ferro: “El cine esclarece la historia, es cierto; a condición de no hacerlo en la pantalla”.<sup>28</sup> Como hemos visto en este trabajo, más que contar fielmente la Historia, este conjunto de películas fueron un espejo de las discusiones de la sociedad mexicana no tanto con el pasado, sino con su presente. ☒

## FUENTES

### *Filmografía sobre Emiliano Zapata (en orden cronológico)*

Alva, Salvador, Guillermo Alva, Eduardo Alva y Carlos Alva. *Entrada de los generales Villa y Zapata a la Ciudad de México el domingo 6 de diciembre de 1914* (1914; Ciudad de México, México: [Independiente]), [35 mm].

Sin autor. *Revolución zapatista* (1914; Ciudad de México, México: productor desconocido), [35 mm].

Toscano, Salvador. *Funeral de Emiliano Zapata/Sepelio de Emiliano Zapata/Entierro de Emiliano Zapata* (1919; Ciudad de México, México: Salvador Toscano), [35 mm].

Rosas, Enrique. *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919; Ciudad de México, México: Rosas-Derba y Compañía, Azteca Films), [35 mm].

<sup>28</sup> Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia* (Madrid: Akal, 2003), 162-163.

- Sin autor. *Hazañas de Emiliano Zapata o El Atila del sur* (1919, Ciudad de México, México: Independiente, [35 mm].
- Kazan, Elia. *¡Viva Zapata!*, interpretado por Marlon Brando (1952; New York, E. U.: Twentieth Century Fox, 1952), 35 mm .
- Cazals, Felipe. *Emiliano Zapata*, interpretado por Antonio Aguilar (1970; Ciudad de México, México: Producciones Águila, 1970), 70 mm .
- Ignacio Taibo II, Paco. *Cosa fácil*, dirigida por Alfredo Gurrola (1982; Ciudad de México, México: Conacite Dos, 1982), 35 mm .
- García Videla, Adolfo. *Historia, leyenda y mito de una utopía agrarista: Testimonios zapatistas* (1986; México: UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, video consejo, 1986), 35 mm .
- Hernández, Mario. *Zapata en Chinameca: La traición a Zapata* (1987; Ciudad de México, México: Producciones Águila, S. A., 1987), [35 mm].
- Larobina, Luciano. *Los zapatos de Zapata* (2000; Ciudad de México, México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Fundación Toscano, IAP, Instituto Mexicano de Cinematografía), 35 mm.
- Taboada Tabone, Francesco. *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002; Ciudad de México, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, [2002]), DVD.
- Aupart Cisneros, Juan Ramón. *Zapata vive: La lucha sigue* (2002; Ciudad de México, México: Eslabón Púrpura Productora Cine-Video, 2007), DVD.
- Arau, Alfonso. *Zapata, el sueño del héroe* (2004; Ciudad de México, México: Videocine, Televisa Cine, Multimusic, 2004), DVD.
- Ortega, Rogelio. *Huellas de Zapata. Una posible biografía* (2006; México: Agave Producciones, 2018), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dP6E7ISVPZQ>
- Palomino, Santiago, Pedro Salvador. *Alma de Zapata* (2009; Xalapa, Ver.: Universidad de Xalapa), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0HsRhIGdVZI>

### *Bibliografía*

- Arnal, Ariel. *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*. México: INAH, 2010.
- Brunk, Samuel. *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1981.
- Erlil, Astrid. "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-*

- book, eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlin, New York: Gruyter, 2008.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2003.
- Figueroa, Gabriel. *Memorias*. México: Pértiga, 2005.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Jiménez, Blanca y Samuel Villela. *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*. México: INAH, 1998.
- Herrerías Guerra, María. *El Zapatismo visto desde la modernidad. Construcciones de género en la historiografía zapatista, 1911-1919*. México: Editorial Académica Española, 2011.
- Lara Chávez, Hugo. "Zapata, zapatistas y zapatismo: retratos en el cine mexicano de ficción". En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 45-108. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Lozano, Elisa. "Zapata revisitado". En Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, coords. *Zapata y el cine*, 231-260. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Magaña, Gildardo. *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*. T.1. México: PNR, 1934.
- Miquel, Ángel. "Cine silente de la Revolución". En *Cine y Revolución*, coord. Pablo Ortiz Monasterio, 33-41. México, Imcine, 2010.
- Orozco, Héctor. "Zapata en el cine: imagen eterna de revolución". *Nexos*, 9 de abril, 2019. <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-en-el-cine-imagen-eterna-de-revolucion>
- Ortiz Monasterio, Pablo, coord. *Cine y Revolución*. México: Imcine, 2010.
- Pineda Franco, Adela. *Steinbeck y México. Una mirada cinematográfica en la era de la hegemonía estadounidense*. México: Bonilla Artigas, 2018.
- Pineda Franco, Adela. "El retorno de Zapata en la Guerra Fría: ¡Viva Zapata! (1952)". En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 109-136. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Revueltas, José. *Zapata. Guión cinematográfico*. Intr. de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México: Plaza y Valdés, Conaculta, 1995.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. V. 1. México: UNAM, 1983.
- . *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*. México: UNAM, 2010.

- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Steinbeck, John y Edward Ricketts. *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research, with a Scientific Appendix Comprising Materials for a Source Book on the Marine Animals of the Panamic Faunal Province*. Nueva York: Viking Press, 1941.
- Sotelo Inclán, Jesús. *Raíz y razón de Zapata: Anenecuilco*. México: Etnos, 1943.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cosa fácil*. México: Grijalbo, 1977.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”. En *Cine y Revolución*, coord. Pablo Ortiz Monasterio, 52-70. México: Imcine, 2010.
- y Hugo Lara Chávez, coords. *Zapata y el cine*. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- y Rosario Vidal Bonifaz, “Zapata y el zapatismo en el cine documental mexicano (1911-2019)”. En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 11-43. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Villela, Samuel y Sara Castrejón Reza. *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución*. México: INAH, 2010.
- Womack, John. *Zapata and the Mexican Revolution*. Nueva York: Random House, 1967.



# *Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976.*

*Revisión a la idea del Estado cineasta*



## *Film Renewal and Authoritarianism in México, 1970-1976.*

*Review of the Idea of the Filmmaker State*

ISRAEL RODRÍGUEZ

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

México

Correo: israelrr@unam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3825-974X>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.397

Ensayo recibido: 25/03/2021

Ensayo aceptado: 22/06/2021

### ABSTRACT

*This article offers a new approach to the relationship between Mexican State and film industry during the presidency of Luis Echeverría. Although this issue has been addressed before, this article argues that the causal relationship established between the political crisis of the PRI regime towards the end of the 1960s and the film renovation project implemented in the 1970s needs to be rethought and made more complex. To this end, based on the analysis of newspapers and archive documents, this text intends to show that the so-called “nationalization” of cinema was in fact a desperate attempt to save from failure a complex modernization project that faced constant obstacles. The “nationalization” of Mexican cinema occurred towards the end of echeverrismo is presented more as the failure of a policy of industrial renovation than the success of a political project.*

*Keywords: Mexican Cinema, State Intervention, Crisis, Nationalization, Luis Echeverría, Rodolfo Echeverría.*

## RESUMEN

Este artículo presenta un nuevo acercamiento a la relación entre el Estado mexicano y la industria cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría. Aunque este tema ha sido abordado anteriormente, el artículo sostiene que la relación de causalidad establecida entre la crisis política del régimen priista hacia finales de los sesenta y el proyecto de renovación del cine implementado en los años setenta debe ser replanteada y complejizada. Para ello, a partir de una revisión hemerográfica y documental, el presente texto pretende mostrar que la llamada “estatización” del cine fue en realidad un intento desesperado por salvar del fracaso a un complejo proyecto de modernización que durante años enfrentó constantes obstáculos. La llamada “nacionalización” del cine mexicano ocurrida hacia el final del echeverrismo se presenta más como el fracaso de una política de renovación industrial que como el éxito de un proyecto político.

Palabras clave: cine mexicano, intervención estatal, crisis, nacionalización, Luis Echeverría, Rodolfo Echeverría.

## INTRODUCCIÓN

La historia de lo que ocurrió con la relación entre cine y Estado durante el gobierno de Luis Echeverría suele estar cargada de mitos o de verdades a medias. Sentencias generalizadoras, como que el echeverrismo nacionalizó el cine mexicano o que la transformación ocurrida durante ese sexenio fue una respuesta a la crisis política de 1968, han limitado la posibilidad de entender la compleja historia de un programa de renovación industrial que terminó convertido en una política gubernamental de control del cine.<sup>1</sup> A diferencia de lo que comúnmente se plantea cuando se

<sup>1</sup> Aunque el libro pionero de Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica: México 1970-1976* (Puebla: UAP, 1988) ofrece ya elementos para poner en duda las ideas del proyecto estatizador y del cine echeverrista como consecuencia del movimiento estudiantil de 1968, estas ideas permean desde estudios clásicos como Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film*,



habla de aquella etapa de “nacionalización”, una revisión de los proyectos y los debates políticos de aquel momento nos muestra más una historia de imposibilidad gubernamental para reconducir una industria que de una política de nacionalización por decreto.

El presente artículo sostiene, en primer lugar, que la automática relación de causalidad establecida entre la crisis política del régimen priista hacia finales de los sesenta y el proyecto de renovación del cine debe ser replanteada, o por lo menos matizada, a la luz del conocimiento de la larga historia de la relación entre el Estado y esta industria y de los intentos previos emprendidos por el gobierno para transformarla. En segundo lugar, se pretende mostrar que, a pesar de que hacia el final del sexenio echeverrista la política cinematográfica se mostró como un ejemplo de autoritarismo, la llamada “estatización” del cine fue en realidad un intento desesperado por salvar del fracaso a un proyecto de modernización que durante años enfrentó un sinnúmero de obstáculos.

El texto se divide en cuatro partes. Para comprender por qué la crisis estructural que experimentó el cine mexicano hacia la década de los sesenta significaba un problema para el Estado, iniciamos con una descripción mínima de la estructura y el desarrollo histórico de esta industria hasta 1970. En segundo lugar,

---

1967-1983 (Austin: University of Texas, 1992) hasta acercamientos recientes como Iris Pascual Gutiérrez, “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo”, *Millars: Espai i historia* 41, núm. 2 (2016). Ciertamente han matizado ya esta visión superficial autores reconocidos como David Maciel, “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”, en *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, eds. David Maciel y Joanne Hershfield (Wilmington: Scholarly Resources, 1999); Alejandro Pelayo Rangel, “Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría”, en *Miradas al cine mexicano* (México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016) y Eduardo de la Vega Alfaro, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”, en *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, eds. Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012).

basándonos en material de archivo y en hemerografía de la época, exponemos en qué consistió en realidad el proyecto de renovación fílmica emprendido por el gobierno de Luis Echeverría y analizamos cuáles fueron los problemas que este proyecto enfrentó. En tercer lugar, exponemos los conflictos que llevaron al gobierno echeverrista a cambiar su programa original y a romper definitivamente con una parte del sector empresarial de esta industria. Por último, analizamos cuáles fueron las consecuencias inmediatas de ese rompimiento en las postrimerías de aquel sexenio.

#### ANTECEDENTES MÍNIMOS: CINE Y ESTADO HASTA 1970

A grandes rasgos, podemos decir que la industria cinematográfica mexicana hacia finales de los sesenta era la suma de una serie de empresas e instituciones dependientes todas de un solo organismo estatal: el Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Casas productoras, empresas distribuidoras, compañías exhibidoras, empresarios, creadores, trabajadores, instalaciones..., hacia finales de aquel decenio todos giraban en torno a las decisiones tomadas en ese Banco dependiente de la Secretaría de Gobernación. Como veremos ahora, esta situación fue producto de un largo proceso de centralización que, a su vez, fue el resultado de la continua intervención económica y política del Estado en el cine nacional desde la década de los cuarenta.

Si bien es cierto que la suerte del cine mexicano nunca estuvo ajena al apoyo del Estado,<sup>2</sup> fue en el contexto de la segunda mitad de los años cuarenta cuando la intervención estatal resultó determinante para sostener una industria que durante la Segunda Guerra Mundial había crecido de manera desmesurada.<sup>3</sup> Gracias

<sup>2</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa, 2010.

<sup>3</sup> Francisco Peredo Castro, "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la post-

en gran medida al apoyo estatal, los años cuarenta vieron nacer los principales elementos estructurales de esta industria: los Estudios Churubusco (1945) y las distribuidoras Películas Mexicanas, S. A. de C. V. (PelMex, 1945) y Películas Nacionales, S. de R. L. (PelNal, 1947). Finalmente, el 12 de agosto de 1947, tras dos años de observar problemas para mantener el ritmo de producción, el gobierno decidió intervenir en los mecanismos de financiamiento de esta industria y se convirtió en el socio mayoritario del Banco Cinematográfico, que desde esa fecha cambió su nombre a Banco Nacional Cinematográfico, transformando al Estado en la principal fuente crediticia del cine nacional.<sup>4</sup>

Pero fue durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) cuando la historia de intervención estatal en el cine tomó un nuevo rumbo.<sup>5</sup> En 1953, el director del BNC, Eduardo Garduño, elaboró un ambicioso plan –conocido como Plan Garduño– con el que se intentó centralizar y organizar a productores y distribuidoras. Entre otros puntos, el plan establecía un mecanismo para el otorgamiento de créditos que marcaría la relación cine-Estado por los siguientes diez años: a partir de 1953 los créditos solicitados por las casas productoras serían proporcionados a las compañías distribuidoras y éstas los entregarían a los productores. Con este mecanismo se intentaba que las distribuidoras gestionaran los créditos con base en sus conocimientos de los mercados y de la relación entre el costo de producción de una cinta y su potencial de recuperación. Para decidir sobre la viabilidad de estos créditos se creó una Comisión de Anticipos integrada por el director

---

guerra, 1940-1952”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez.

<sup>4</sup> El Banco había surgido el 23 de diciembre de 1941 con participación mayoritaria de la iniciativa privada. Emilio Rabasa, *La realidad del cine en México: problemas y soluciones* (México: edición del autor, 1969), 8-9.

<sup>5</sup> Para una excelente síntesis de este periodo de intervención estatal véase Arturo Garmendia, “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez, 137-162.

del Banco y los gerentes de las compañías distribuidoras. Sin embargo, como el mismo plan permitió que distintos productores compraran las acciones de las compañías distribuidoras que no pertenecieran al Estado, al final se configuró una situación en la que estos empresarios controlaban a las distribuidoras y, por lo tanto, a la Comisión que decidía sobre los créditos que ellos solicitaban.<sup>6</sup> En resumen, a partir de 1953 y hasta 1965 la mayor parte de la producción de cine mexicano se basó en un sistema en el que los productores gestionaban los créditos de una institución fiduciaria sostenida con dinero público.

Los resultados del Plan Garduño fueron decisivos para el cine nacional. Por un lado, el mecanismo ideado para asegurar la continuidad de la producción dio resultado y durante más de diez años logró mantenerse el volumen de cintas realizadas. Sin embargo, este esquema creó una situación que algunos defendieron como necesaria y otros calificaron como un auténtico círculo vicioso.<sup>7</sup> Se optó por un sistema que permitía a la industria sobrevivir con base en sus mercados cautivos, pero que limitaba casi por completo su crecimiento y su capacidad de transformación: se estableció un precio de entrada congelado desde 1953, se combatió el alza de precios mediante el abaratamiento del costo de las cintas y se redujo el tiempo de rodaje de las películas. Además, para garantizar el trabajo a sus agremiados, los sindicatos establecieron una “política de puertas cerradas”, factor que terminó por impedir el necesario relevo creativo. Como resultado de este plan de producción a bajo costo, el cine mexicano logró producir cada año un centenar de películas que, justo es decirlo, durante la década de los cincuenta contaban todavía con el público suficiente para amortizar los costos de producción y obtener las ganancias necesarias para mantener a flote la industria.

<sup>6</sup> Costa, *La “apertura” cinematográfica*, 55.

<sup>7</sup> Las distintas posiciones de este debate pueden verse en *La situación industrial I: el plan Garduño*, episodio 36, “Los que hicieron nuestro cine”, dirigido por Alejandro Pelayo Rangel, 1995, vhs.

Sin embargo, más que por la implementación del famoso Plan, la administración de Garduño se caracterizó por sus fallidos intentos de mediación entre los distintos sectores de la industria, pues había una evidente contradicción entre el grupo empresarial de los productores –que deseaba mantener un elevado ritmo de producción y una ulterior recuperación– y el grupo de los exhibidores –que no deseaba sacrificar su propio negocio para apoyar a la industria filmica local–.<sup>8</sup> El conflicto duró toda la administración de Garduño, quien logró navegar con dificultad los últimos años de su gestión entre un número cada vez mayor de presiones: por un lado, el sindicato y los productores, que exigían no disminuir la producción; por el otro, las distribuidoras internacionales, que hacia finales de la década comenzaron a reportar menores ingresos, y por último, las exhibidoras, renuentes siempre a proyectar en México un cine que cada vez atraía menos público.

La última etapa de la administración de Garduño y los primeros años de su sucesor, Federico Heuer, fueron testigos de dos intentos más del Estado por solucionar los problemas de esta industria: la compra por parte del Estado de los Estudios Churubusco (1958) y de las compañías exhibidoras (1960).<sup>9</sup> Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, el deterioro de la industria parecía inevitable. La producción regular de películas sufrió en 1960 una estrepitosa caída que daría origen a una serie casi ininterrumpida de conflictos obrero-patronales, pues en cada renegociación del contrato colectivo de trabajo entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM) salía a la luz la imposibilidad de

<sup>8</sup> Andrew Paxman, “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”, en *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin Smith (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 299-320. Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano* (México: edición del autor, 1960).

<sup>9</sup> David R. Maciel, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez, 195-196.

asegurar la materia de trabajo y mucho menos de mejorar las condiciones salariales.<sup>10</sup>

Ante la difícil situación que para 1960 daba las primeras señales de convertirse en una crisis general, Federico Heuer intentó promover la discusión de una nueva ley cinematográfica que, entre otras cosas, proponía ampliar la participación del Estado en la producción, distribución y exhibición de películas.<sup>11</sup> Entre las propuestas principales de esta ley se encontraba el fomento para la creación de nuevas compañías productoras para revertir la concentración de la producción en manos de los integrantes de la APPM. Sin embargo, aunque el proyecto fue aprobado en la Cámara de Diputados, las presiones empresariales y periodísticas fueron suficiente motivo para que el Senado de la República lo congelara de forma indefinida.<sup>12</sup>

Al final de su gestión, Heuer se dio a la tarea de escribir un balance detallado de los problemas a los que se enfrentó como director del BNC y propuso una serie de medidas que su sucesor debía considerar si quería solucionar la urgente situación. En su estudio, Heuer planteaba que el principal problema era que la progresiva participación económica estatal no se había traducido en un control efectivo de la industria ni en medidas que ampliaran los mercados del cine nacional. Por el contrario, según Heuer, para los años sesenta el BNC se encontraba ante la desconcertante realidad

de no poder siquiera seleccionar las películas que debe financiar [...]. Los productores son los que reciben el crédito del Banco y también quienes lo otorgan, actuando como juez y parte al emitir

<sup>10</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano* (México: IMC, 1998), 210 y 234.

<sup>11</sup> Maciel, “La sombra del caudillo”, en *El estado y la imagen*, 93.

<sup>12</sup> Scott L. Baugh, “Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around ‘la Crisis’”, en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 2 (2004), 25-37. Project MUSE, 25 ss.; Fernando Mino Gracia, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón”. *Historia Mexicana* 69, núm. 1 (2019), 73-79.

voto sobre los créditos que ellos mismos solicitan. Y la razón se encuentra en el sistema de crédito creado al amparo del llamado Plan Garduño, [...] con el cual se financian solo historias vulgares y películas de ínfima calidad artística.<sup>13</sup>

Por ello, en primer lugar, Heuer señalaba que era necesario un cambio que permitiera superar aquel sistema de otorgamiento de créditos y, en segundo lugar, anotaba como impostergable la necesidad de que el BNC constituyera un fondo especial para producir cintas de mayor calidad, aun si éstas no contaban con una prospectiva comercial segura. En síntesis, Heuer planteaba abiertamente una idea que poco a poco adquiriría fuerza en las dependencias oficiales: que para superar la crisis económica en el cine el Estado no debía limitarse a sostener a la industria cinematográfica, sino que debía controlarla y transformarla.

Cuando en 1964 Heuer dejó su puesto al frente del BNC la situación ya era grave: a la pérdida de los mercados mexicano y latinoamericano vino a sumarse una considerable disminución del público en Estados Unidos y la competencia avasallante de la televisión. En esas condiciones, el 15 de diciembre Heuer entregó su carta de renuncia a Luis Echeverría, secretario de Gobernación y, por lo tanto, presidente del Consejo de Administración del BNC. En junio de 1965, en la sesión plenaria de ese Consejo en la que se llevó a cabo el cambio de administración, el mismo Echeverría, tras exaltar la labor de Heuer, dijo que la contribución de este funcionario había “permitido ya planear una reestructuración de la industria cinematográfica”.<sup>14</sup>

En esa misma sesión se aprobó la designación del nuevo director, Emilio Óscar Rabasa, un joven abogado proveniente de una conocida familia de diplomáticos y experto en cuestiones relacio-

<sup>13</sup> Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: edición del autor), 1964, 185.

<sup>14</sup> “Acta número 236 del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico”, Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, DGIPS, Caja 1446 A, exp. 38, 24.

nadas con la acción del Estado como agente crediticio. Como era de esperarse, Rabasa intentó poner en marcha las recomendaciones de su antecesor: liberar al BNC de las compañías productoras y enfocar parte de su labor en la producción de un cine de mejor calidad. Para ello, en septiembre de 1965 el BNC publicó su nuevo Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que eliminaba de un plumazo la controvertida Comisión de Anticipos controlada por los productores y creaba en su lugar una Comisión de Operaciones integrada en su totalidad por funcionarios públicos.<sup>15</sup> Aunque en la primera página del Reglamento se aclaraba que no se trataba “de limitar a las empresas productoras y por ningún motivo se dictan prohibiciones o resoluciones que interfieran en sus planes de filmación”,<sup>16</sup> gran parte del documento presentaba normas que implicaban un control férreo de los recursos del BNC.

Sin embargo, la aplicación del Reglamento no resultó sencilla. Con la publicación de estas medidas se inauguró un periodo de tensión que marcó toda la administración de Rabasa. Entre 1965 y 1970 se sucedieron continuos enfrentamientos entre el director del BNC y los principales productores de cine, con Gregorio Walerstein, Alfonso Rosas Priego y Raúl de Anda a la cabeza. Fue en este periodo cuando, por primera vez, los productores amargaron públicamente con retirar sus inversiones o con producir fuera de la industria nacional, lo que crearía un fuerte problema de desempleo. En la prensa nacional se hablaba por lo común de la “rebelión” contra el BNC y de los intentos de Rabasa por “disciplinar” a los productores.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> En esta comisión, presidida por el director del Banco, estaban los representantes de las secretarías de Hacienda e Industria y Comercio, del Banco de México y de la Dirección de Cinematografía.

<sup>16</sup> Banco Nacional Cinematográfico. Reglamento para el Otorgamiento de Créditos. México, 1965, 5.

<sup>17</sup> “Está en peligro la hegemonía del sistema bancario industrial”, *El Sol del México*, 9 de julio de 1966; “El licenciado Rabasa es cabeza de turco”, *El Universal*, 13 de julio de 1966; “Rebelión por ahora... después algo más”, *El Universal*, 9 de julio de 1966.



La confrontación se hizo cada vez más evidente, y el trabajo constante de los funcionarios encargados del cine nacional para renovar la industria y disminuir la influencia de los viejos productores era muestra de ello. Recogiendo sin duda muchos de los planteamientos de renovación industrial propuestos en 1961 por el grupo Nuevo Cine,<sup>18</sup> la burocracia cinematográfica albergada en la Secretaría de Gobernación llevó adelante, entre 1964 y 1970, varios intentos por transformar a la industria: se impulsaron dos concursos de cine experimental (1965 y 1967) con los cuales se logró introducir a nuevos directores en los sindicatos,<sup>19</sup> se creó un fondo destinado a financiar la realización de películas “de aliento” a las cuales se decidió otorgar “un franco trato preferencial en cuanto a su producción, promoción, distribución y exhibición”,<sup>20</sup> y a mediados de 1966 se convocó al Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones gracias al cual se logró la filmación de *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), con cuyo éxito se intentó demostrar que una cinta con un tema novedoso, basada en un guion de calidad y con actores desconocidos podía ser más exitosa que cualquier obra de la industria estandarizada.<sup>21</sup>

En medio de ese ambiente, en agosto de 1969 Emilio O. Rabasa presentó al secretario de Gobernación un informe de la si-

<sup>18</sup> Baugh, “Developing History/Historicizing”, en *Film & History*.

<sup>19</sup> Israel Rodríguez, “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”, en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, ed. Rita Eder (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 132-143.

<sup>20</sup> Rabasa, *La realidad del cine*, 19-20. Bajo este esquema se produjeron entre 1965 y 1969 cintas como Luis Alcoriza, *Tarahumara*, dir. por Luis Alcoriza (1965; México: Matouk, 1995), DVD; Servando González, *Viento negro*, dir. por Servando González (1965; México: Producciones Yanco, 1965), DVD; Carlos Velo, *Pedro Páramo*, dir. por Carlos Velo (1967; México: Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce, 1967), DVD; Arturo Ripstein, *Los recuerdos del porvenir*, dir. por Arturo Ripstein (1969; México: Imperial Films International, 1969), DVD.

<sup>21</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui géneris*. México: Secretaría de Cultura, Cinoteca Nacional, 2017, 9 ss.

tuación en que dejaría a la industria cinematográfica. Según el aún director del BNC, para finales de la década todas las dependencias presentaban serias dificultades: los Estudios Churubusco tenían problemas financieros como resultado de los crecientes costos de operación y de la escasez de producción, “por lo que –decía– se encuentran actualmente luchando por su sobrevivencia”.<sup>22</sup> En lo referente a la distribución, apuntaba que “las empresas vienen confrontando desde hace varios años serios problemas comunes por no lograr mantener a un nivel adecuado y costeable los ingresos provenientes del material que distribuyen”.<sup>23</sup> Frente a este desolador panorama, Rabasa, al igual que su antecesor, destacaba la imperiosa necesidad de ampliar los mercados del cine mexicano y de apostar por nuevas casas productoras que renovaran el tipo de cine que se ofrecía al público. Como veremos enseguida, a partir de 1971 el grupo político cercano a Luis Echeverría, que había dado un meteórico salto desde las oficinas cinematográficas a los principales puestos de la administración federal, intentaría continuar y acelerar este proceso de transformación que, con resistencias y tropiezos, se había comenzado desde el sexenio anterior.

#### PUERTAS ABIERTAS.

#### ORIGEN Y FRACASO DEL PROYECTO FÍLMICO ECHEVERRISTA

Cuando en 1969 Luis Echeverría fue “destapado” como candidato presidencial las felicitaciones de los productores cinematográficos inundaron los diarios. Sin embargo, como hemos podido ver, Echeverría estaba muy lejos de ser el aliado que estos empresarios deseaban. Como ocurrió en otros momentos y espacios de su campaña presidencial, el candidato no esperó a ganar las elecciones

<sup>22</sup> Rabasa, *La realidad del cine*, 22-23.

<sup>23</sup> Rabasa, *La realidad del cine*, 71; “Carta de Emilio Rabasa a Luis Echeverría, secretario de Gobernación, México, 6 de mayo de 1966”, Archivo General de la Nación, DGIPS, Caja 1446, exp. 26, f. 45.

nes para dejar clara su postura y en un discurso pronunciado en agosto de ese año en los Estudios Churubusco “subrayó su decisión de poner fin a los conflictos que están impidiendo el progreso de nuestro cine”.<sup>24</sup> Aunque en aquella ocasión el ambiente festivo limitaba al candidato, su expresa intención de terminar con el estancamiento del cine dejaba ver que venían grandes cambios para esa industria. Algunos meses después, el 15 septiembre de 1970, esos cambios comenzaron a gestarse. Ese día, Gustavo Díaz Ordaz llamó a Los Pinos a Rodolfo Echeverría Álvarez –actor de cine, dirigente sindical, legislador y hermano del ya para entonces presidente electo– y le pidió que sustituyera en la dirección del BNC a Emilio O. Rabasa.<sup>25</sup>

En la prensa la noticia de la designación de Rodolfo Echeverría al frente del BNC corrió como agua y, como en el caso de su hermano, el nuevo dirigente del cine nacional recibió el apoyo de todos los sectores de la industria. Sin embargo, como había ocurrido con el candidato presidencial, Rodolfo Echeverría pronto dejó en claro que no tenía intención de mantener al cine mexicano en la situación en la que se encontraba. Cuatro meses después de asumir su puesto en el BNC, el 21 de enero de 1971, Echeverría citó en los Estudios Churubusco a los miembros de esta industria y les leyó un documento titulado Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana.

Por lo general se ha planteado que el Plan de Renovación presentado por Rodolfo Echeverría era una propuesta novedosa o radical sobre la forma de organización del cine nacional, que asimilaba al ámbito cinematográfico la política de “apertura democrática” de la presidencia o que en este documento se sentaban las bases de la “estatización” del cine mexicano. Nada más lejos de la realidad. Una revisión de las propuestas contenidas en ese docu-

<sup>24</sup> Vicente Vila, “Regaño oficial”, *Siempre!* 857, 26 de noviembre de 1969.

<sup>25</sup> “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”. Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

mento muestra que aquella mañana el nuevo director del BNC no hizo más que anunciar que pondría en marcha las propuestas de sus antecesores. Tras hacer el obligado recuento de la participación económica del Estado, Echeverría anunció que la meta principal de su gestión sería “la superación de la calidad del cine mexicano, que debe alcanzar niveles artísticos con miras a la conquista de mercados hasta la fecha vírgenes, a la vez que impulsar al cine meramente comercial, base y sustento de nuestra actividad industrial”.<sup>26</sup> Es decir, se trataba de impulsar de nuevo un equilibrio que permitiera un aumento paulatino del “cine de calidad” —término nunca aclarado— sin descuidar las cintas comerciales que significaban la mayor fuente de trabajo. Por ello, como se había hecho desde la gestión anterior, se aclaraba a los productores que la reforma que se aplicaría “no limitará en forma alguna a las empresas productoras y, consecuentemente, por ningún motivo se dictarán prohibiciones o resoluciones que restrinjan sus actividades”.<sup>27</sup>

Entre propuestas que incluían la recapitalización de las distribuidoras y la construcción de nuevas salas de cine, el plan incluía una estrategia para sacar a los Estudios Churubusco de la situación de desempleo y subutilización en la que se encontraban. Se anunció entonces un programa de coproducción entre los estudios y empresas nacionales y extranjeras. Aunque por lo común se ha dicho que el Estado optó por desplazar a los productores que no participaran en su proyecto, si nos atenemos a lo presentado en este plan, lo que en su origen se propuso fue que los Estudios Churubusco aportaran sus servicios como parte de la coproducción entre el Estado y aquellos empresarios que apostaran por un cine temática y formalmente más arriesgado.

Es importante anotar que, aunque es posible encontrar ciertos elementos comunes entre los planes presentados por el director

<sup>26</sup> “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría, director del Banco de Cine”, AGN, DGIPS, caja 1313 A, exp. 2.

<sup>27</sup> “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría, director del Banco de Cine”, AGN, DGIPS, caja 1313 A, exp. 2.

del BNC y los planteamientos de quien ocupaba la presidencia, en un inicio no es posible establecer dependencia alguna de este proyecto con los planteamientos políticos del régimen. De hecho, como hemos señalado, las propuestas de Rodolfo Echeverría tenían una historia que iba mucho más allá de las necesidades políticas de la nueva administración. Por ello, sería erróneo asumir, como se hace por lo general,<sup>28</sup> que la apertura a las nuevas generaciones de cineastas fue sólo una copia del proyecto político echeverrista en el terreno de la cinematografía y una consecuencia directa de la crisis política de 1968. Más que subordinarse de inmediato a los designios oficiales, el plan de reajuste cinematográfico pareció servirse de la retórica juvenilista del nuevo régimen para reactivar una propuesta que se había intentado ejecutar sin éxito desde la década anterior.

Como era de esperarse, dentro del plan de Rodolfo Echeverría el punto concerniente a la necesaria transformación de las formas de producción era uno de los más delicados. En este renglón resulta significativo observar que el Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que Rabasa había elaborado en 1965 no fue modificado, sino ratificado y puesto en marcha. Para ello se llevó adelante un proceso de revisión de los problemas existentes y se comenzó a implementar una rígida fiscalización y un intenso programa de cobros para eliminar las prácticas que tenían al sistema financiero en aprietos. De acuerdo con el periodista Vicente Vila, tras la puesta en marcha del plan comenzó a exigirse a los productores que saldaran las deudas pendientes con el BNC, “gracias a lo cual —decía el reportero— hoy se paga lo que antes se decía impagable”.<sup>29</sup> Si cinco años antes los empresarios habían logrado aplazar el pago de sus deudas argumentando que sin ellos los Estudios se detendrían, ahora, con la constante promoción de las instalaciones para aumentar los servicios que prestaban a produc-

<sup>28</sup> Pascual Gutiérrez, “La reformulación del autoritarismo”, 16-25.

<sup>29</sup> Vicente Vila, “Cuentas claras”, *Siempre!* 934, 19 de mayo de 1971.

toras extranjeras, con el inicio de las labores de los Churubusco como casa productora y la paulatina incorporación de nuevos empresarios, esa amenaza no parecía, al menos de momento, una preocupación para el Estado. Por ello, durante 1971 el Plan de Renovación marchó lento, pero sin muchos aspavientos. En aquel año se incorporaron a la industria 16 compañías y debutaron 14 directores.<sup>30</sup>

Sin embargo, en 1972 los productores comenzaron a quejarse, no sin razón, de la falta de financiamiento y de la preferencia oficial hacia las nuevas casas productoras. Uno de los empresarios más importantes, Gregorio Walerstein, expuso apenas iniciado el año que muchas compañías productoras nacionales se hallaban en receso desde hacía tiempo, “esperando ver cómo se desenvuelve la industria”.<sup>31</sup> Una vez que Walerstein hizo público que su compañía no estaba produciendo, el resto de los empresarios decidió seguirlo y las notas comenzaron a aparecer una tras otra.<sup>32</sup> En la prensa cinematográfica la actitud de los productores era el tema recurrente y las posiciones se polarizaban de modo gradual. El tono de las notas fue subiendo mientras avanzaba el año y los niveles de producción no aumentaban. Como era de esperarse, los ataques entre dirigentes sindicales y productores comenzaron a llenar las páginas de prensa dedicadas al cine nacional. Para abril parecía ya no haber marcha atrás cuando Jorge Durán Chávez, líder de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, acusó sin ambages a la APPM de sabotear la industria y no dar trabajo a sus agremiados.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Rodolfo Echeverría, *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México: Banco Nacional Cinematográfico, 1972, 51-52.

<sup>31</sup> Agustín Salomón, “Walerstein dice que no se ha nivelado el ritmo entre producción y exhibición”, *Excelsior*, 9 de enero del 1972, 9.

<sup>32</sup> Agustín Gurezepe, “Compañías cinematográficas mexicanas están descapitalizadas”, *Excelsior*, 26 de febrero de 1972.

<sup>33</sup> “Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema a los productores”, *Novedades*, 18 de abril de 1972.

Aunque los productores negaron sin cesar que existiera tal sabotaje,<sup>34</sup> lo cierto era que comenzaba una lenta retracción de las inversiones que, según los propios empresarios, se debía a factores únicamente económicos y no a un boicot al plan de reestructuración. Sin embargo, ante la disminución constante de trabajo para el STPC, las producciones realizadas por los Estudios Churubusco fueron en aumento. Si en 1971 la empresa estatal había producido sólo dos cintas, este número ascendería a 16 al finalizar 1972.<sup>35</sup> Entrevistado años después sobre esta situación, Maximiliano Vega Tato, gerente de la productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), recordaba: “El Estado respondió a esta problemática interviniendo, primero de una manera más moderada, invitando a nuevos productores que tuvieran una concepción diferente del papel del cine, pero esto fue claramente insuficiente”.<sup>36</sup> De esta forma, apenas un año después de la puesta en marcha del plan de reestructuración, el Estado se encontraba de nuevo ante la disyuntiva de dar marcha atrás en sus planes y volver a apoyarse en los productores tradicionales o continuar con su estrategia. En este difícil contexto, un hecho resultó decisivo para el futuro de las relaciones entre cine y Estado en los siguientes años: la intervención directa de Luis Echeverría mediante una sonada declaración hecha durante su viaje a Chile.

Como parte de la visita de Luis Echeverría a la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, celebrada en Santiago desde la segunda semana de abril de 1972, Rodolfo Echeverría organizó una semana de cine mexicano en Santiago y acordó un encuentro en el que los nuevos creadores incorporados

<sup>34</sup> Carl Hillos, “Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema los productores”, *Novedades*, 19 de abril de 1972.

<sup>35</sup> Las estadísticas de producción se obtuvieron de los informes anuales del BNC y puede consultarse una versión sintética de los mismos en García Riera, *Breve historia*.

<sup>36</sup> Pelayo Rangel, “Una nueva política”.

a la industria presentaran al presidente los avances del proyecto.<sup>37</sup> Fue en aquella entrevista que Luis Echeverría –conocedor de las tensiones que aumentaban al interior de la industria– decidió dar un espaldarazo contundente al director del BNC: “aquí el licenciado Landa –dijo– es el director del Banco y el único mandamás de todos los organismos que dependen de él y, además, es el hermano mayor del presidente. Él tiene la sartén por el mango para corregir los defectos”.<sup>38</sup> En ese momento, con un improvisado discurso el presidente lanzó una declaración que seguramente iba dirigida no a los creadores presentes en la sala, sino a quienes en México continuaban resistiéndose a la transformación de la industria. “Ya es tiempo –afirmó– de abandonar la tesis de que las películas de mala calidad satisfacen al pueblo [...], debemos hacer un cine que sea el auténtico reflejo de nuestro país. Porque un cine que miente es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños”.<sup>39</sup>

Las palabras pronunciadas por Echeverría ocuparon todas las secciones de cine de los diarios mexicanos. Después de que se diera a conocer la contundencia con la que el presidente había mostrado su apoyo público a Rodolfo Echeverría, todos los sectores se alinearon, o por lo menos eso expresaron. Los productores, hasta ese momento inmersos en una batalla de acusaciones contra los líderes sindicales, aseguraron haber enviado un telegrama personal al presidente informándole que esta vez había condiciones para elevar la calidad del cine mexicano.<sup>40</sup> Los directores, que habían tenido una fuerte resistencia a abrir las puertas de su

<sup>37</sup> “Aprovechando el viaje de LEA, festival de cine mexicano Santiago de Chile”, *Diario de la Tarde*, 13 de abril de 1972.

<sup>38</sup> Rodolfo Echeverría llevaba el apellido Landa como parte de su nombre artístico. Sobre el encuentro con Luis Echeverría, véase Alberto Isaac, “¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?”, *Esto*, 28 de abril de 1972.

<sup>39</sup> Vicente Vila, “Palabras y compromisos”, *Siempre!* 984, 3 de mayo de 1972.

<sup>40</sup> “Los productores dicen que ya no hace falta reunirse con el presidente”, *El Heraldo*, 28 de abril de 1972.



sindicato a los nuevos realizadores,<sup>41</sup> informaron también que su sección sindical tenía ya un plan elaborado para incorporar nuevos elementos.<sup>42</sup>

Pero, más allá de la importancia del apoyo político y mediático que el presidente dio a su hermano, fue otro auxilio el que resultó determinante para el proyecto de Rodolfo Echeverría: el recurso económico que se obtuvo para llevar adelante esta renovación.

En aquella entrevista –recordaba Rodolfo Echeverría– estaba presente el entonces secretario de Hacienda, licenciado Hugo Margáin, y se le dieron instrucciones para que se apoyarán las resoluciones que había adoptado el consejo del Banco Cinematográfico en materia de reestructuración cinematográfica, y a partir de ahí se vivió una segunda etapa en la época de la reestructuración. Fue muy importante porque se recibieron apoyos definitivos.<sup>43</sup>

A partir de aquel viaje, con el soporte político y económico del gobierno, es posible observar en los discursos de Rodolfo Echeverría un paulatino acercamiento a la retórica del régimen. Las que antes eran declaraciones de apertura a diferentes temas y anuncios para que nuevos empresarios y jóvenes directores se incorporaran a la industria se convirtieron de forma progresiva en llamados enérgicos a que los jóvenes creadores cumplieran con “la misión histórica que les correspondía”. El director del BNC pasaba gradualmente de su papel original de modernizador de una industria cultural a posicionarse –junto a su hermano– como crítico cinematográfico, consejero creativo y guía moral que señalaba el

<sup>41</sup> Por ejemplo, las declaraciones emitidas por Rogelio González, líder de la sección de directores en “Ningún director debutante que sea financiado por el sector oficial podrá ingresar al sindicato”, *Excelsior*, 23 de junio de 1972.

<sup>42</sup> “Entregarán al presidente plan de trabajo cinematográfico”, *El Nacional*, 28 de abril de 1972.

<sup>43</sup> “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”, Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

rumbo correcto que debía seguir el cine nacional. A partir de ese momento, desde las oficinas gubernamentales comenzó a hacerse un llamado para que los creadores de cine realizaran obras que reflejaran la realidad social del país, para que hicieran un cine “en el que la inteligencia de la sociedad haga una apuesta histórica en favor de la libertad y en contra de la servidumbre, ya no un cine oportunista, que no quiere sino agradar y para conseguirlo recurrirá a todos los artificios de la artesanía y a la corrupción de los géneros”.<sup>44</sup>

Aunque al inicio de su gestión Rodolfo Echeverría había asegurado que la realización del cine comercial era esencial para la industria fílmica nacional, dos años después rechazaba la idea de que el Estado continuara financiando ese cine que ahora tachaba de “hueco, vacío, escapista, totalmente alejado de la entraña nacional”.<sup>45</sup> De este modo, lo que en un inicio se presentó como un programa de transformación que reafirmaba la libertad de los creadores se fue convirtiendo en la exigencia de un tipo específico de cine solicitado por el primer mandatario. Para sellar de cara al público esta nueva alianza, se decidió que a partir de 1973 el presidente de la república entregaría en persona los premios Ariel a lo mejor del cine nacional y que esta ceremonia se realizaría en la residencia presidencial.<sup>46</sup>

Desde la primera entrega del Ariel organizada en Los Pinos, ésta se convirtió en el espacio predilecto para que los representantes de los distintos sectores de la industria presentaran su postura ante el presidente y en el que éste dictaba el camino que debía se-

<sup>44</sup> Rodolfo Echeverría, *Segundo informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1973, 87.

<sup>45</sup> “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”, Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

<sup>46</sup> La crisis de los años cincuenta había llevado a la suspensión de los Arieles en 1958. Sin embargo, este premio fue restaurado en 1972 con una modesta entrega al pie de la estatua del Ariel que se encuentra en el patio central de los Estudios Churubusco.

guirse. En aquel primer desayuno de 1973, por ejemplo, después de entregar el Ariel de oro, Echeverría hizo un llamado directo a los productores y directores para que abandonaran el cine comercial y se lanzaran a la realización de “cine de calidad y de crítica social”.

Ya hemos hecho mucho cine comercial –dijo–. Nos hemos dado en todos los sectores a nosotros mismos muchas explicaciones para esto: que las películas deben de pagarse, que es necesario competir con el gran cine comercial extranjero. Yo pienso, queridos amigos, que, si hacemos un esfuerzo por hacer cine de calidad, lo demás vendrá por añadidura. Hay muchos sectores en el país que lo pagarán y el Estado seguirá apoyando el cine de calidad.<sup>47</sup>

Sin embargo, a pesar del manifiesto apoyo presidencial al proyecto de renovación, a partir de 1973, en términos cuantitativos el problema comenzó a ser cada vez más grave. Aunque los Estudios Churubusco aumentaron su participación como empresa productora, el Estado no lograba llenar el espacio que las productoras dejaban, y hacia la segunda mitad del año la crisis de producción estaba llegando a niveles insostenibles. La parálisis de los estudios desató pronto los reclamos del sindicato, pues aunque durante tres años el STPC había apoyado a Rodolfo Echeverría, la situación actual ponía en riesgo la determinante relación de los trabajadores con el proyecto oficial. Los productores, a pesar de todos los intentos del BNC y los regaños presidenciales, parecían tener la sartén por el mango y estar dispuestos a ganar una batalla que no habían declarado abiertamente pero que era visible a todas luces. La rebelión de los productores y la amenaza de que Echeverría perdiera el apoyo de los sindicatos llevó al BNC a intentar una solución más radical: hacer que los trabajadores fueran los copro-

<sup>47</sup> “Palabras pronunciadas por el señor Presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez”, AGN, DGIPS, Caja 1752 A, exp. 1, f. 40.

ductores de las películas. La propuesta, llamada desde entonces “producción en paquete”, consistía en que los trabajadores aportarían con su trabajo el 20% del costo de producción y el BNC el 80% restante. A cambio de ese sacrificio, los trabajadores obtendrían 50% de las utilidades de cada película. Echeverría presentó su plan al Consejo de Administración del BNC presidido por Mario Moya Palencia, quien, tras aprobarlo, aseguró una vez más que esto no implicaba “un deseo de desprivatizar la industria; ojalá el buen trabajo de ustedes sirva de estímulo para que los señores productores privados reinicien o amplíen sus actividades”.<sup>48</sup> La suerte estaba echada. El Estado y los trabajadores habían decidido unirse para llenar el espacio dejado por los productores y a partir de ese momento se empezó a hablar en la prensa de un “cine de Estado”.<sup>49</sup> Se decía que iniciaba una nueva era, que el presidente Luis Echeverría había apoyado la decisión, que los empresarios habían perdido la batalla y que esta vez no había pretextos para que el cine mexicano realizara su profunda transformación.<sup>50</sup>

Sin embargo, los datos y los hechos de 1974 pronto mostraron que la solución no sería tan sencilla. A pesar de los espaldarazos oficiales, de la constante inyección de recursos públicos y de los discursos de apoyo de los sindicatos, tras cuatro años de implementado el plan de reestructuración, el cine mexicano pasaba por uno de los peores momentos de su historia. Los Estudios Churubusco vivían uno de sus momentos más críticos debido a la elevación de los costos de producción y al menor número de películas comerciales que realizaba. Aunque la distribuidora local Películas Nacionales elevaba sus ingresos y en 1974 había logrado amortizar el costo de producción de cada cinta sólo con las ganancias obtenidas en territorio nacional, el bajo número de obras a explotar y el aumento en los costos de producción hacían que los

<sup>48</sup> Echeverría, *Segundo informe general*, 335-336.

<sup>49</sup> Vicente Vila, “Cine de Estado”, *Siempre!* 1062, 31 de octubre de 1973.

<sup>50</sup> “El miércoles inicia una nueva era del cine mexicano”, *Redondel*, 18 de noviembre de 1973.

ingresos de la distribuidora resultaran insuficientes para detener la crisis financiera.<sup>51</sup>

Durante la segunda mitad de 1974 los problemas financieros y los conflictos al interior de la industria alcanzaron una escala sin precedentes.<sup>52</sup> Al finalizar el año la situación parecía más crítica que nunca: el problema de desocupación llegó a sus máximos históricos y el descontento sindical se tradujo en amenazas de huelga. Los ánimos se crisparon todavía más cuando el productor Gregorio Walerstein anunció que los Estudios América podrían cerrar definitivamente debido a la falta de trabajo. Como se había vuelto costumbre, el BNC entró a resolver el problema y ofreció que la recién creada productora oficial Conacine coproduciría doce cintas con los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) para asegurar el trabajo por lo que restaba del año.<sup>53</sup> Sin embargo, en los Churubusco, el STPC y la APPM no lograrían llegar a un acuerdo y tras un par de semanas de amagues y declaraciones, el 14 de noviembre de 1974 los Churubusco mostraron banderas rojinegras en contra de la APPM, que se negó hasta el final a asegurar un mínimo de semanas de trabajo y a otorgar el 22% de aumento salarial exigido por el sindicato.<sup>54</sup> Antes de concluir el año, en un tono de beligerancia manifiesta no sólo contra los trabajadores, sino contra el proyecto de renovación en su conjunto, el productor Felipe Mier Jr. declaró: “los productores hemos decidido que, si así nos obligan a hacerlo, vamos a producir todas las películas que sean necesarias en cualquier otro país que nos brinde las facilidades que solicitemos para nuestra labor”.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico. 1974, 8, 33, 63.

<sup>52</sup> “Técnicos y Manuales en la Bancarrota. Trabajadores reciben promesas de Productores y Cinebanco”, *Novedades*, 5 de agosto de 1974.

<sup>53</sup> “Se veía venir. ¡Paquetes en el STIC!”, *Esto*, 1 de octubre de 1974.

<sup>54</sup> “No hubo arreglo. Huelga contra productores”, *Esto*, 15 de noviembre de 1974.

<sup>55</sup> “Declaran la guerra productores a trabajadores”, *Esto*, 31 de diciembre de 1974.

La frase de Mier Jr., emitida en un momento en el que el régimen estaba especialmente sensible ante el tema de la fuga de capitales, debió caer como plomo en las oficinas del BNC. Rodolfo Echeverría no dudó al presentar su respuesta y aseguró que el Estado en esta ocasión no recularía como lo había hecho tantas veces frente al amague empresarial. “Para la resolución de los problemas –dijo–, con propósitos renovadores y de cambio, es necesaria ya la intervención del Estado como un verdadero regulador del sistema, es ya nuestra tarea la superación del obstáculo representado por la ausencia de la producción privada”.<sup>56</sup>

EL ESTADO CINEASTA.

INTERVENCIONISMO ESTATAL Y AUTORITARISMO

Las frases con las que Luis Echeverría concluyó su discurso en la entrega de los Arieles de 1974 pueden darnos una pista para entender la intervención estatal en el cine como parte de un fenómeno más general y quitarle la etiqueta de excepcionalidad con la que hasta ahora se le ha visto. En aquella ceremonia, Echeverría dijo a la comunidad cinematográfica mexicana que deseaba que ellos lograran superar la mentalidad colonial que llevaba a creadores y empresarios a imitar constantemente los productos extranjeros. “Lamento –señalaba– que en la televisión mexicana no se haya logrado superar ese problema y que ese medio de comunicación continúe regido por meros intereses mercantiles. En el cine hay un gran mensaje que expresar a los otros medios de difusión”.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico. 1975, 7-8.

<sup>57</sup> “Palabras pronunciadas por el señor Presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez”, AGN, DGIPS, Caja 1752 A, exp. 1, f. 40.

Y es que, vista a la luz de la relación histórica del régimen mexicano con el conjunto de medios, la muy sonada “nacionalización del cine mexicano” se muestra en su justa dimensión como uno de los varios espacios en los que el régimen intentó reposicionar su diluida imagen frente a los grupos empresariales que por largos años habían controlado dichos medios. Por ello, es importante entender que, además de los conflictos descritos en el apartado anterior, la decisión de excluir en definitiva a un sector empresarial de la industria cinematográfica y de constituir al Estado como el principal productor de contenidos filmicos representaron sólo un episodio dentro de la larga historia de la gestión gubernamental de los medios de comunicación.<sup>58</sup>

Aunque recientes investigaciones han mostrado que la administración pública de los medios de comunicación masiva entre los años treinta y sesenta se desarrolló en medio de complejos procesos de negociación,<sup>59</sup> en términos generales es posible decir que la turbulenta política de medios del echeverrismo se caracterizó por los intentos (fracasados) del gobierno por cambiar el rumbo que habían seguido las administraciones en las últimas tres décadas y que consistía en dejar los medios de comunicación bajo el control de los grupos empresariales. En ese contexto, el fallido intento del régimen por controlar la televisión jugó sin duda un papel central. Como ha documentado ampliamente Fernando Mejía Barquera,<sup>60</sup> a partir de 1970, tanto en el interior del régimen como entre periodistas, académicos y grupos políticos, la discusión sobre la importancia de la televisión en el proceso de reconfiguración política nacional empezó a permear el espacio pú-

<sup>58</sup> Fátima Fernández Christlieb, *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos, 1996; Fernando Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología”, en *Televisa, el quinto poder*, coord. Raúl Trejo, 19. México: Claves Latinoamericanas, 1985. Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del estado mexicano (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.

<sup>59</sup> Paxman, “Cooling to Cinema”, 299-307.

<sup>60</sup> Mejía Barquera, “50 años de televisión”, 19-39.

blico y pronto se generalizó la idea de que “el fortalecimiento de los medios del Estado y el incremento de la actividad del gobierno en los medios masivos era necesaria para fracturar el virtual monopolio de la radio y la televisión en manos del capital privado”.<sup>61</sup>

Más que una confrontación entre el Estado y las televisoras, la nueva política del régimen hacia la televisión se manifestó en una serie de declaraciones en las que se comenzó a criticar desde el poder la baja calidad de los contenidos que esta industria ofrecía a sus consumidores. Como advirtió tempranamente Jorge Alberto Lozoya,<sup>62</sup> futuro director del oficialista Canal 13, la irritación se relacionaba de forma directa con la percepción presidencial de que los empresarios de la televisión estimulaban el consumo de mercancías extranjeras en un momento en el que el gobierno intentaba modernizar la economía local mediante una alianza con la burguesía nacional.

Ante la negativa de los empresarios por ofrecer una televisión de calidad, el gobierno echeverrista decidió incursionar en la producción y transmisión de contenidos televisivos mediante la compra del Canal 13, que empezó sus operaciones como emisora estatal el 15 de marzo de 1972. Un proyecto que, como es bien sabido, terminó pronto en un fracaso rotundo.<sup>63</sup> Además, en vista de la creciente presión gubernamental, los empresarios televisivos respondieron de manera contundente con la fusión de las dos principales empresas privadas concesionarias de los canales comerciales, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, que dio origen al consorcio Televisa. A partir de ese momento el Estado tuvo claro que había perdido la batalla contra las compañías de televisión comercial. Es en este contexto que debemos enmarcar la creciente obsesión del gobierno echeverrista por lograr el control de una industria cinematográfica cuya produc-

<sup>61</sup> Mejía Barquera, *La industria de la radio*, 12.

<sup>62</sup> Jorge Alberto Lozoya, “La tv estatal en México: notas sobre un intento”. *Foro Internacional* 14, núm. 55 (1974), 161-164.

<sup>63</sup> Lozoya, “La tv estatal en México”.



ción en los años setenta ocupaba en realidad un espacio mínimo si se le compara con el cine extranjero o con el lugar ganado por la televisión. Sin embargo, para 1975 esta industria dependía por completo del régimen y por ello no resulta extraño que el gobierno depositara en él sus esperanzas de obtener una victoria en el terreno del control gubernamental de los medios, aunque este éxito fuera más simbólico que real.<sup>64</sup>

Además, en 1975 la larga historia de enfrentamientos entre el gobierno y los productores que hemos visto a lo largo de este trabajo confluyó dramáticamente con el amplio y violento debate sobre la necesidad y la legitimidad de que el Estado condujera la economía nacional.<sup>65</sup> Aunque por seguro a Luis Echeverría, que desde los años sesenta había visto frustrados todos los intentos gubernamentales de transformación de la industria cinematográfica, no le faltaban motivos para declarar un rompimiento definitivo con los productores, las tensiones y los enfrentamientos entre el Estado y los empresarios cinematográficos habían demostrado que se necesitaba mucho más que una decisión presidencial para reconducir el camino de esta industria. Sin embargo, en los turbulentos últimos meses del sexenio los Echeverría no permitirían que un pequeño grupo presionara al Estado con dejar morir una industria que, si bien resultaba insignificante en el contexto de

<sup>64</sup> Alberto Ruy Sánchez, "Cine mexicano: producción social de una estética", *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista* 18 (junio 1978, 73.

<sup>65</sup> Sobre este amplio tema, véase: José Ayala, "Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976", *Investigación Económica*, vol. 36, núm. 141, julio-septiembre de 1977, 48-72; Soledad Loaeza, "La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976", *Foro Internacional* 14, n. 55 (1977); C. Grimbomont y M. Rimez, "La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación". *El Trimestre Económico* 44, núm. 176 (oct.-dic. 1977): 771-835; Juan Manuel Martínez Nava, *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*, (México: Nueva Imagen, 1984), 165-227; Carlos Monsiváis, "Fallaste corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1142, mayo de 1975.

la economía nacional, representaba una de las batallas contra los empresarios que el presidente y su hermano no estaban dispuestos a perder.

El 22 de abril de 1975, en la entrega de los Arieles en la residencia oficial de Los Pinos, la convicción personal que los Echeverría tenían en este asunto quedó de manifiesto. Ese día, como un intento por concluir un largo conflicto que en los últimos meses había incluido desplantes empresariales, huelgas sindicales y una acentuada crisis de producción, Echeverría pronunció un largo y violento discurso en el que explicó que éste no era un problema exclusivo de la industria cinematográfica, sino una de las muchas caras de la cuestión de la participación de los intereses particulares en la producción nacional. “Reiteradamente –dijo– hemos hecho una invitación a la iniciativa privada de México para que sea nacionalista, que acepte riesgos, que entienda que su seguridad depende del progreso general del país”. Sin embargo, decía, algunos empresarios habían optado por llevarse sus capitales al extranjero. “Esto ocurre –aseguraba– cuando sólo se tienen inmediatos objetivos económicos, cuando no se comparten los objetivos generales del país, cuando los intereses son parciales, reducidos y miopes”.<sup>66</sup>

Concluida su larga reflexión sobre la situación de la economía nacional, Echeverría pronunció la famosa sentencia con la que “expulsó” a los productores de cine y los invitó, sin ambigüedades ni matices, “a que se vayan a administrar sus bienes raíces o a contar cupones de certificados financieros de producción fija, a inversiones de viuda”. Echeverría se dirigió entonces a los funcionarios del cine y les dijo: “Yo he pedido, hasta ahora infructuosamente, películas sobre los pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social en donde se analicen, con gran sentido artístico, los problemas de

<sup>66</sup> “Texto íntegro del discurso de Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975”, *Sucesos para Todos* 2189 (mayo 1975).

México y se aporten soluciones para el pueblo”. De esta forma, desde el poder presidencial no nada más se ordenó la exclusión de los productores, sino también se dictaron los temas que el cine trataría a partir de ese momento. Antes de despedirse, Echeverría pronunció una frase para que no quedara duda del apremio con el que debían hacerse las cosas: “yo declaro formalmente que, o damos el paso ahora o habremos fracasado en este gobierno en términos de industria cinematográfica”.<sup>67</sup>

### ¿QUÉ FUE EL CINE ECHEVERRISTA?

Aunque por lo general se asume que el sexenio echeverrista supuso un control absoluto del cine mexicano, en realidad la subordinación de esta industria a los designios políticos del régimen abarcaría apenas los escasos dos años comprendidos entre abril de 1975 y diciembre de 1976. Durante esos meses todo parecía estar relacionado con, o ejecutarse para, cumplir los deseos presidenciales. A fin de lograrlo, después de sólo dos semanas de la ceremonia en Los Pinos, el 8 de mayo de 1975 el BNC publicó un tajante documento titulado Plan Mínimo de Acción Inmediata, con el cual —se decía sin pudor alguno— “se trataba de responder a los planteamientos presidenciales”.<sup>68</sup>

En términos generales, este plan establecía como su punto principal que, a partir de ese momento, los créditos del BNC serían “exclusivamente para la producción de Conacine y para las películas realizadas por las empresas estatales con los trabajadores o

<sup>67</sup> “Texto íntegro del discurso”.

<sup>68</sup> Los detalles de las reuniones que llevaron a la redacción de este documento pueden consultarse en AGN-DGIPS-DFS, caja 1756B, exp. 6. Una versión íntegra fue incluida en Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 20-22.

con otras empresas”.<sup>69</sup> Para alcanzar este objetivo de producción se establecía que, gracias a una partida presupuestal extraordinaria, el BNC compraría y reestructuraría los Estudios América y crearía de inmediato dos empresas similares a Conacine: la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 1 (Conacite 1) para aumentar la producción de los Estudios Churubusco, y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 2 (Conacite 2) para echar a andar la producción estatal en los Estudios América. Como consecuencia de este plan, el 18 de junio del mismo año, el BNC decidió sustituir el Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que Emilio O. Rabasa había elaborado en 1965 por un nuevo Reglamento que establecía con claridad que el BNC financiaría en exclusiva películas estatales que serían “la expresión superior de la mexicanidad en sus más puras esencias”. Para ello, el Reglamento establecía como principal criterio para el otorgamiento de crédito “que la película constituya un reflejo positivo de la realidad de México, su historia y sus aspiraciones”.<sup>70</sup>

Durante los acelerados dos últimos años del sexenio, la administración de Rodolfo Echeverría intentó cumplir todos los puntos establecidos en el Plan Mínimo y, con ello, evitar el fracaso del plan de renovación anunciado en 1971. Revestidas de una recurrente retórica oficialista y siempre con la presencia del secretario de Gobernación o del director del BNC, entre 1975 y 1976 una a una se sucedieron las inauguraciones, las adquisiciones y los logros. Fueron meses en los que el ejercicio presupuestal destinado al cine no tuvo límite. Las metas se habían fijado y su cumplimiento parecía una verdadera obsesión gubernamental.

En el terreno de la producción, en el nuevo escenario creado a partir de 1975 se observa claramente quiénes, hasta ese momento, habían perdido la batalla y quiénes habían salido victoriosos. No

<sup>69</sup> Echeverría, *Quinto informe general*, 21.

<sup>70</sup> Todos los fragmentos de este Reglamento de 1975 provienen de la copia conservada en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México.

era ningún secreto que, aunque el financiamiento oficial en efecto se otorgaba a las empresas estatales, éstas dependían en buena medida de los proyectos creativos presentados por algunas productoras privadas, entre las cuales Directores Asociados, S. A. (DASA), integrada por los propios creadores cercanos al nuevo proyecto (Alberto Isaac, Alfonso Arau, Sergio Olhovich, etc.) ocupaba un lugar privilegiado. Gracias a la coyuntura política, esta empresa se encontró en una situación inmejorable y durante estos dos años sus directores asociados realizaron varias de las obras más representativas del periodo y de su propia carrera profesional.<sup>71</sup> Como hizo ver desde muy pronto el crítico permanente del proyecto echeverrista, Alberto Ruy Sánchez: “la supresión de los productores antiguos benefició, sobre todo, a un nuevo grupo de productores, DASA, formado por casi todos los directores impulsados por el Estado”.<sup>72</sup> Sin duda, resultaría reduccionista sostener que a partir de aquel momento la producción cinematográfica mexicana respondió ciegamente a los designios gubernamentales. Ni siquiera en esta etapa de amplia participación estatal y de limitación del crédito a los productores tradicionales es posible estigmatizar a estas cintas como simples repetidoras de retóricas oficialistas, ignorando que estas películas se seguían inscribiendo en una compleja lógica de producción cultural en la que el financiamiento oficial era sólo uno de los elementos en juego. La mayoría de las cintas

<sup>71</sup> Sergio Olhovich, *La casa del sur*, dir. por Sergio Olhovich (1974; México: Conacine, 1974), DVD; Jaime Humberto Hermosillo, *El cumpleaños del perro*, dir. por Jaime Humberto Hermosillo (1974; México: Conacine, 1975), DVD; Alberto Isaac, *Tívoli*, dir. por Alberto Isaac (1974; México: Conacine, 1975), DVD; Gonzalo Martínez, *Longitud de guerra*, dir. por Gonzalo Martínez (1975; México: Conacine, 1975), DVD; José Estrada, *Maten al león*, dir. por José Estrada (1975; México: Conacine, 1977), DVD; Jaime Humberto Hermosillo, *La pasión según Berenice*, dir. por Jaime Humberto Hermosillo (1975; México: Conacine, 1976), DVD; Raúl Araiza, *Cascabel*, dir. por Raúl Araiza (1976; México: Conacine, 1977), DVD; Julián Pastor, *La casta divina*, dir. por Julián Pastor (1976; México: Conacine, 1977), DVD; Alberto Isaac, *Cuartelazo*, dir. por Alberto Isaac (1976; México: Conacine, 1997), DVD.

<sup>72</sup> Ruy Sánchez, “Cine mexicano: producción social”, 75.

producidas seguían representando una confluencia compleja entre procesos individuales y colectivos de renovación artística, intentos de creación y ampliación de públicos, y retóricas políticas tercermundistas y revolucionarias que, casi sobra decirlo, tampoco eran exclusivas del discurso gubernamental. Como bien ha señalado Sánchez Prado,<sup>73</sup> gran parte de la riqueza de las obras producidas a la luz de este proceso recae justo en la paradójica estética creada por un Estado que permitía ciertas libertades políticas mientras monopolizaba el financiamiento y la regulación de la industria.

Sin embargo, también es cierto que una revisión mínima a la prensa de aquellos meses y a las temáticas de varias de las cintas producidas como parte del Plan Mínimo de Acción Inmediata muestra que, después del enérgico llamado presidencial de abril de 1975, la industria cinematográfica mexicana adquirió un verdadero tono oficialista. Por un lado, los filmes producidos a la luz de este plan (*Longitud de guerra*, Gonzalo Martínez, 1975; *Mina, viento de libertad*, Antonio Eceiza, 1976; *Cananea*, Marcela Fernández Violante, 1976, entre otras) consumieron los presupuestos más altos de todo el sexenio. Por otro lado, las revistas de cine replicaron como nunca antes los discursos de los funcionarios y alabaron una y otra vez la decisión presidencial. Publicaciones como *Cinelandia*, *Cine Avance* o *Cine Mundial*, antes dedicadas a anunciar estrenos, reseñar galas y difundir chismes de estrellas, llenaron sus páginas con entrevistas en las que los funcionarios cinematográficos explicaban una y otra vez las directrices del plan oficial y en las que los nuevos creadores y productores expresaban su compromiso social mientras reafirmaban su adhesión al proyecto echeverrista. “Al ritmo del Estado —escribía Carlos Monsiváis— todos los directores se apresuraron a dejarse ver como antiburgueses y revolucionarios”.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Ignacio Sánchez Prado, “Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”, *Chasqui* 44, núm. 2 (2015), 50-67.

<sup>74</sup> Monsiváis, ““Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo”.

En ese ambiente, el escarnio contra los viejos empresarios parecía el deporte preferido de la prensa de cine. En estas publicaciones, los productores fueron llamados a menudo “sobrevivientes del pasado”, “repetidores de caducas fórmulas” y “fabricantes de cine populachero”.<sup>75</sup> Aunque muchas notas se limitaban al apoyo mediano y al análisis cauteloso, se publicaron también sorprendentes elucubraciones sobre la heroica nacionalización del cine. Uno de los casos más radicales fue sin duda el del columnista Alberto Domingo que, en un delirante artículo titulado “El cine mexicano pasa a mejores manos” aparecido en la revista *Siempre!*, declaraba sin miramientos: “Por fin el dinero del cine ya no irá a parar a las manos de los burgueses estúpidos sino directamente al engrandecimiento del país”.<sup>76</sup>

Por si las notas de la prensa comercial no fueran suficientes, una vez echado a andar el Plan Mínimo, el Estado decidió intervenir sin intermediarios en la opinión del público mediante la publicación de sus propias revistas cinematográficas. Por un lado, la empresa oficial Procinemex (Promotora Cinematográfica Mexicana, S. A.) comenzó a distribuir cada semana 24 000 ejemplares de *Cinéfilo*, una pequeña gaceta repartida de forma gratuita en las salas de cine en la que se informaba al público sobre los avances de la industria.<sup>77</sup> Por otro lado, desde enero de 1975 comenzó a circular una nueva revista de cine que, por la elevada calidad en su diseño y manufactura, lucía distinta a las demás. Aparecida bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, la nueva publicación llevaba por nombre *Otro Cine*. Aunque en la mayoría de sus páginas la publicación intentaba mostrar cierta neutralidad política

<sup>75</sup> Tomás Pérez Turrent, “¿Qué es el cine popular mexicano?”, *Sucesos para Todos*, 2202 (agosto 1975).

<sup>76</sup> Alberto Domingo, “El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡Salvados!”, *Siempre!* 1143, 21 de mayo de 1975.

<sup>77</sup> Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 185.

y mantener un alto nivel de periodismo cinematográfico, en sus editoriales funcionó siempre como una encendida tribuna para defender el proyecto oficial y para descalificar violentamente a la producción privada. Adjetivos como “mediocres mercantilistas”, “grupo parasitario”, “anquilosados” o “incoherentes inmediatistas” eran comunes en la primera página de la revista.<sup>78</sup>

En este punto vale la pena recapitular y dimensionar el tamaño de la intervención estatal en el cine hacia finales del echeverrismo. Si bien es cierto que esta situación no había sido producto de un plan de nacionalización o estatización, resulta innegable que para finales de 1975 la participación oficial abarcaba ya todos los espacios de la industria. En el área de servicios, la totalidad del cine comercial se producía en los dos complejos cinematográficos propiedad del Estado: Estudios Churubusco Azteca y Estudios América. En el área de promoción, la empresa oficial Procinemex había incrementado considerablemente su presencia y, a sus anteriores tareas de promoción de las cintas, ahora sumaba la edición y distribución de revistas de cine con las que el Estado pretendía mantener una fuerte presencia en los medios impresos. En la producción, al finalizar el sexenio, el Estado contaba con tres empresas productoras para la realización de cine comercial: Conacine y Conacite 1, que trabajaban en los Churubusco y tenían el contrato colectivo del STPC, y Conacite 2, con sede en los Estudios América y titular del contrato colectivo del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Además, un número cada vez mayor de documentales y cortometrajes se hacía en el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) instalado en los Estudios Churubusco. En la distribución, toda la comercialización estaba en manos del Estado, que controlaba el mercado interno por medio de PelNal y el mercado internacional con Pelimex. En la exhibición, el esfuerzo oficial había sido asimismo importante y, para el final del sexenio, la Compañía

<sup>78</sup> “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975, y núm. 2, junio de 1975.



Operadora de Teatros controlaba casi la totalidad de proyecciones comerciales de cine, pues no sólo había comprado decenas de salas a lo largo del país, sino que en los últimos años había echado a andar un ambicioso plan de construcción de cines en los barrios de las periferias urbanas de todo el territorio. Finalmente, para la difusión del cine de calidad y la formación de nuevos creadores, en 1974 y 1975 la Secretaría de Gobernación había inaugurado la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc).<sup>79</sup> De este modo, aunque la producción privada nunca se detuvo y aunque la cultura cinematográfica nacional no se reducía al mundo de las grandes salas, no es exagerado decir que para 1976 el Estado estaba presente de hecho en todos los espacios del cine nacional.<sup>80</sup>

Si bien no podemos aquí desarrollar con amplitud el tema, es de sobra conocido que el control estatal de la industria fílmica se tradujo hacia el final del sexenio en dos importantes fenómenos artísticos y políticos: una auténtica renovación creativa dentro de una industria cultural con más de dos décadas de anquilosamiento y un inédito desplazamiento del cine mexicano hacia los temas y las formas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Y es que para los años setenta México no era el único país en el que este movimiento cinematográfico continental había sido absorbido y capitalizado por los proyectos oficiales de cine que —como en Cuba y Chile— intentaron orientar la transformación de sus industrias fílmicas nacionales para empatarlas con los lineamientos diplomáticos de los gobiernos que las sustentaban.

Hasta principios de los setenta la participación mexicana en los espacios del NCL había sido mínima y, en términos generales, poco afortunada. Sin embargo, en los años del control estatal la

<sup>79</sup> Todos los detalles sobre la nueva configuración administrativa del sistema hacia el final del sexenio se encuentran en Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 16 y ss.

<sup>80</sup> Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 76.

situación cambiaría radicalmente, pues si los cineastas independientes mexicanos habían sido los primeros en arribar con timidez a los espacios del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine del Tercer Mundo, hacia el final del sexenio echeverrista sería el Estado mexicano y su poderoso proyecto fílmico el que terminaría conquistando estos foros.

En sus dos últimos informes, Rodolfo Echeverría declaraba orgulloso que durante su administración la calidad del cine nacional había aumentado de modo significativo –aspecto en el cual, justo es decirlo, estaban de acuerdo adherentes y detractores– y que el gobierno había triunfado “sobre las anquilosadas estructuras de una industria que –sostenía– tuvo que rehacerse desde la raíz”.<sup>81</sup> Pero la forma en la que Rodolfo Echeverría evaluaba el éxito de su proyecto muestra cómo hacia el final del sexenio el Estado se había convertido en origen y destino de discursos y políticas. “En las últimas entregas de los Arieles –decía– la mayor cantidad de premios fueron ganados por las producciones estatales”.<sup>82</sup> Sin poner en duda la calidad de las cintas, esta declaración debe valorarse tomando en cuenta que en las postrimerías de esa administración el Estado ideaba las películas, evaluaba su potencial comercial y artístico, ofrecía y recibía el crédito para realizarlas, las autorizaba, manufacturaba, distribuía y exhibía. El gobierno tenía, además, una importante injerencia tanto en la crítica –con la publicación de una revista destinada a evaluar estas cintas– como en la Academia que entregaba los reconocimientos. Como corolario de esta situación, el Estado celebraba en la residencia presidencial la ceremonia en la que premiaba la calidad de sus propias cintas, con lo que mostraba tautológicamente el éxito de su propio proyecto. Como anotó en un lacerante texto el crítico Jorge Ayala Blanco, en 1976 el Estado se había convertido ya en principio y fin de toda la actividad fílmica nacional, en el dueño de la inversión

<sup>81</sup> Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 22.

<sup>82</sup> Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 94.

económica, pero también en la medida con la que se evaluaba la imaginación cinematográfica.<sup>83</sup>

Si bien es cierto que los resultados de este proceso siguen siendo tema de debate, parecen existir dos puntos fundamentales de consenso: por un lado, que el proyecto de renovación logró un indiscutible incremento en la calidad de las cintas, lo cual a su vez le valió al cine mexicano el reconocimiento del público internacional y cierto éxito entre algunos sectores de la clase media nacional; por otro lado, que el costo financiero de este éxito se tradujo, tras el final del sexenio, en una nueva y más aguda crisis económica. Y es que para el cine mexicano la consolidación del poder estatal durante la década de los setenta no se tradujo en bonanza. Aunque en términos cualitativos hasta 1976 pocas objeciones se le podían hacer al proyecto estatal que intentó (y logró) mejorar la calidad de las cintas producidas en México, ni la acumulación de nominaciones ni el protagonismo en importantes eventos internacionales o la fama ganada fueron suficientes para ocultar que, en las postrimerías del sexenio echeverrista, la industria fílmica nacional se encontraba nuevamente frente a una crisis financiera. Aunque en 1976 el conjunto de empresas cinematográficas estatales había logrado por fin producir un número mayor que la iniciativa privada,<sup>84</sup> lo cierto es que, salvo contadas excepciones como *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971) o *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), las producciones oficiales rara vez lograron competir con el llamado “cine comercial” en las preferencias del público. A pesar de los presupuestos invertidos, de las extensas campañas publicitarias y de los esfuerzos por modificar los gustos del público, los ingresos de la taquilla pocas veces dejaron de estar concentrados en las comedias o melodramas en los que los nuevos estereotipos populares —la India María, Vicente Fernández

<sup>83</sup> Jorge Ayala Blanco, “El cine mexicano en la encrucijada”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1 de junio de 1976.

<sup>84</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 279.

o Cornelio Reyna— entretenían a un público poco atento a los festivales internacionales o las nominaciones en los Arieles. Como se mencionaba con reiteración en la prensa y como se colige de las pocas semanas que las producciones oficiales permanecían en las salas,<sup>85</sup> uno de los obstáculos a los que se enfrentó aquel proyecto gubernamental en los años setenta, quizá el principal, fue que la mayoría de los productos realizados con capital estatal rara vez encontraba buena respuesta entre el imaginario público para el que supuestamente estaba destinado.

## CONCLUSIONES

La historia de la relación entre cine y Estado durante el sexenio de Luis Echeverría por lo general se ha explicado a partir de dos ideas generales y superficiales que deben ponerse en duda o, por lo menos, complejizarse. La primera de ellas sostiene que esta relación puede describirse como la implementación de un plan de “estatización” con el cual el régimen se propuso controlar al cine mexicano; la segunda, que este proyecto de renovación fílmica fue uno de los tantos espacios utilizados por el echeverrismo para impulsar su política de apertura democrática y que, por lo tanto, representó tan sólo una de las caras del muy estudiado reformismo político con el que se intentó reposicionar la imagen del régimen priista tras la crisis política de 1968.

Por un lado, frente a las genealogías fáciles que gustan de colocar al movimiento estudiantil de 1968 como el antecedente inmediato de este proceso de transformación industrial, parece más pertinente sostener que el proyecto de reconfiguración política impulsado por el gobierno echeverrista ayudó a acelerar un proceso de transformación industrial que en el cine mexicano


<sup>85</sup> Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM, 1988.

había comenzado desde principios de los sesenta. Como hemos mostrado, la propuesta de renovación y de intervención estatal tenía largas raíces que en nada se relacionaban con la crisis política del régimen y mucho menos con el movimiento estudiantil de 1968.

En este mismo sentido, hemos visto cómo lo que generalmente se ha presentado como un radical y novedoso plan de nacionalización no era más que la continuación de una larga cadena de intervenciones estatales con las que desde hacía más de una década se intentaba controlar y reformar a una industria en permanente crisis. Cuando Rodolfo Echeverría decidió continuar con el proyecto de transformación iniciado por sus antecesores, el Estado ya se encontraba como el eje alrededor del cual giraban todas las actividades del cine mexicano: era el principal agente fiduciario con el que se financiaban las cintas, el dueño de los más importantes estudios cinematográficos, el mayor accionista de las empresas distribuidoras y el poseedor de las principales cadenas exhibidoras. Sin embargo, en un ejemplo que debe llevarnos a repensar los alcances reales y las limitaciones del poder político estatal, hasta 1970 ni el soporte financiero oficial ni la propiedad estatal de las empresas de producción y distribución cinematográficas le valieron a los funcionarios del Estado para lograr cambiar el rumbo que el cine mexicano había tomado desde principios de los cincuenta.

Con esos antecedentes, en 1970 el grupo de funcionarios cinematográficos que en los sesenta había intentado esta frustrada reforma llegó a lo más alto del poder político de la mano de Luis Echeverría. Parece claro que el contexto político y la retórica aperturista del nuevo régimen ayudaron a impulsar nuevamente la idea de que un relevo generacional en la industria del cine resultaba urgente, y que la llegada al poder de este grupo político aceleró la hasta entonces lenta transformación de esta industria. En ese sentido, más que subordinarse desde el inicio a los designios oficiales, el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de

1971 se sirvió del discurso de renovación del nuevo régimen y de su cercanía con el poder presidencial para impulsar una reforma hasta entonces fracasada.

Aunque en un inicio el plan de renovación cinematográfica encontró pocas oposiciones, a lo largo de los primeros años de su ejecución las tensiones entre los funcionarios estatales y la Asociación de Productores fueron en aumento. Los intentos oficiales por impulsar nuevas empresas y el llamado a producir cine de mayor calidad encontraron creciente oposición entre los empresarios tradicionales y dieron lugar a una lucha de poderes en la que estos productores retraían cada vez más sus inversiones mientras el Banco Nacional continuaba apostando por las nuevas empresas y por los directores emergentes o, cuando ello no dio resultado, por realizar bajo producción estatal las ansiadas películas destinadas en lo fundamental a las clases medias urbanas. Enfrentado a la realidad de una industria que no podía ser renovada por mandato, el Estado mexicano poco a poco fue echando mano de distintas estrategias de control político y constantes demostraciones de poder para imponer por la fuerza lo que no se había logrado por la vía del convencimiento. Hacia el final del sexenio, más como resultado del fracaso del plan de renovación que como el éxito de un plan de nacionalización, el régimen decidió optar por el autoritarismo y terminó por imponer su agenda política dentro de la industria fílmica nacional. 

#### REFERENCIAS

##### *Archivos Consultados*

Archivo General de la Nación, México.

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, México.

Centro de Documentación de la Dirección General de Actividades Cinematográficas (Filmoteca) de la UNAM.

Hemeroteca Nacional, México.

Archivo Personal Rodolfo Echeverría, México.

### *Bibliohemerografía*

- Ayala, José. "Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976". *Investigación Económica* 36, núm. 141 (1977): 71-111.
- Ayala Blanco, Jorge. "El cine mexicano en la encrucijada", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* 746, 1 de junio de 1976.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM, 1988.
- Ayala, José, José Blanco, Rolando Cordera, Guillermo Knochenhauer y Armando Lara. "La crisis económica: evolución y perspectivas". En *México, hoy*, coordinado por Pablo González Casanova y Enrique Florescano, 17-76. México: Siglo XXI, 1979.
- Baugh, Scott L. "Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around 'la Crisis'". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 2 (2004): 25-37. Project MUSE.
- Banco Nacional Cinematográfico. *Reglamento para el otorgamiento de créditos*. México, 1965.
- Banco Nacional Cinematográfico. *Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica*. México, 1971.
- Contreras Torres, Miguel. *El libro negro del cine mexicano*. México: edición del autor, 1960.
- Costa, Paola. *La "apertura" cinematográfica: México 1970-1976*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Domingo, Alberto. "El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡Salvados!", *Siempre!* 1143, 21 de mayo de 1975.
- Echeverría, Rodolfo. *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1972.
- Echeverría, Rodolfo. *Segundo informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1973.
- Echeverría, Rodolfo. *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1974.
- Echeverría, Rodolfo. *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1975.

- Echeverría, Rodolfo. *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- Echeverría, Rodolfo. *Cine Informe general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975.
- “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 2, junio de 1975.
- Fernández Christlieb, Fátima. *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos, 1996.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Garmendia, Arturo. “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 135-163. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- Gribomont, C. y M. Rimez. “La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación”. *El Trimestre Económico* 44, núm. 176 (octubre-diciembre 1977): 771-835.
- Heuer, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México: edición del autor, 1964.
- Loeza, Soledad. “La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976”. *Foro Internacional* 17, núm. 68 (1977): 557-586.
- Lozoya, Jorge Alberto. “La tv estatal en México: notas sobre un intento”. *Foro Internacional* 14, núm. 55 (1974): 402-420.
- Maciel, David R. “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”. En *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, compilación de David Maciel y Joanne Hershfield, 197-232. Wilmington: Scholarly Resources, 1999.
- Maciel, David R. “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012: 165-225.
- Martínez Nava, Juan Manuel. *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*. México: Nueva Imagen, 1984.



- Mejía Barquera, Fernando. “50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología”. En *Televisa, el quinto poder*, coordinación de Raúl Trejo, 19. México: Claves Latinoamericanas, 1985, 19-39.
- Mejía Barquera, Fernando. *La industria de la radio y la televisión y la política del estado mexicano (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.
- Mino Gracia, Fernando. “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón”. *Historia Mexicana* 69, núm. 1 (2019): 57-91.
- Monsiváis, Carlos. “Fallaste corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1142, mayo de 1975
- Paxman, Andrew. “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”. En *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, editado por Paul Gillingham y Benjamin Smith, 299-320. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Pascual Gutiérrez, Iris. “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo”. *Millars: Espai i historia* 41, núm. 2 (2016): 15-43.
- Pelayo Rangel, Alejandro. “Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría”. En *Miradas al cine mexicano*, compilación de Aurelio de los Reyes, 317-335. México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, v. 2.
- Peredo Castro, Francisco. “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la postguerra, 1940-1952”. En *El estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 75-107. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- “Texto íntegro del discurso de Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975”, *Sucesos para Todos* 2189 (mayo 1975).
- Pérez Turrent, Tomás. “¿Qué es el cine popular mexicano?”. *Sucesos para Todos* 2202 (agosto 1975).
- Rabasa, Emilio O. *La realidad del cine en México: problemas y soluciones*. México: edición del autor, 1969.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas, 1992.

- Rodríguez, Israel. “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”, en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, editado por Rita Eder. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, e-pub.
- Ruy Sánchez, Alberto. “Cine mexicano: producción social de una estética”. *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista* 18 (junio1978): 25-43.
- Sánchez Prado, Ignacio. “Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”, *Chasqui* 44, núm. 2 (2015): 50-67.
- Vega Alfaro, de la. Eduardo. “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 227-267. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui géneris*. México: Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional, 2017.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa, 2010.
- Vila, Vicente. “Cine de Estado”, *Siempre!* 1062, 31 de octubre de 1973.
- Vila, Vicente. “Cuentas claras”, *Siempre!* 934, 19 de mayo de 1971.
- Villa, Vicente. “Regaño oficial”. *Siempre!* 857, 26 de noviembre de 1969.

### *Filmografía*

- Alcoriza, Luis. *Mecánica nacional*, dirigida por Luis Alcoriza (1971; México: Estudios Churubusco, 1971). DVD.
- Alcoriza, Luis. *Tarahumara*, dirigida por Luis Alcoriza (1965; México, Ciudad de México: Matouk films, 1965), DVD.
- Araiza, Raúl. *Cascabel*, dirigida por Raúl Araiza (1976; México: Conacine, 1997). DVD.
- Cazals, Felipe. *Canoa*, dirigida por Felipe Cazals (1975; México: Conacite 2, 1975) DVD.
- Eceiza, Antonio. *Mina, viento de libertad*, dirigida por Antonio Eceiza (1976, Conacine, ICAIC, 1976).
- Estrada, José. *Maten al león*, dirigida por José Estrada (1975; México: Conacine, 1977), DVD.

- Fernández Violante, Marcela, *Cananea*, dirigida por Marcela Fernández Violante (1976; Conacine, 1976).
- González, Servando. *Viento negro*, dirigida por Servando González (1965; México, Ciudad de México: Producciones Yanco, 1965), DVD.
- Hermosillo, Jaime Humberto. *El cumpleaños del perro*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo (1974; México: Conacine, 1975), DVD.
- Hermosillo, Jaime Humberto. *La pasión según Berenice*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo (1975; México: Conacine, 1976), DVD.
- Isaac, Alberto. *Cuartelazo*, dirigida por Alberto Isaac (1976; México: Conacine, 1997), DVD.
- Isaac, Alberto. *Tivoli*, dirigida por Alberto Isaac (1974; México: Conacine, 1975), DVD.
- Martínez, Gonzalo. *Longitud de guerra*, dirigida por Gonzalo Martínez (1975; México: Conacine, 1975), DVD.
- Olhovich, Sergio. *La casa del sur*, dirigida por Sergio Olhovich (1974; México: Conacine, 1974), DVD.
- Pastor, Julián. *La casta divina*, dirigida por Julián Pastor (1976; México: Conacine, 1977), DVD.
- Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*, dirigida por Alejandro Pelayo (1995; México: Secretaría de Educación Pública, 1995), VHS.
- Ripstein, Arturo. *Los recuerdos del porvenir*, dirigida por Arturo Ripstein (1969; México: Imperial Films Internacional, 1969), DVD.
- Velo, Carlos. *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo (1967; México, Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce, 1967), DVD.



# *Dos Zapatas televisivos.*

*La reiteración de usos simbólicos heredados\**



## *Two Television Zapatas.*

*The Reiteration of Inherited Symbolic Uses*

ADRIEN CHARLOIS ALLENDE

Universidad de Guadalajara

México

Correo: [adriencharlois@gmail.com](mailto:adriencharlois@gmail.com)

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

DOI: 10.48102/hyg.vi58.393

Artículo recibido: 02/03/2021

Artículo aceptado: 26/06/2021

### ABSTRACT

*The Federal Government of Mexico declared 2019 as the “Year of the Southern Leader. Emiliano Zapata Salazar” on the occasion of the centenary of his murder. Not only did the Government tried to link itself to the social movement led by Zapata, but also established an invitation to review the character. This text intends to contribute to the analysis by reviewing the construction of his figure in national television fiction. Senda de gloria, a 1987 telenovela, and El Encanto del águila, a miniseries from 2011, are two cases through which the relationship between the television constitution of the character and the historiographic construction of the Zapatismo is reviewed. The analysis leads us to show the reiterations of differentiated symbols in two fictions of different temporality, from the relationship between television production and the historiographic environment of the moment. In this sense, changes in the representation of the past on television are part of the history of the medium itself.*

*Key Words: Zapata, Television, Television Fiction, Historiography.*

\* Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de Daniel García Navarro.

## RESUMEN

El gobierno federal de México declaró a 2019 como el “Año del Caudillo del Sur. Emiliano Zapata Salazar” para conmemorar el centenario de su asesinato. No sólo intentaba vincularse al movimiento social liderado por el suriano, sino que establecía una invitación para la revisión del personaje.

El presente artículo pretende contribuir al análisis de Zapata mediante la revisión de la construcción de su figura en la ficción televisiva nacional. *Senda de gloria*, telenovela de 1987, y *El encanto del águila*, miniserie de 2011, son dos casos a través de los cuales se estudia la relación entre la constitución televisiva del personaje y la construcción historiográfica del zapatismo. El análisis nos lleva a evidenciar la reiteraciones de símbolos diferenciados en dos ficciones de distinta temporalidad, desde el vínculo entre la producción televisiva y el ambiente historiográfico del momento. En este sentido, los cambios en la representación del pasado en televisión forman parte de la historia del propio medio.

Palabras clave: Zapata, televisión, ficción televisiva, historiografía.

Toda conmemoración que se precie, siempre tiene un espacio dedicado a la revisión historiográfica del tema a festejar. Estos esfuerzos académicos, a menudo prescinden de revisar los discursos sobre el pasado que no provengan de la misma disciplina o, en muchos casos, del arte nacional. Una de esas revisiones pendientes, suelen ser las que abordan a los medios de comunicación masiva como enunciadores cotidianos de versiones del pasado. 2019, nombrado “Año del Caudillo del Sur. Emiliano Zapata Salazar” por el gobierno federal, no fue la excepción.

El contexto celebratorio, la invitación a repensar a Zapata, pareció un espacio pertinente para voltear a revisar dos producciones televisivas, de distintos presentes, en las que Emiliano Zapata es representado como parte del movimiento revolucionario, como héroe nacional. La idea, en ese sentido, es observar cómo, desde la ficción televisiva, un personaje histórico es resignificado a partir de la reiteración de símbolos asociados con distintos Zapatas

construidos a lo largo de cien años desde su muerte. Con la incorporación de estos análisis, los recuentos historiográficos quedan más completos, incluyendo productos de historia popular en el universo de formas de recuerdos posibles.

Las conmemoraciones son momentos en que el pasado se vuelve presente y que, por lo mismo, proveen de nuevos marcos reflexivos para todo lo que ya se ha explicado. Es, en ese sentido, que las representaciones de los medios masivos toman importancia. Su popularidad entre las audiencias televisivas las vuelve relevantes como agentes de memoria.

Para dar cuenta de lo anterior se seleccionaron dos ficciones transmitidas por la mayor televisora del país, Televisa: *Senda de gloria*<sup>1</sup> (1987) y *El encanto del águila*<sup>2</sup> (2011).<sup>3</sup> Ambas surgen en contextos políticos y mediáticos distintos. *Senda de gloria*, una telenovela histórica sobre la Revolución mexicana, que abarca de 1916 a 1940, fue producida a fines de los años ochenta, un momento ríspido de la política mexicana. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) daba en ese momento un viraje al neoliberalismo con el fin de escapar de los efectos desastrosos de las políticas populistas de los setenta y ochenta. Como parte de esta transformación, se impuso un candidato para las elecciones presidenciales de 1988, que representaba al grupo de tecnócratas más conservadores en términos económicos. Dentro del partido, una corriente en desacuerdo provocó una escisión que se materializaría con su salida de la institución y la formación, apoyada por partidos de izquierda, de un frente que contendría contra el candidato oficial.

<sup>1</sup> Ernesto Alonso, prod., *Senda de gloria*, dirigida por Raúl Araiza (1987; México: Televisa, emitido del 26 de marzo al 2 de octubre de 1987), televisión abierta.

<sup>2</sup> Bernardo Gómez, Leopoldo Gómez y Pedro Torres, prods., *El encanto del águila*, dirigida por Mafer Suárez y Gerardo Tort (2011; México: Televisa, emitido del 15 de noviembre al 1 de diciembre del 2011), televisión abierta.

<sup>3</sup> Además de éstas, Televisa representó a Zapata en la telenovela de Ernesto Alonso y Miguel Alemán Velasco, prods., *La Constitución*, dirigida por Raúl Araiza (1970; México: Telesistema Mexicano, 5 de febrero de 1970), televisión abierta. Sin embargo, es sumamente difícil encontrarla para su análisis.

En este marco político, un relato sobre la Revolución, producido por Televisa, con apoyo de instancias gubernamentales, levantaba sospechas sobre las posibilidades laudatorias del relato.

*Senda de gloria* fue la realización máxima de una tradición de telenovelas históricas producidas por Ernesto Alonso que comenzó con *La tormenta*, en 1967, y que terminó con *La antorcha encendida*, en 1994, cuya principal estrategia fue entremezclar momentos de la historia nacional con relatos ficcionales paralelos. Con la asesoría de Fausto Zerón Medina, y con guion de Miguel Sabido, relataba los avatares de la familia Álvarez, cuyo patriarca operaba como vínculo con la política nacional, a la vez que como voz narradora de la historia revolucionaria. La estrategia narrativa ayudaba a complejizar el relato de los sucesos políticos y sociales al incorporar, a través de distintos personajes, posturas encontradas en diferentes momentos del proceso.

La gran cantidad de presupuesto proveniente de instancias gubernamentales ayudó a salirse del esquema de las tradicionales telenovelas, incorporando así grandes escenas de batallas, filmaciones en exteriores y una rica ambientación de época. Esta telenovela fue un ejemplo característico del tipo de producciones sobre el pasado realizadas durante la etapa monopólica de la empresa. Aunque no se puede dar por hecho que, debido a la relación directa entre la televisora y el partido en el gobierno, sus representaciones históricas fueran oficiales, lo cierto es que la falta de competencia comercial permitía tener un mejor control sobre el tipo de significados producidos.

La propia historia de este tipo de telenovelas, en las que un solo productor desarrolló sus elementos narrativos y estilísticos más importantes, evidencia que, a partir de reclamos por parte del gobierno,<sup>4</sup> se pudo ir consolidando un formato que utilizaba los

<sup>4</sup> En 1965, Ernesto Alonso experimentó con la realización de *Maximiliano y Carlota*, dirigida por Ernesto Alonso (1965; México, Televisa, 1965), televisión abierta. Se melodramatizó la vida de los personajes históricos a través de la clásica oposición entre los buenos (los emperadores) y los malos (Benito Juárez).



recursos narrativos de la clásica telenovela con historias evidentemente extraídas del discurso oficial. Ello permitió continuar con el exitoso melodrama como estrategia comercial, manteniendo las buenas relaciones con el gobierno a través de representaciones permitidas, controladas desde la Secretaría de Gobernación. Sin embargo, el hecho de que Alonso se asesorara con historiadores como Fausto Zerón, en el caso de *Senda de gloria* daba cierta libertad para incluir temas que ya estaban en la agenda académica (como la Cristiada), complejizándolos a través de la estrategia de opuestos maniqueos del melodrama, pero con el cuidado de no despertar la ira de la censura.

La estrategia de Televisa se expandiría en los años noventa a través de la comercialización de versiones de colección. En el caso de *Senda de gloria*, puso a la venta una versión recortada de 36 horas, en DVD y VHS, en la cual se sustenta el análisis de este texto.

Por su parte, *El encanto del águila*, fue producida en un contexto conmemorativo por el centenario de la Revolución, aunque su transmisión se dio un año después del festejo, en 2011. Televisa se sumó a la celebración con una producción que abandonaba el estilo telenoveler para asumirse como una miniserie generada por el área de noticieros de la cadena. Con ello prometía calidad visual, guiones más atractivos y el apoyo de un círculo de historiadores que sugería un “apego a la verdad”.

En un contexto completamente diferente, en el cual Televisa no sólo competía con TvAzteca, sino en el que se anunciaba la llegada de servicios VOD (sigla en inglés para el video bajo demanda),

---

Ante esta osadía, Alonso recibió la orden de modificar el guion original, por lo que decidió terminar precipitadamente con la telenovela. En 1967, el productor intentaría resarcir su “error” con la telenovela *La tormenta*, dirigida por Ernesto Alonso y Raúl Araiza (1967; México, Televisa, 1967), televisión abierta, la primera en ser producida con fondos del gobierno mexicano y primera telenovela histórica en la que participaron Miguel Sabido, Eduardo Lizalde y Raúl Araiza. La incorporación de estos personajes fue evidente en el uso del recurso narrativo de historias paralelas que caracterizaría a las telenovelas históricas hasta *Senda de gloria*.

en especial Netflix,<sup>5</sup> se lanzó un producto conmemorativo que pretendía competir con el éxito de series de alto valor de producción. Las audiencias, cansadas ya del estilo telenovelero que llevaba unos años perdiendo *rating*,<sup>6</sup> parecían estar ávidas de nuevas visualidades, nuevas estéticas, otros discursos. En este contexto comercial, la idea de una serie de alto valor permitía a la televisora, por un lado, participar del ambiente celebratorio de 2010, por el otro, idear una transición en sus modelos de producción en la cual la famosa fábrica de telenovelas debía competir con otras áreas de la televisora para producir ficción de calidad. A pesar del momento distinto, la compañía continuó con la estrategia de vender después el producto en una colección de CD, además de promocionarlo en su nueva plataforma VOD, Blim. En sentido parecido, el nuevo formato de miniserie se adaptaba mejor a los nuevos consumos de narrativas fragmentadas en boga, que se oponían a las grandes producciones que exigen lealtad constante a sus audiencias y que reiteran grandes narrativas oficiales respecto a los sucesos representados.

Dirigida por Mafer Suárez y Gerardo Tort, producida por Pedro Torres y asesorada por Felipe Ávila y Antonio Saborit, la estrategia narrativa de la producción fue la del individuo como motor de la historia. Las propias contradicciones de los héroes intentaban reflejar el contexto social y cultural del momento narrado, por lo que el melodrama continuó como la estructura básica de narración. El producto fue una miniserie de 13 capítulos de 22 minutos cada uno, que abarcaba desde el levantamiento

<sup>5</sup> El servicio fue lanzado en el mismo 2011 en México, con un catálogo que en un principio incluía productos de Televisa.

<sup>6</sup> En 2010 y 2011, *Gritos de muerte y libertad*, dirigida por Gerardo Tort (2010; México, Televisa, emitido del 30 de agosto al 16 de septiembre del 2010), televisión abierta, y *El encanto del águila*, dir. por Gómez, 2011, estuvieron entre las diez ficciones más vistas por la audiencia mexicana, con los lugares 10 y 6 respectivamente. La tendencia a la baja del *rating* de las telenovelas está bastante bien retratado en los Anuarios del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva.

maderista hasta el gobierno de Plutarco Elías Calles.

*El encanto del águila* salió en el colofón de un par de sexenios en que gobernó el conservador Partido Acción Nacional (PAN). Ninguno de los dos presidentes panistas (Vicente Fox, 2000-2006, y Felipe Calderón, 2006-2012) se sentían particularmente identificados con la Revolución mexicana, y mucho menos con héroes populares como Emiliano Zapata. En ese sentido, no se intuía una particular preocupación gubernamental por el tipo de discursos al respecto que pudieran surgir de una televisora. Pero también se aproximaban las elecciones presidenciales de 2012, en las que el PRI retomaría el poder, con fuertes evidencias de apoyo de la misma televisora productora (de hecho, no pocos de los comerciales transmitidos durante la emisión eran del gobierno del Estado de México). En ese sentido, un relato sobre el proceso revolucionario podría ser visto como un recuento de los orígenes, en el cual se justificaba el regreso al poder de esta institución política. No parece haber habido ningún control gubernamental en las representaciones históricas hechas en la serie. Por ello mismo, hubo mucho mayor libertad para representaciones que abrevaron de relatos no oficiales y que, en no pocos sentidos, dialogaban con debates académicos respecto a personajes y procesos.

El uso de ciertos héroes en momentos específicos no ha sido nada nuevo en la relación entre política e historia, o memoria. En ese sentido, parece interesante partir de la relación entre representaciones del pasado y usos políticos, como una veta que guíe la revisión historiográfica de Emiliano Zapata. Para este trabajo, a través de un análisis de contenido cualitativo en medios, que rescata tanto el diálogo como la imagen, se ha tratado de hacer evidentes ciertas representaciones del héroe con el fin de establecer las relaciones entre el momento, la producción televisiva en que se representa y las posibles interpretaciones derivadas los diferentes usos que la figura ha tenido en el tiempo. A partir de la idea de que toda representación se alimenta de matrices de sentido previas, se ha procurado establecer los vínculos entre las figuras te-

levisadas y las historiografías previas. En esta lógica metodológica se plantea este texto.

#### ZAPATA A LO LARGO DE UN SIGLO...

Antes de entrar de lleno al análisis de la figura de Zapata en televisión, hay que partir de una revisión de la forma en que el mito del Caudillo del Sur se fue construyendo desde el momento mismo de su asesinato. Una vista panorámica de la constitución del héroe, más allá de la historiografía académica, permite establecer conexiones con el momento de una representación específica.

El mito de Zapata ha tenido básicamente dos usos: uno oficial y uno popular.<sup>7</sup> Estas dos formas de recuerdo permitieron que la figura del suriano se convirtiera en propiedad de todos y de nadie, tejiendo una red de símbolos y significados compartidos. En su análisis de la famosa foto de Zapata en traje de charro, Vargas Santiago<sup>8</sup> plantea que la imagen permite observar esos dos usos fusionados al revelar, primero, una estrategia por civilizar al líder frente las elites nacionales posrevolucionarias y, en segundo orden, la canonización posterior del héroe popular y la circulación del símbolo a nivel nacional.

En esta última perspectiva Zapata es un mártir, por lo que el asesinato a traición por parte del general Jesús Guajardo (a la sazón coronel) establece la condición de su existencia simbólica. Tras su muerte, un culto local comenzó a fraguarse a partir de la relación entre el héroe y las condiciones sociales que le dieron origen, lo que lo vinculó con la idea de “pueblo traicionado”. El

<sup>7</sup> Samuel Brunk, “The Eyes of Emiliano Zapata”, en *Heroes and Hero Cults in Latin America*, ed. de Samuel Brunk y Ben Fallaw (Austin: University of Texas Press, 2006), 119-120.

<sup>8</sup> Luis Adrián Vargas Santiago, “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”, en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, ed. de Jaime Cuadriello (México: Museo Nacional del Arte/UNAM, 2010), 441-442.

crimen ofreció una narrativa en la que fuerzas oscuras se oponen al beneficio popular. A partir de ahí Zapata resultó políticamente útil en términos simbólicos para la posrevolución.

A su vez, la relación de cercanía de Emiliano Zapata con los suyos, con su tierra, con su condición de origen, lo vinculó de manera simbólica con dos elementos de fuerte potencial místico: el campo (la naturaleza y su explotación) y el mundo indígena. Aunada a su muerte, la lucha zapatista posibilitó la constitución de un símbolo planteado como un semidiós que cambió “al tiempo, al mundo y a la gente [...] [con] rasgos particulares, mezcla de fantasía popular caudillesca decimonónica y de los atributos de los hombres-dioses de raíz prehispánica”.<sup>9</sup> De esta noción se alimentó la visión estatal, ejemplificada a través de la obra mural, con la pretensión de “evangelizar a las bases populares en una religión agrarista y sindical al servicio del Estado”.<sup>10</sup>

El uso del símbolo tuvo en la posrevolución una expansión hacia otros lugares del país, que alimentó simbólicamente a movimientos distantes en el tiempo y en el espacio. Pero, más importante, proporcionó una experiencia de identidad a las comunidades campesinas nacionales.<sup>11</sup> Con ese fin, la tumba en Cuautla estableció un escenario para el recuerdo y la reivindicación, que vinculó al héroe con los anhelos de justicia social, prolongando el mito agrarista e indígena por buena parte del siglo xx.

Las carrilleras, el sombrero, el caballo blanco, el bigote, se asociaron con atributos de humildad, virilidad, sed de justicia y sacrificio. Ejemplo de ello es la famosa fotografía que Casasola tomó el 6 de diciembre de 1914, cuando villistas y zapatistas tomaron la Ciudad de México, en la cual Zapata está sentado a un lado de la silla presidencial. Esta imagen se convirtió en símbolo

<sup>9</sup> Salvador Rueda Smithers, “Emiliano Zapata, entre la historia y el mito”, en *El héroe entre el mito y la historia*, coord. de Federico Navarrete y Guilhem Olivier (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000), 251-264.

<sup>10</sup> Vargas, “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”, 451.

<sup>11</sup> Brunk, “The Eyes of Emiliano Zapata”, 121.

de humildad y desinterés por el poder, propios del pueblo (según la versión oficial).

En su necesidad de legitimidad frente a las masas rurales, Álvaro Obregón intentó atraer a los antiguos zapatistas a su proyecto político liberal. Para ello fomentó la tradición de conmemorar el aniversario de la muerte de Zapata cada 10 de abril. Esta apropiación ayudó a ordenar el culto popular, otorgándole un tiempo y un espacio (Cuautla) de conmemoración. Con ello normaron su uso político a través de la reivindicación de la demanda agrarista, establecieron los límites de lo celebrable y vincularon a los zapatistas con el nuevo proyecto de Estado. Zapata fue útil para darle contenido social al proyecto sonoreense de Obregón y Calles,<sup>12</sup> además de otorgar una línea de continuidad entre la lucha campesina y las políticas del gobierno mexicano.

Plutarco Elías Calles incorporó a los obreros en la elaboración del mito, cargando de símbolos zapatistas a sus proyectos sociales. Ambos presidentes aprovecharon la literatura, los medios masivos, la educación pública, pero sobre todo a las artes plásticas, como forma de expandir, de urbanizar y de estabilizar los significados asociados a la figura, provenientes –muchos– del culto popular. Lo cual se consolidó en 1931, al inscribir el nombre de Zapata, con letras de oro, en el Congreso federal.

A partir de 1934, Lázaro Cárdenas impulsó una masiva reforma agraria que acompañó con la figura del rebelde de Morelos. El proyecto de expansión del Estado a través de la educación socialista y el reparto de tierras, fue aparejado con la edición de obras de intelectuales zapatistas como Gildardo Magaña, Jesús Sotelo Inclán u Octavio Paz Solórzano, con la creación de conmemoraciones locales o con el nombramiento de organizaciones ejidales por todo el país. Esto se dio en el marco de un objetivo

<sup>12</sup> Felipe Ávila Espinoza, “La batalla por los símbolos. El uso oficial de Zapata”, en *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del sur*, t. VII, *El zapatismo*, coord. de Horacio Crespo (México: H. Congreso del Estado de Morelos, 2009), 409.

político que se orientaba al indigenismo, en donde Zapata encajaba en un proyecto que educaba respecto a “lo mexicano”.<sup>13</sup>

Esta nueva memoria de Estado fue útil en la conversión de campesinos en parte integral de la estructura de los gobiernos posrevolucionarios. La creación de la Confederación Nacional Campesina (CNC) en 1938, bajo el lema de “Tierra y Libertad”, fue un paso importante en la conformación de lo que luego se llamaría “la gran familia revolucionaria”, la cual fue el fundamento para estructurar el dominante Partido Revolucionario Institucional. Ello normó las relaciones entre el campesinado y el Estado, vinculó una idea estatal sobre lo indígena y campesino con un tiempo-espacio ritual, a la vez que con sus políticas agrarias.

A partir de 1940 ningún presidente dejaría de asistir, por lo menos una vez durante su mandato, al aniversario luctuoso de Zapata. Incluso los mandatarios más conservadores, como Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, mantuvieron la tradición. Para Felipe Ávila Espinoza<sup>14</sup> cuanto más alejadas fueron las políticas estatales de los postulados de reforma social, igualdad y justicia, más necesaria era la reivindicación del símbolo. Utilizando la retórica del mito popular, llegaron a considerar a Zapata como alma y esencia de lo genuinamente mexicano, cuyo espíritu renació para servir de guía a los campesinos nacionales. Sin embargo, el culto público de Zapata, dejó poco a poco de estar en manos del gobierno, para ser controlado por sindicatos y confederaciones campesinas.

Presidentes populistas como Luis Echeverría y José López Portillo explotaron la figura zapatista como representante del Tercer Mundo y trasladaron la ceremonia al escenario del asesinato: la hacienda de Chinameca, en Morelos. Con ello intentaban disputar el uso simbólico frente a campesinos inconformes por los fracasos de sus políticas agrarias y económicas.

<sup>13</sup> Rueda, “Emiliano Zapata entre la historia y el mito”, 33.

<sup>14</sup> Ávila, “La batalla por los símbolos. El uso oficial de Zapata”, 415.

A contrapelo de lo que se podría pensar, la llegada de los gobiernos neoliberales a principios de los ochenta no disminuyó el fervor zapatista del Estado mexicano. Carlos Salinas de Gortari puso bajo la figura del suriano a su gobierno y justificó con ello sus reformas al artículo 27 de la Constitución, tendientes a la liberalización de las tierras ejidales, tratando de modernizar los ideales del héroe revolucionario. Este control de la figura se hizo más apremiante con el alza del movimiento encabezado por Cuauh-témoc Cárdenas al interior del PRI a fines de los ochenta, y el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el sur del país a mediados de los 90,<sup>15</sup> los cuales disputaban al gobierno la legitimidad sobre las demandas sociales de grupos históricamente marginados.

Fue la llegada del PAN al poder, en el año 2000, la que por fin le dio un respiro a Zapata en el ánimo controlador del Estado. El panismo no vio la necesidad de gestionar el mito, dejando la conmemoración en manos de otros actores, como la televisión o el cine. En el caso de ésta, a lo largo del siglo xx se mantuvo al caudillo suriano como una figura de interés que explicaba una parte de la historia nacional, aquella que vincula lo indígena, sus mitos, sus representaciones, con la lucha social constante. Desde *¡Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan, hasta *Zapata, el sueño del héroe* (2004), de Alfonso Arau, las películas en torno al personaje navegaron en posturas que engranaban con sentidos ya utilizados: el del símbolo de la resistencia, el del chamán indígena, el del luchador desinteresado. Pero el control del Estado, durante los gobiernos del PRI, fue central en la poca producción en torno a Zapata, al grado de censurar *Emiliano Zapata* (1970), de Felipe Cazals, a pesar de haber sido un pedido del propio presidente Gustavo Díaz Ordaz. En este sentido, a pesar de ser una figura querida de los mexicanos, los sentidos asociados a ella obligaron al Estado a contener toda representación que se diera por fuera de sus propios canales.

<sup>15</sup> Ávila, “La batalla por los símbolos. El uso oficial de Zapata”, 415.



En el caso de la televisión, además de *Senda de gloria* y el *Encanto del águila*, *La constitución* (1970) y *El vuelo del águila* (1994) también hicieron uso de la figura zapatista; sin embargo, dado que es difícil conseguir *La constitución*, y que *El vuelo del águila* está centrada en la vida de Porfirio Díaz, y en ella Zapata no juega un rol central, se decidió no incluirlos en el análisis.

Dos usos principales (popular y estatal) ha tenido la figura del líder agrarista. Perspectivas que operan como marco de reiteración de imágenes, pasajes y, especialmente, significados asociados al héroe. No estamos ante perspectivas antagónicas, sino ante narrativas que se han complementado unas a otras, además de la proveniente del análisis académico, y que operan como material base sobre el que la ficción televisiva construiría su propia versión de ese pasado.

#### UN ZAPATA DE TELENVELA: *SENDA DE GLORIA*

La representación de Zapata en *Senda de gloria* tiene como núcleo la relación del caudillo con la lucha por los derechos agrarios de los campesinos mexicanos. Si bien algunas frases o elementos icónicos resaltan algún otro aspecto de las múltiples facetas de Zapata, el discurso, digamos “ecuaníme” y centrado en la política que propone la telenovela limita la existencia de ese caudillo imaginado desde elementos metafísicos en el culto popular.

En la lógica narrativa de la telenovela histórica, la dimensión popular del símbolo se encuentra en la historia ficcional de la familia Álvarez. La primera mención la hace Nacha, la criada de la familia. Frente al general Álvarez, patriarca familiar, ella hace saber que aborrece a Carranza, “viejo barbas de chivo”. El general se niega a discutir de política con la criada, lo cual sirve para poner sobre la mesa la perspectiva de que Zapata pertenece al ámbito del pueblo: “¿Y por qué no va a discutir conmigo?, si yo soy del pueblo. ¡Sé de política! Usted nada más quiere hablar con políti-

cos, con generales, con presidentes. Además, [Carranza] será muy presidente, pero yo fui zapatista”.<sup>16</sup> Nacha establece el lugar que confiere significado a Zapata: él es del pueblo y no de los políticos. El héroe se revela como símbolo de la humildad y de la falta de ambición política, recuperando así parte del uso simbólico que la posrevolución le dio al caudillo suriano.

Esta distancia marcada entre Zapata y “los políticos” continúa con Obregón. El morelense dice a uno de sus soldados: “¿Y qué historias son éstas de lo que dice el general Obregón? ¿Qué? ¿Tú sabes algo?”. El soldado intuye que el militar sonoreense buscará la presidencia, y Zapata se lo confirma al confesarle que solicitó su apoyo. Pero en su desconfianza, el suriano sabe que “lo que quieren todos es acabar con nosotros para no cumplir nada de lo que la Revolución le prometió al pueblo”.<sup>17</sup>

La anterior es una confesión poderosa en un contexto como el de 1987-1988 en México; sin embargo, el uso oficialista de Zapata, a través de años de priismo, permite recordar que las promesas no cumplidas serán reivindicadas mucho después por el mismo Obregón y el partido formado por los sonorenses. El Caudillo del Sur, entonces, sólo es un reclamo que nace de su desconfianza: “Obregón o el que sea va a ser lo mismo”,<sup>18</sup> de esa distancia con los políticos que se revela como sana. Con el alejamiento de “los campesinos”, representados por Zapata, del debate y la discusión sobre el poder, se despolitiza su participación en la lucha. Sus reclamos parecen justos mientras no intenten llegar al poder; su desconfianza es entendible.

El vínculo del mito zapatista con lo agrario, lo rural, viene no sólo de su lucha por el reparto de tierras, sino de su propio conocimiento del medio. *Senda de gloria* no pudo evitar esta faceta central del personaje; sin ella no se entendería. Pero, en el ánimo

<sup>16</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, temporada 1, episodio 1, *Senda de gloria*, dirigida por Raúl Araiza, Televisa, 1987, mins: 51:55-56:15.

<sup>17</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins: 1:17:00-1:21:33.

<sup>18</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins:1:14:52-1:16:36.

de evitar polémica, hicieron un Zapata justo con ambos bandos (hacendados y campesinos). Mientras descansa, uno de sus soldados le trae a un ingeniero capturado por sus tropas. Explica al caudillo que están haciendo planos y deslindes, a lo que el suriano responde “desde antes de la Revolución yo he estado peleando por todo esto. Los ejidos no se devuelven a los pueblos, la tierra no se entrega a los campesinos. Y no es como la gente cree que yo no quiero que los hacendados tengan sus tierras. No, no, no. Lo que yo quiero es que no se apropien de las que no son de ellos”.<sup>19</sup> Así, el Zapata telenovelado se distancia de los usos que de su figura han hecho otras luchas a lo largo del siglo xx. No se trata de combatir en contra de los hacendados, sino de una injusticia como lo son el robo y la apropiación de tierras. ¿Quién se negaría a ello? El héroe del sur cuestiona la utilidad de los planos, hace gala del conocimiento de su tierra para demostrar el punto respecto a los hacendados. Cuestiona al ingeniero por una piedra que aparece en los planos “¿Una piedra? ¿Esto es una piedra? ¿Es una piedra grande? ¿Así? ¿Así? ¿O como aquel monte que está allá? Las piedras caminan, ingeniero, ¿no lo sabía? [...] las mueven por las noches los caciques [...] donde le conviene al hacendado”.<sup>20</sup>

La presencia de Zapata en *Senda de gloria* es relativamente breve. La telenovela comienza su trama del pasado revolucionario en 1916, por lo que el caudillo aparece sobre todo para morir. No es de extrañar ello ya que, como ya se mencionó, la muerte del héroe es fundamental en la concepción y difusión del símbolo. Detrás de esta perspectiva está la idea de que el suriano, alejado de la ambición política, luchador por una causa noble y justa, es traicionado por un gobernante (Carranza) que no representa el espíritu de la Revolución concebida por el grupo de sonorenses (Obregón, Calles, etc.).

<sup>19</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins: 59:52-1:06:16.

<sup>20</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins: 59:52-1:06:16.

La muerte viene intuida ya por Zapata. El coronel Guajardo se pone en contacto con el caudillo para ofrecerle pasarse a su bando con tropa, armas y municiones. A pesar de la desconfianza, el caudillo no ve otra salida más que la alianza. Sin embargo, el propio héroe sabe que algo ocurrirá: “esa hacienda, Chinameca, le tengo ojeriza [...] ahí por poco me matan en 1911, me sorprendieron. Me escapé de milagro por los cañaverales en la noche. Incendiaron todo el campo para hallarme. De puro milagro me escapé. [A] esa hacienda le tengo ojeriza”.<sup>21</sup>

La tensión aumenta mientras se mantienen los contactos cordiales con Guajardo. Zapata se enfila con los suyos hacia Chinameca, pero los deja afuera de la hacienda para entrar sólo con diez hombres. La escena por sí misma no es dramática, no hay palabras, sólo el héroe entrando con los suyos, encuentra de frente a Guajardo. En un instante, el coronel traicionero mata a un zapatista que se encuentra a su lado, Zapata ve que no hay salida; unos soldados salen por el techo y lo acribillan. Como recurso técnico, la producción de *Senda de gloria* decidió congelar la imagen del caudillo muerto mientras torna a sepia. La imagen se vuelve documento, testimonio inapelable de la traición, marcada por el indicador espaciotemporal “Hacienda de Chinameca. 10 de Abril de 1919”.

Como en el resto de la telenovela, la voz ecuánime del general Álvarez proporciona el tono en que debe ser reflexionado el héroe: “Yo no puedo dejar de admirar la terquedad de un hombre que luchó por lo que creyó justo; por sus principios”.<sup>22</sup> Así, la última mención al héroe no es más que un reconocimiento por parte de los sectores opuestos a él (Álvarez se identifica como carrancista), a los elementos que representa el símbolo en que se convertirá Zapata en el siglo xx: terquedad, lucha, sacrificio, justicia.

<sup>21</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins: 1:17:00-1:21:33.

<sup>22</sup> “Emboscada y muerte de Zapata”, dir. por Araiza, mins: 2:14:18-2:18:15.

Las menciones a Zapata se van diluyendo en el resto de la telenovela, pero la referencia al zapatismo tendrá sus momentos. Éstos se centran en dos elementos vinculados, mencionados por la historiografía zapatista: el esfuerzo que hizo Obregón por atraer a los zapatistas durante su campaña por la presidencia y la influencia de los ideales zapatistas en la elaboración de leyes y decretos. En estos dos sentidos, el diputado Reséndiz, al debatir el tema agrario en la Cámara de Diputados en 1921, plantea: “creo, ciudadanos diputados, que en este mismo recinto ha quedado claro que el señor presidente Obregón es un agrarista [...] Con justicia Álvaro Obregón es el ejecutor testamentario de Emiliano Zapata. Necesitamos más ejidos y menos política”.<sup>23</sup> Con ello, *Senda de gloria* cierra el círculo simbólico que permitió a los presidentes, durante años, declararse sucesores de la lucha terca, justa, humilde que representó el Zapata simbólico, reiterando así la importancia de la continuidad del régimen que, en el momento de la producción, luchaba en las elecciones por imponer nuevamente a un candidato presidencial.

#### UN ZAPATA CONMEMORATIVO: *EL ENCANTO DEL ÁGUILA*

*El encanto del águila* se presentó como un relato abarcador del periodo revolucionario que va desde el levantamiento maderista en 1910 hasta el fin de la presidencia de Plutarco Elías Calles en 1928. El argumento se divide en episodios que relatan la participación de uno u otro personaje importante, dentro de los que es posible distinguir un capítulo dedicado a Zapata (“La silla incómoda”) y una serie de episodios en las que la figura aparece momentáneamente (“Un chacal en el palacio”, “Las batallas fratricidas” y “De la Constitución a la rebelión”, en el cual asesinan al suriano). En estos capítulos la trama se centra en la lucha contra

<sup>23</sup> “Periodo presidencial de Álvaro Obregón”, temporada 1, episodio 4, *Senda de gloria*, dirigida por Raúl Araiza, Televisa, 1987, mins: 5:18:35-5:22:47.

Victoriano Huerta, la entrada de Villa y Zapata a la Ciudad de México (capítulo central) y el asesinato del héroe.

Quizá porque la producción tuvo un círculo mucho más amplio de asesores históricos, el Zapata de la miniserie quedó menos acartonado y vinculado a su propia muerte, sin que ésta deje de ser un elemento discursivo central. Su primera aparición establece la relación entre los usos simbólicos popular y político, a través de la reiteración de una imagen, la del Zapata en traje de charro. Ataviado como tal, el suriano escucha de Otilio Montañón la lectura de la carta que le envía Victoriano Huerta solicitándole apoyo para su gobierno (que, sabemos, fue usurpador) ante la amenaza de invasión estadounidense. Zapata voltea de modo despacioso, fuma un puro, con total seriedad dice “yo defendiendo a México, pero no junto a ese chacal”.<sup>24</sup> Su nacionalismo está planteado, su postura “del lado correcto de la historia” revolucionaria es evidente. Pero, por otro lado, minutos más adelante, con la misma postura e imagen, afirma ante la sugerencia de Otilio de unirse a Carranza y los del norte: “nuestra lucha es por la tierra, esta tierra”.<sup>25</sup> Así pues, Zapata defiende a México, pero su lucha real es por los suyos, por su pueblo, por los campesinos de Morelos. El símbolo comienza a construirse en una relación entre la nación, la tierra y el pueblo, tres elementos esenciales de los usos popular y estatal del Caudillo del Sur.

Esta mezcla representa a Zapata como un líder del pueblo, en el cual la naturaleza (entendida como cercanía a la tierra) se conecta con su vocación justiciera. El capítulo 8, “La silla incómoda”, abre con una toma centrada en el movimiento que el viento produce en los cañaverales de Morelos. El campo está siempre presente. La toma se abre y viaja para dejarnos ver que un niño corre hacia Zapata, quien está recostado con una mujer semidesnuda, en un

<sup>24</sup> “Un chacal en el palacio”, temporada 1, episodio 6, *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez, transmitido el 22 de noviembre del 2011 por Televisa, mins: 9:58-10:45.

<sup>25</sup> “Un chacal en el palacio”, dir. por Suárez, mins: 13:06-13:52.

momento romántico. El niño informa que Villa quiere que entren juntos a la Ciudad de México; el héroe accede.<sup>26</sup> Si bien la escena no dice mucho, la relación entre la labor en los cañaverales y las pasiones amorosas del Caudillo permiten asumir, de nuevo, la cercanía con la tierra y con su gente. Siempre ataviados de indígenas folclorizados (la mujer tiene una camisa bordada), los campesinos zapatistas son un vínculo entre el héroe, el pasado prehispánico y el campo nacional.

Esta idea del zapatismo como garante de la justicia en el campo se resalta cuando, camino a la Ciudad de México, los generales Rodolfo Fierro (villista) y Pioquinto Galis (zapatista) platican las diferencias que encuentran entre ellos.<sup>27</sup> Fierro no puede comprender que vayan vestidos de manta. Cuando Galis pregunta qué siembran en el norte, Fierro responde que él nada, que trabajaba en el ferrocarril. La conversación subraya las diferencias entre el campesinado, en el sur, y los trabajadores del norte. El zapatismo mantiene vigente su identificación con la lucha campesina en exclusiva, que se marca en cada momento posible. Visualmente el campesinado, relacionado con la tradición indígena, mantiene un cierto nivel de exotismo para el resto de los revolucionarios. Diferentes escenas lo subrayan en la vestimenta, en las costumbres culinarias, pero también en el repetido mote de “bárbaros” puesto en la voz de Obregón o Carranza.

Ya reunidos en Xochimilco, Zapata y Villa conversan sus posturas. La escena es rica en vincular las dos luchas a partir del concepto de “pueblo”. Para ambos generales, su proceder se opone al de los militares “perfumados” de la otra revolución (Obregón, Carranza, etc.). Al reconocerse entre ellos, Villa y Zapata se apartan de sus hombres, un plano medio nos enfoca en la palabra. Villa cuestiona al suriano sobre el deslinde entre su lucha y la de

<sup>26</sup> “La silla incómoda”, temporada 1, episodio 8, *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez, transmitido el 24 de noviembre del 2011 por Televisa, mins: 0:00-1:24.

<sup>27</sup> “La silla incómoda”, dir. por Suárez, mins: 8:50-10:17.

Carranza, Zapata concuerda con el norteño, quien pregunta: “sólo para confirmar, ¿nuestra causa sigue siendo el pueblo?”; Zapata remata afirmativamente: “el repartir la tierra”.<sup>28</sup> Ahí no queda duda, el Zapata de *El encanto del águila* continúa su tradición simbólica: pueblo, tierra, pasado indígena se vuelven a sumir en el símbolo historiográfico. El argumento toma tintes místicos que, capítulos más adelante, reafirman el vínculo cuando Villa es derrotado por Obregón en el Bajío. Zapata presiente que a continuación vendrán por él y los suyos, por lo que propone refugiarse en la sierra de Morelos. Genovevo de la O pide que se queden a defender sus tierras; Zapata, paternal, toma del hombro a su militar y contesta: “Genovevo, ¿cuándo van a entender que la tierra no nos pertenece? Nosotros le pertenecemos a ella”.<sup>29</sup> La frase cierra la pinza de la representación, el militar se convierte en profeta, las luchas personales se quedan en un segundo plano cuando la justicia está vinculada a los destinos de la naturaleza.

La escena con Villa continúa, rica en estereotipos sobre la fiesta popular mexicana. Planos picados y *travellings* describen todo un homenaje al folclorismo clásico mexicano. Pero lo importante está en la constante reafirmación, por medio del diálogo, de la existencia de un nosotros pobre, que se enfrenta a unos otros ricos. Ya en el banquete, villistas y zapatistas intercambian posturas.<sup>30</sup> Villa comenta: “él [Carranza] y los suyos siempre han dormido en almohada blandita ¿quién les va a creer que son amigos de los pobres? [...] pero aquí nos ponemos de acuerdo y queda arreglado el destino de México”. Pero Zapata reitera su humildad respondiendo que no quiere cargos públicos, y sentencia: “por eso yo le digo a los amigos ‘mucho cuidado quién llegue a la silla, y si no hace justicia le cae el machete’”. Zapata pone el tono, su

<sup>28</sup> “La silla incómoda”, dir. por Suárez, mins:11:05-11:59.

<sup>29</sup> “Las batallas fratricidas”, temporada 1, episodio 9, *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez, transmitido el 25 de noviembre del 2011 por Televisa, mins: 19:40-20:15.

<sup>30</sup> “La silla incómoda”, dir. por Mafer Suárez, mins: 11:05-11:59.



función es vigilar al poder. El machete no es más que el símbolo más evidente que el pueblo tiene para esa función. Al final, Villa confirma esta vocación justiciera: “mi ilusión es repartir la tierra de los riquillos [...] ¡al pueblo le corresponde la tierra! [...] Es hora de que se haga justicia, yo estoy de acuerdo en secundar el Plan de Ayala, que la tierra se reparta entre el pueblo”.<sup>31</sup> En estos diálogos, ambos héroes coinciden en la vocación de su lucha. La idea de humildad y falta de ambición política entre el pueblo hace aún más noble la tarea, y más trágica la traición al símbolo.

Para remarcar el argumento, *El encanto del águila* vuelve a utilizar la famosa fotografía de los dos generales en Palacio Nacional. Unos soldados traen la silla presidencial al salón en el que se encuentran los héroes. Al llegar la silla Zapata dice a Villa: “pido autorización para quemarla [...] la gente piensa que está embrujada. Los candidatos prometen, nomás se sientan y se les olvida todo”. Villa ríe mientras se sienta en ella, Zapata se acomoda a un lado, sin ambición de poder. La escena termina con la toma de la famosa foto, el plano se torna a blanco y negro, inmortalizando la idea.

A los gobiernos posrevolucionarios el general suriano sólo les fue útil ya muerto. La fuerza simbólica, como bien lo remarcan los estudios al respecto, creció tras su muerte. En la miniserie, Zapata también parece intuir su muerte. En el inicio de “De la Constitución a la rebelión”, un *travelling* nos lleva a un Zapata dubitativo que espera para responder a Pioquinto Galis cuando éste le comenta el distanciamiento entre Guajardo, el traidor, y el general Pablo González (representado en una escena previa). Zapata opta por cobijar al traidor. La magnanimidad del héroe contrasta con el resquemor que eso causa en su amante: “Emiliano ¿pa’ qué te traes a uno que ni conoces?”.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> “La silla incómoda”, dir. por Suárez, mins: 12:00-14:43.

<sup>32</sup> “De la Constitución a la rebelión”, temporada 1, episodio 11, *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez, transmitido el 29 de noviembre del 2011 por Televisa, mins: 1:51-2:38.

La ingenuidad de Zapata es puesta en evidencia, pero él insiste en la incorporación, tras sugerir condiciones. Una vez cumplidas Guajardo es recibido por Zapata. El traidor exhorta a éste y los suyos a desayunar en Chinameca, donde espera un cargamento de munición. El héroe intuye algo mientras duerme con su amante, despierta como de una pesadilla, exaltado, se sienta el borde de la cama, sudado, su amante lo abraza y besa para apaciguarlo.<sup>33</sup> Zapata parece sentir y aceptar su destino, sabe que no tiene más opciones, pero también que su muerte es parte de su lucha. Minutos después, los zapatistas, cansados, esperan tensos mientras Guajardo los recibe. El marcador temporal “10 de abril de 1919” pone sobre la pantalla la fecha fatal, el tiempo de muerte y de posterior conmemoración. Desesperado por la espera, Zapata presiente traición. Finalmente, un soldado de Guajardo llega a averiguar si los zapatistas van a bajar. El caudillo, recargado sobre la silla de montar, tras meditar un momento, da la orden de marchar a sus temerosos soldados. Zapata mira al horizonte y sentencia: “Ni modo que a estas alturas nos dé miedo morir”.<sup>34</sup> El héroe sabe de antemano que la muerte es un destino probable.

La escena del asesinato<sup>35</sup> no tiene el peso que en *Senda de gloria*. Un *travelling* convierte a la audiencia en testigo, Zapata y los suyos entran a caballo. Un marcador reitera “Hacienda de Chinameca, Morelos”, mientras las tomas revelan hombres armados escondidos. Zapata se encuentra con Guajardo, quien lo llama para mostrarle “las balas que le tengo”. No se percibe tensión, la música no indica nada, sólo un balazo en el pecho y una andanada de disparos por la espalda (la traición) dan paso a un plano tomado desde la propia silla de montar en el que se ve caer al héroe. La sangre corre por el pecho, la cara revela dolor y, por último, el héroe cae al suelo. La música de fondo se torna nostálgica.

<sup>33</sup> “De la Constitución a la rebelión”, dir. por Suárez, mins: 5:04-5:27.

<sup>34</sup> “De la Constitución a la rebelión”, dir. por Suárez, mins: 5:30-6:10.

<sup>35</sup> “De la Constitución a la rebelión”, dir. por Suárez, mins: 7:11-7:55.

Nada de cuadros congelados, que se tornan a sepia o blanco y negro. La muerte de Zapata queda ahí. Sólo los marcadores temporales y la trama dan cuenta de la importancia del héroe que tomó la Ciudad de México junto a Francisco Villa, que luchó contra Victoriano Huerta, que fue traicionado. La serie de símbolos asociados contribuyen a mantener el mito vivo, el del elegante charro que luchó por su tierra, que buscó justicia sin ambicionar el poder. Únicamente la frase final del epílogo del último capítulo de la miniserie recordará a la audiencia que “los anhelos de justicia social que inspiran el movimiento revolucionario siguen vigentes hasta nuestros días”,<sup>36</sup> como un indicio de que hay problemas sin resolver y posibilidades de lograrlo en 2011.

#### REFLEXIONES FINALES

Las ficciones históricas televisivas no pueden sustraerse del cúmulo de representaciones previas. Los productos analizados no fueron diferentes en su necesidad de reiterar representaciones y sentidos previos, con el fin de regresar al héroe al presente de su enunciación.

*Senda de gloria* arranca con una perspectiva del pueblo controlada desde el poder de las elites políticas, materializadas en el personaje del general Álvarez. El pueblo personificado por Nacha demanda un uso propio del símbolo a través del concepto de justicia, asociado con las demandas de los más necesitados. Estos significados vinculados son tolerados en tanto no se conviertan en demanda de poder. La negativa del general Álvarez a la discusión no hace sino reafirmar la postura “desde arriba”. En 1987 esa idea no tenía nada de inocente, los gobiernos de los setenta y principios de los ochenta se habían convertido en el símbolo

<sup>36</sup> “El último caudillo”, temporada 1, episodio 13, *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez, transmitido el 29 de noviembre del 2011 por Televisa.

de la corrupción y la ineficacia del populismo hecho gobierno. Las demandas asociadas a esta forma de política no podían ser permitidas por una élite gobernante que fundaba sus proyectos en el neoliberalismo en boga. No es casual que, muy pronto, se apropiaran del símbolo, a través de la cercanía con cierta academia. Con Zapata en mano, los gobiernos neoliberales validaron sus políticas agrícolas vinculando la idea de propiedad privada con la del reparto de tierras, aunque Zapata y Carlos Salinas no tuvieran en mente el mismo tipo de propiedad.

En este mismo marco, el recelo y la desconfianza entre pueblo y gobierno estaban más que justificadas. Zapata mismo confirma que quieren acabar con ellos (con él) con el fin de no cumplir las promesas hechas al pueblo. Pero el partido en el gobierno jamás se vio a sí mismo como algo distante a éste, de ahí que no se silenciara al héroe, sino que se apropiara desde la propia narrativa en uso.

*El encanto del águila* ofrece de arranque una versión más “civilizada” del héroe. Si bien el recelo se mantiene, su compromiso con el pueblo se conserva a través de la lucha por “esta tierra”. Zapata ya no sólo defiende un ideal social, sino el de una nación en riesgo por un factor externo. A inicios de la segunda década del siglo XXI, el resquemor por la diversidad de demandas sociales se mantenía, pero el Caudillo del Sur ya no parecía un riesgo. Las necesidades del uso simbólico de la figura tenían más que ver con la adecuación de su representación para públicos más urbanos que rurales, para una base social que ya no se significaba a través de corporaciones, como en el siglo XX, sino como individuos trabajadores. Parece que el Zapata “catrín” resultaba más útil en este sentido.

De la misma manera, la cercanía con la tierra, como significado primigenio y popular relacionado con Zapata, resultó ciertamente atractivo en *El encanto del águila*. Esta veta se explotó a través del exotismo de su figura, vinculando así la referencia justiciera con una idea idílica del campo, y de quienes lo habitan. El regreso a las imágenes bucólicas del campo y a “lo indígena” desde

el folclor, ya no podía interpelar al “pueblo”, entendido como campesinado, sino al público, entendido como ciudadano urbano.

Al engranar héroe-campo-pasado indígena, por medio de estereotipos reiterados, el Zapata (y el zapatismo) queda más como un bien de consumo que siempre trae aparejado un recuerdo de justicia. Si bien el paso del símbolo rural a lo urbano es previo al momento de la producción, se abandonaron los tradicionales canales creadores de sentido para alimentar otros, como la ficción televisiva, que despolitizan esas relaciones a través de imágenes que recuerdan “el encanto del campo”. Lo mismo se podría decir de la fascinación por la inocencia zapatista. La anécdota de la silla presidencial aligera el estrés que provoca “el pueblo” en el poder, permite aparecer a Zapata sin alentar ambiciones, en un contexto en el que la toma de poder por parte del proyecto de izquierda y popular de Andrés Manuel López Obrador era una opción real que atemorizaba a las mismas elites que producen esa ficción.

Esta perspectiva exotizante, condescendiente, no tenía lugar en 1987. Si bien el cambio de política era notorio, el partido en el poder nunca abandonó el control sobre sus héroes. La inocencia y humildad de Zapata no tuvieron especial lugar en *Senda de gloria*; su cercanía con el campo se materializaría en el debate político, en el vínculo entre Zapata y el sistema de gobierno priista, a través de la relación narrada entre Zapata y Obregón. Las visiones bucólicas de lo rural quedaron fuera, para enfatizar la justicia como centro narrativo de la representación heroica.

Pero, como en todo el relato sobre el héroe, ninguna representación tendría sentido sin su muerte. El asesinato a traición aparece en ambas ficciones. En *Senda de gloria*, el viraje a sepia de la imagen, inmortaliza la injusticia que ha significado el momento, es crucial para entender el engranaje entre zapatismo y agrarismo de Estado. El que Obregón sea ejecutor testamentario sólo tiene sentido en la muerte, es la forma en que el héroe alcanza condición de mártir a través de la perpetuación de su verdad. En *El encanto del águila*, la idea martirial no tiene el mismo poder

y fuerza. La imagen no se congela, su muerte es una parte más del proceso histórico llamado Revolución, sólo explica, despolitizando, “anhelos de justicia social”.

*Senda de gloria* y *El encanto del águila* no son dos representaciones antagónicas de Zapata. Como todo material historiográfico, el tipo de representación tiene un triple origen: la matriz historiográfica de la que se alimentan, el presente de su enunciación y la conceptualización del público objetivo (esta última fuente es siempre la más difícil de aprehender en el análisis). La imagen de Zapata tiene tradiciones de representación, y de ellas abrevan las producciones, enfatizando, claro, los elementos que mejor dialogan con la situación presente. Ambas ficciones ofrecen dos héroes que se complementan en la propuesta de una sola memoria, la del líder humilde, justo y romántico que se constituyó en casi cien años desde la muerte del suriano. Si bien entre ambas producciones el zapatismo tuvo un renacimiento como idea política en 1994, no parece establecer un diálogo con el símbolo televisivo. Por el contrario, parecería que el Zapata exotizado de 2011 justamente trata de evitar cualquier debate político contemporáneo con el fin de eliminar el vínculo entre la figura y la lucha social de fines del siglo xx. A pesar de que *El encanto del águila* parece que mantiene la lógica de producción que vincula sistema televisivo y nación, su propuesta parece más dirigida a audiencias que ya no entran en esa relación, gracias a los múltiples planteamientos existentes en internet, y que parecen ver al neozapatismo como algo cada día más lejano. ☒

#### FUENTES

##### *Primarias*

Alemán Velasco, Miguel, prod. *La tormenta*, dir. por Ernesto Alonso. México: Televisa, transmitida en 1967, Televisión abierta, 1967.

Alemán Velasco, Miguel, prod. Maximiliano y Carlota, dir. por Ernesto Alonso. México: Televisa, transmitida en 1965, Televisión abierta, 1965.

- Alonso, Ernesto, prod. *Senda de gloria*, dir. por Raúl Araiza. México: Televisa, transmitida del 26 de marzo al 2 de octubre de 1987, Televisión abierta, 1987.
- Gómez, Bernardo, Leopoldo Gómez y Pedro Torres, prods. *El encanto del águila*, dir. por Mafer Suárez y Gerardo Tort. México: El Mall, Televisa, transmitida del 15 de noviembre al 1 de diciembre del 2011, Televisión abierta, 2011.
- Gómez, Bernardo y Leopoldo Gómez, prods. *Gritos de muerte y libertad*, dir. por Gerardo Tort. México: Televisa, transmitida del 30 de agosto al 16 de septiembre del 2010, Televisión abierta, 2010.

### Referencias

- Ávila Espinoza, Felipe. “La batalla por los símbolos. El uso oficial de Zapata”. En *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del sur 1810-1910*, t. VII, *El zapatismo*, ed. de Horacio Crespo, 405-440. México: H. Congreso del Estado de Morelos, 2009.
- Brunk, Samuel. “La muerte de Emiliano Zapata y la institucionalización de la Revolución mexicana (1919-1940)”. En *Estudios sobre el zapatismo*, coord. de Laura Espejel López, 361-386. México: INAH, 2000.
- Brunk, Samuel. “The Eyes of Emiliano Zapata”. En *Heroes and Hero Cults in Latin America*, coord. de Samuel Brunk y Ben Fallaw, 109-127. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Rueda Smithers, Salvador. “Emiliano Zapata, entre la historia y el mito”. En *El héroe entre el mito y la historia*, coord. de Federico Navarrete y Guilhem Olivier, 251-264. México: UNAM, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000. Disponible en: <<https://books.openedition.org/cemca/1338?lang=es>>.
- Vargas Santiago, Luis Adrián. “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”. En *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, ed. de Jaime Cuadriello, 440-475. México: Museo Nacional de Arte/UNAM, 2010.





# *Ensayos*



# *Las metáforas de la ausencia en México*



## *The Metaphors of Absence in Mexico*

RODOLFO GAMIÑO MUÑOZ

Departamento de Historia

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

México

Correo: [rodolfo.gamino@ibero.mx](mailto:rodolfo.gamino@ibero.mx)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1964-5362>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.401

Artículo recibido: 7/04/2021

Artículo aceptado: 6/07/2021

### *Abstract*

*This writing is an approach to the study of some metaphors that have been produced by relatives with missing-absent beings in private-public spaces and, furthermore, profusely lexicalized. In this work, these metaphors and their lexicalization will be examined only through some recently produced documentaries and testimonies of relatives recorded in compiled books. At the same time, the metaphor of the Victim-victim created by the Mexican State to provide political, social and legal solutions to the phenomenon of forced disappearance of persons will also be analyzed in this work.*

*Keywords: Disappearance, families, State, absence, metaphors.*

### RESUMEN

El presente escrito es un acercamiento al estudio de algunas metáforas que han sido producidas por familiares con seres desaparecidos y desaparecidas-ausentes en los espacios privados-públicos del presente, metáforas que han sido profusamente lexicalizadas. En este trabajo –elaborado durante periodos alternados de tiempo, y que recoge reflexiones vertidas en algunos medios de comunicación en lo que co-

laboro-, las metáforas y su lexicalización serán analizadas durante los últimos tres sexenios y serán examinadas en exclusiva a través de algunos documentales y testimonios de familiares registrados y registradas en libros compilados. Al mismo tiempo, también se analizará en este trabajo la metáfora de Víctima-víctima creada por el Estado mexicano para dar salidas políticas, sociales y jurídicas al fenómeno de la desaparición forzada de personas.

Palabras clave: Desaparición, familias, Estado, ausencia, metáforas.

*Lo que duele, hermano, es que se haya  
ido sin tocar la puerta,  
dejando atrás fantasmas  
que pudimos ver juntos.  
Caminar por edificios que albergaban  
monstruos, donde la frialdad de los  
demonios nos entregaban cartas  
con malas noticias,  
o bien, nos traían los cuerpos a pedazos.  
Esta ciudad tiene nombre, es de quienes  
viven en la memoria.*  
Carlos Macías Esparza

*Después de encontrar la casa vacía y de no  
encontrar ninguna fotografía por ninguna parte,  
después de barrer las huellas y la historia,  
la noche, la calle, son mujeres que lloran,  
son fantasmas que debo abrazar.*  
Carlos Macías Esparza

## LAS METÁFORAS, SUS RUTAS

¿La metáfora es un recurso estético o tiene una función cognitiva? Para John Locke, la metáfora no fue sólo un recurso estético o emotivo, fue un lenguaje aceptado gradualmente, una expresión que creó aserciones literales y paradigmas de verdad,

asimismo, aprobado como un lenguaje informativo.<sup>1</sup> Ante este triple acogimiento, la metáfora no nada más se conformó como un recurso estético del lenguaje, sino como una función epistémica del mismo.

En tiempos modernos la concepción de la metáfora como recurso estético y como función cognitiva o epistémica del lenguaje tuvo su auge durante el periodo romántico (finales del siglo XVIII e inicios del XIX). Durante esta época la metáfora se identificó y a su vez se diferenció de la literalidad del lenguaje. Fue comprendida como un lenguaje pasional y emotivo más que como una locución racional; se asimiló como un complemento de la lengua, pero, sobre todo, de su significado literal. Esto quiere decir que todo lo que se enuncie puede ser entendido también como una metáfora.

En el siglo XX, la metáfora se consolidó como una analogía de la literalidad, fue incorporada por la comunidad lingüística y por algunos filósofos como José Ortega y Gasset, D. Davison, M. Black y G. Lakoff.

Desde entonces, la metáfora tuvo profundas transformaciones y terminó por ser un recurso a través del cual los sujetos enuncian todo aquello que como experiencia no podían calificar, por ejemplo: dios, la soledad, la muerte o el vacío. La metáfora se convirtió en una concepción de la realidad y, no propiamente, en algo real. Tal como lo aseveró Lakoff: los sujetos “vivimos de metáforas”.<sup>2</sup>

Vivir de metáforas nos obliga a identificar los preceptos en su contexto convencional y conversacional más amplio y a entender la metáfora como una sentencia que emerge en lo que Pedro Chamizo denominó “*marco y foco*”.<sup>3</sup> El marco es la diferenciación literal, habitual o de primer orden, mientras que el foco es la pala-

<sup>1</sup> John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Madrid: Editora Nacional, 1980).

<sup>2</sup> George Lakoff, *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 2001).

<sup>3</sup> Pedro J. Chamizo Domínguez, Pedro J. *La metáfora (semántica y práctica)*. 2005. <<http://www.ensayistas.org/critica/retorica/chamizo/index.htm>>.

bra (o palabras) que se usan como una traslación o símil, un símil abreviado o encubierto. La traslación o símil abreviado o encubierto tiene lugar cuando a la palabra (literal, habitual o de primer orden) se le refiere con otra palabra, otorgándole otro significado muy distinto a su significado literal.<sup>4</sup> Ésta es la manera en que la metáfora se lexicaliza.

Hans Blumemberg contribuyó a estos debates con un lúcido análisis filosófico y conceptualista de las metáforas a través de la noción de *metáfora absoluta*. Blumemberg se propuso entender las metáforas no desde un principio lógico, sino como un recurso del lenguaje y su uso histórico.<sup>5</sup> A Blumemberg no le interesó explicar lo que está detrás de la metáfora, sino la función que la metáfora desempeña en el proceso histórico de una sociedad, el entendimiento de los sujetos y su mundo a través de esas metáforas creadas por éstos o retomadas de su exterior y, sobre todo, le interesó analizar cómo estas metáforas se lexicalizan.

Para Hans Blumemberg la metáfora es una especie de recreación de la realidad que permite al sujeto eludir el *absolutismo de la realidad*, alejarse de ese carácter prepotente del entorno en el que vive. Es decir, el sujeto busca, a través de la metáfora, un modo de distanciarse y diferenciarse de su *realidad absoluta*.

Bajo esta perspectiva, las metáforas funcionan como un elemento cultural que las subjetividades utilizan para diferenciarse de lo absoluto, en otras palabras, el sujeto se diferencia de lo absoluto de la realidad a través del *absolutismo de la metáfora*.<sup>6</sup>

En ese sentido, la metáfora se apuntala como una verdad alterna a la realidad de los sujetos, se establece como una metáfora absoluta, como una representación de la realidad, un todo “con claridad plástica y carga de sentido, el cual nunca ofrece ningún

<sup>4</sup> Chamizo Domínguez, *La metáfora*.

<sup>5</sup> Hans Blumemberg, *Paradigmas para una metaforología* (Madrid: Trotta, 2003), 44.

<sup>6</sup> Luis Durán Guerra, “Metáfora y mundo de vida en Hans Blumemberg”, *Revista de Filosofía*, vol. 35. núm. 2 (2010): 105-127.

concepto y por la que puedan orientarse, deben orientarse y se orientan el pensamiento y la acción humana, su historicidad, su historia y su historiografía”.<sup>7</sup> Algunos ejemplos históricos de estas metáforas planteadas por Blumemberg y señaladas por Durán son:

El copernicanismo como metáfora del puesto del hombre en el cosmos, la navegación y naufragio de estas metáforas de la existencia; el libro como metáfora de la legibilidad del mundo; la apertura de las tijeras del tiempo como metáfora de la incommensurabilidad entre tiempo de la vida y tiempo del mundo; la caída de Tales como metáfora de la risibilidad de la teoría o la caverna de Platón como expresión de la doble necesidad humana de protección y de evasión... La caverna como una metáfora del cosmos que esconde un arcano para los neoplatónicos, o bien una cómoda salita de estar en la que el hombre moderno se refugia de la intemperie. O una sala de cine en la que vivimos, por unas horas, *otra* realidad. Mito y logos al mismo tiempo, la caverna de Platón es una de esas metáforas absolutas de la filosofía occidental. Estos ejemplos de metáfora no ejemplifican sino aspectos inconceptualizables de la realidad que sólo alcanzamos a representar por medio de vocablos traslaticios.<sup>8</sup>

A través de estos ejemplos, Blumemberg mostró la importancia de la metáfora, particularmente de la metáfora absoluta, esa metáfora que hace visible y legible el mundo profundo de los sujetos, ese cosmos que no ha sido lexicalizado, no ha sido aprehendido de forma verbal. Por ende, la visibilidad del mundo de los individuos a través de la metáfora absoluta es una certeza del sentido que los mismos sujetos han hecho de su presente e historicidad. Como ya se subrayó:

la metáfora no nos colocará jamás cara a cara con la realidad, antes, al contrario, ella constituye un rodeo que da el lenguaje por

<sup>7</sup> Durán Guerra, “Metáfora”, 109.

<sup>8</sup> Durán Guerra, “Metáfora”, 109-111.

el que él mismo hace para evitar las cosas que no puede hacer: la metáfora no nos dará nunca *el nombre exacto de la rosa* ni matará a ningún fantasma *por su nombre*, sino que se limitará a ahuyentar nuestros propios miedos *poniéndoles un nombre*.<sup>9</sup>

Blumemberg mostró que la importancia teórica de la metáfora consiste en que nos obliga a mirar de otra manera “la relación entre fantasía y logos”.<sup>10</sup>

Estudios más recientes<sup>11</sup> han contribuido al análisis de las metáforas y su lexicalización. Han estudiado las metáforas como formas de lenguaje que ordenan pensamientos y formas de acción, es decir, la metáfora como un elemento configurador de ideologías, por ende, estos autores analizan las implicaciones políticas de las metáforas.

Catalano y Creswell sustentan que los sujetos eligen las metáforas a partir de la semejanza literaria que tiene ésta con la experiencia de su mundo y de las cosas, así como de situaciones que los rodean y son parte de su cotidianidad. La metáfora es elegida o creada por estos sujetos siempre en relación con sus experiencias y cosmovisiones.

Para Catalano y Creswell hay dos tipos de metáforas: unas mecanicistas y otras organicistas. Las mecanicistas asumen el mundo como una maquinaria, mientras que las organicistas asimilan el mundo desde una perspectiva orgánica. Bajo este esquema, los autores advierten que, así como hay metáforas objetivas, existen metáforas que carecen de significado o son antiobjetivistas, por ende, son antifuncionalistas. Pero aun a pesar de ello –como ya se señaló– las metáforas interaccionan, articulan formas de pensar y prescripciones en el orden del mundo y la realidad de los sujetos.

<sup>9</sup> Blumemberg, *Paradigmas*, 45.

<sup>10</sup> Blumemberg, *Paradigmas*, 45.

<sup>11</sup> John W. Creswell y Teresa Catalano, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).



Visto así, las metáforas operan como un obturador para la racionalidad de los sujetos, se instituyen como un lenguaje que da cuenta de la verdad, aunque sea de manera subjetiva. Ese lenguaje metaforizado termina instalado y da cuenta de las experiencias culturales, sociales y cotidianas del sujeto, es decir, se lexicaliza. La lexicalización de las metáforas muestra conceptos, ideas que suelen ser convenientes, útiles y complacientes, no peligrosas para los actores que detentan algún poder en la realidad absoluta, ya sean actores económicos, políticos o culturales.

Bajo esta lógica, Catalano y Creswell alertan que las metáforas también construyen sentidos, configuran y fortalecen ideologías y, por ende, tipos de acción social que permiten el sustento del poder o el mantener su *statu quo*. Por tanto, “la creación metafórica y el mantenimiento de su comprensión metafórica es un proceso inherentemente político y, que es más probable, sea producido por personas en el poder o por personas que son relativamente importantes”.<sup>12</sup> En otras palabras, “el poder implica, al menos en parte, la capacidad de imponer metáforas a otros”.<sup>13</sup>

El poder sobre la metáfora no es único o en exclusiva un dispositivo académico para alentar nuevas percepciones teóricas: “de hecho, es un poder material que se moviliza de forma constante e inevitablemente en la vida cotidiana para definir lo que se considera verdadero (y, por lo tanto, falso). La capacidad de crear y mantener metáforas es un elemento profundamente ideológico”<sup>14</sup> y, por ende, también político.

Las metáforas como elemento ideológico, político y de las subjetividades han configurado estructuras culturales que terminan siendo inevitables para comprender el mundo.<sup>15</sup> Por tanto, si las metáforas son un proyecto inherentemente político e ideológico que se esboza desde los núcleos de poder para establecer paradigmas

<sup>12</sup> Creswell y Catalano, *In Place/ Out of Place*, 9.

<sup>13</sup> Creswell y Catalano, *In Place/ Out of Place*, 10.

<sup>14</sup> Creswell y Catalano, *In Place/ Out of Place*, 10.

<sup>15</sup> Creswell y Catalano, *In Place/ Out of Place*, 10.

de verdad en la sociedad, es evidente que tienen múltiples implicaciones y consecuencias ideológicas, políticas, culturales o jurídicas.

A partir de este entramado analítico de las metáforas resulta imperante analizar cómo en el México presente se han construido, consolidado y lexicalizado las metáforas de la ausencia, sobre todo, aquellas metáforas que dan cuenta de la desaparición forzada de personas.<sup>16</sup>

Tres preguntas guían este trabajo: ¿Por qué en México se metafórica la ausencia cuando deriva de una desaparición forzada? ¿Cómo se lexicalizan las metáforas de la ausencia ante la desaparición forzada de un familiar o ser querido? ¿Cuáles son las implicaciones políticas y sociales de las metáforas de la ausencia y su lexicalización que se han construido ante la desaparición forzada de personas en México?

Si la metáfora ha sido un recurso a través de cual se ha expresado todo aquello de lo que no se tiene una experiencia objetiva y subjetiva resulta sugerente conocer cómo es que el Estado mexicano y los familiares de desaparecidos han construido –en tiempos alternados– metáforas sobre un fenómeno permanente: la ausencia. ¿Cómo ambos actores han revestido y evadido su enunciación?<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Según las últimas cifras –aunque no están considerada como absolutas– otorgadas proporcionadas por el subsecretario de Derechos Humanos, Alejandro Encinas, hay –hasta el 28 de noviembre de 2020– 73 201 personas desaparecidas en México. Redacción, “En México hay más de 73 mil desaparecidos y más de 3 mil fosas clandestinas”, *Animal Político*, 28 noviembre, 2020. En <<https://www.animalpolitico.com/2020/07/mexico-73-mil-desaparecidos-fosas-clandestinas/>>.

<sup>17</sup> Es importante destacar que el análisis de estas metáforas es imprescindible en el tiempo presente mexicano, sobre todo porque permitirá comprender el fenómeno de la desaparición forzada desde un campo más amplio: el de los familiares con seres ausentes y el tratamiento que le han dado el Estado mexicano y sus instituciones al fenómeno de la desaparición forzada desde un campo más amplio, las y los familiares con seres ausentes y el tratamiento que el estado mexicano y sus instituciones han dado a este fenómeno. Permitirá conocer cuáles han sido las metáforas elaboradas y lexicalizadas desde esos aparatos de poder para relativizar el papel del Estado como procurador de justicia, verdad y reparación. Hasta ahora, según lo revisado, no existe en México un estudio sobre el papel de las metáforas que sobre la ausencia han elaborado familiares con un ser desapare-

Es imperante analizar las dimensiones de la producción de metáforas ante la ausencia de personas en México por motivos de desaparición forzada, cuál es la función de la metáfora como elemento marco o diferenciación habitual del concepto de ausencia que tenemos los mexicanos, y a su vez, estudiar cómo el principio del foco de la metáfora nos permite identificar la palabra o palabras que se han usado como un símil abreviado o encubierto que da un significado distinto a la experiencia de la ausencia, y cómo esta metáfora se ha lexicalizado.

Si partimos de la premisa de que la metáfora estructura el lenguaje, los pensamientos, los sentires, así como las formas de acción y además configura una ideología, podríamos entonces ratificar que la metáfora también tiene una implicación política, social y jurídica.

En el caso de las metáforas elaboradas tanto por el Estado como por los familiares con algún desaparecido, son organicistas, pues se entienden desde una perspectiva orgánica, no son objetivas o mecanicistas. Son organicistas porque carecen de significado objetivo –son antiobjetivas–, por ende, resultan ser antifuncionales, al menos si lo pensamos en términos jurídicos.

Estas metáforas han creado un sentido de mundo anómalo, a veces alterno, aislado de todo anclaje, salida, tratamiento o posibles soluciones jurídicas. El sentido objetivo de la ausencia se ha ocultado, ello ha hecho imposible crear derecho a no padecer ausencia por desaparición forzada, la existencia de un derecho a no ser desaparecido.

---

cido, tanto en lo privado como en lo público, y cómo esas metáforas, junto con las del Estado, podrían impactar a mediano y largo plazo los procesos de justicia y resarcimiento. Este artículo es parte de un estudio amplio que realizo desde el año 2020 sobre las metáforas de la ausencia como paradigmas que podrían obstruir la aplicación de la justicia y el resarcimiento por parte del Estado y sus instituciones. Este trabajo nació como una necesidad analítica después de que concluí el libro intitulado *La patria de los ausentes. Un acercamiento al estudio de la desaparición forzada en México*, el cual fue publicado por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, en el año 2021.

Las metáforas de la ausencia creadas por familiares, pero, principalmente las producidas por el Estado, han favorecido la elaboración de *metáforas absolutas*, las cuales hacen invisible y legible el mundo profundo de los sujetos, ese mundo que no ha sido conocido ni lexicalizado.

Como se observará, las metáforas creadas por el Estado y los familiares de desaparecidos no siempre ayudan al entendimiento de su mundo, de la carga de ese lastre familiar; la incompreensión de ese universo termina siempre favoreciendo al Estado, a su latente indolencia e inmovilidad. Ambas metáforas, como en adelante se apreciará, han tendido a crear una percepción negativa de la ausencia; el basamento ideológico y político de esas narrativas ha tenido un resultado negativo no sólo en términos de verdad y justicia, sino también en la construcción política y cultural de la ausencia por desaparición forzada de personas en México.

#### LOS FAMILIARES Y LA AUSENCIA

Los familiares de personas desaparecidas viven un flagelo que no se puede narrar fácilmente, no hay experiencia completa y extrema que alcance para nombrar sus sentires, en los cuales el vacío y la ausencia del ser querido les van acortando la vida<sup>18</sup> hasta llegar a un punto en el que la ausencia no admite parcialidad, la ausencia toma partido. Los familiares están entrampados en el círculo del vacío y la ausencia, sufrimiento doble, dolor infecundo que vacía de sentido, aleja de la contemplación al que lo padece y le impide comprender, comprenderse en el mundo, vive sumergido en su orbe personal, en la más profunda de sus subjetividades.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Byung Chul Han, *Ausencia. Acerca de la cultura y filosofía del Lejano Oriente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019).

<sup>19</sup> Héctor Sevilla, *Apología del vacío. Hacia una resignificación de la ausencia* (México: Colofón, Universidad de Guadalajara, 2016).

Aunque es importante subrayar que ese vacío también tiende a resignificar el sentido de la ausencia como una “presencia doliente” que moviliza a los familiares de los desaparecidos, los mueve a la acción.<sup>20</sup>

El familiar del ser ausente experimenta con frecuencia la ausencia como el devenir de la muerte, pero no pueden resolverlo a través del duelo, por tanto, el ser ausente se convierte en un fantasma que visita, ronda y se va. Un fantasma que existe en exclusiva en el mundo de los recuerdos que los vivos tienen, con toda la carga nostálgica que ello conlleva.<sup>21</sup>

La violencia que padece la familia del ser ausente destruye activamente su lenguaje y el mundo normativo.<sup>22</sup> Las familias de los desaparecidos padecen más que una pérdida ambigua; en ellos, los efectos de la presencia ante la ausencia del ser querido suelen ser muy enérgicos. La ausencia se vive con mucha presencia, con mucho presente; en algunos casos, la ausencia se experimenta con muchas cargas del pasado. Las familias, cuando pueden enunciar esa ausencia, lo hacen desde diversos tiempos verbales, un ejemplo paradigmático puede ser leído en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez: “No nos iremos –dijo–. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo. –Todavía no tenemos un muerto –dijo él–. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra. Úrsula replicó, con una suave firmeza: –Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero”.<sup>23</sup>

El poeta Javier Sicilia arguyó que, ante la ausencia, la persona queda encerrada en una escafandra, queda rota, mutilada, atra-

<sup>20</sup> Cfr. *Narrativas de Resistencia, Sobrevivientes*, Universidad Iberoamericana, Cuaderno digital 1, Agosto, 2020, <<http://ri.ibero.mx/handle/ibero/2953>>. <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/2953>.

<sup>21</sup> Carlos Sluzki, *La presencia de la ausencia. Terapias con familias y fantasmas* (Barcelona: Gedisa, 2011), 17.

<sup>22</sup> Sluzki, *La presencia*, 21.

<sup>23</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Barcelona: Editorial Origen, 1982), 276.

pada en la nada, en el vacío, deshabitada.<sup>24</sup> Los familiares sienten una asfixia interior que va y regresa, padecen un continuo mareo ante el permanente horror<sup>25</sup> un horror en el que ni las virtuales teogales son suficientes para mantener la vida.<sup>26</sup>

Por su parte, Jorge Semprún sentenció que el sujeto que ha perdido a un ser querido es un “regresado”, un sujeto que regresó del horror, de lo innombrable, regresó de donde no hay palabras para enunciar su experiencia, la experiencia del horror vivido.<sup>27</sup>

Los familiares de desaparecidos son los regresados a los que aludió Semprún, son esos supervivientes en turno, los testigos que aparecieron ante la desaparición de un familiar, los que emergieron en esa realidad colmada de ausentes, en esa realidad disponible a los ojos de todos. Esos familiares nos han demostrado que la experiencia de la ausencia es invivible, pero no indecible como se supone. Nos han demostrado que la ausencia de un ser querido ante su desaparición es un relato posible, cargado de toda su densidad en el momento de su recreación. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede nombrar el mal, su sabor de adormidera, sus dichas deletéreas. Puede decirse todo de esta experiencia. Basta con pensarlo.<sup>28</sup>

Es en ese pensar, en ese hablar, en esa metáfora absoluta creada por los familiares de desaparecidos que se hace visible su experiencia de regresado, se vuelve legible su mundo profundo, ese mundo subjetivo que no ha sido aprehendido del todo, pero sí profusamente lexicalizado. Las metáforas absolutas de estas familias son la certeza de sentido que hacen de su presente y de su historicidad. Son la forma de negar su realidad absoluta cargada de hostilidad y horror.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Javier Sicilia Javier, *El desahabitado* (México: Grijalbo/Proceso, 2016).

<sup>25</sup> García Márquez, *Cien años*, 20.

<sup>26</sup> García Márquez, *Cien años*, 66.

<sup>27</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida* (Barcelona: Tusquets Editores, 1995).

<sup>28</sup> Semprún, *La escritura*, 26.

<sup>29</sup> Es importante señalar que existen otras metáforas no absolutas, metáforas

Las metáforas de los familiares con seres ausentes en México son ejercicios narrativos que dan cuenta de la subjetividad, de lo más profundo de su mundo, de su condición de regresado –en voz de Semprún– y su resistencia ante el horror de su presente. Las metáforas que los familiares han realizado sobre la ausencia son instituidas en dos dimensiones: una privada y una pública. Cada una de estas metáforas cumple funciones primordiales para que los familiares de desaparecidos sobrevivan al vacío y a lo indecible de la ausencia.

En el ámbito privado los familiares han elaborado metáforas para superar lo que, según Levinas, padecen los sujetos ante la ausencia: el despojo de toda particularidad, de todo sentimiento de sí mismo, el cual impide al sujeto construir una conciencia frente al mundo. El individuo es un holograma, una existencia fantasmal, un espectro que vive, habita y anda en la época del horror permanente.

Justamente, las metáforas elaboradas por algunos familiares de desaparecidos-ausentes en la dimensión privada les han permitido sacudirse el sentimiento de culpa, la culpa ante la ausencia.<sup>30</sup> Una explicación recurrente que aligera la carga de ser un regresado es metaforizar, a través del sujeto sustraído, el ausente que fue arrancado de su entorno, de su hábitat, de su cotidianidad, sin que nadie de sus seres queridos pudiera hacer algo para evitarlo.

---

medias que han sido utilizadas por otros colectivos de búsqueda, las cuales son profusamente reproducidas y lexicalizadas en los ámbitos locales. Por cuestiones de espacio es imposible referirlas e integrarlas al análisis en este artículo. Serán con toda certeza desarrolladas en el libro que a la fecha desarrollo: *Las metáforas de la ausencia en México*.

<sup>30</sup> Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León, A. C., *La presencia de la ausencia: historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México* (México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018), 16.

La interlocución con el ser ausente se da, por lo regular, a través de una imagen, por lo general por la fotografía. Las fotografías se vuelven una parte inmanente que los vivos, los regresados, conservan para dialogar con el ser ausente; se convierten en un interlocutor entre el ser vivo, el sobreviviente, y el que fue arrancado. La fotografía es un lenguaje silente, mudo, es el único lenguaje que suele quedar ante la súbita ausencia.

La metáfora del Arrancado acompaña el diálogo del ausente y adopta a la fotografía como un elemento mediador. Estas dinámicas son acompañadas de acciones cotidianas a través de las cuales los familiares evitan minimizar la ausencia, continúan las labores, el quehacer y las aficiones del ser desaparecido, arrancado, ausente. Su ropa, sus cosas, sus cuartos permanecen intactos, en la medida de lo posible nada se mueve, nada se cambia, nada se toca, la ilusión del retorno es una clave de esperanza. Lo estático de los objetos, lo intacto de éstos es el reflejo del deseo que los familiares mantienen por dar presencia a la ausencia, una forma de congelar el tiempo, mantener viva la presencia del sujeto ausente.

Otra de las metáforas que familiares con un ser ausente suele crear en la esfera privada es la de la identidad. La ausencia se vuelve un signo de identidad en el ámbito privado –y posteriormente en el ámbito público–;<sup>31</sup> la identidad ante la ausencia es compartida. La identidad de los familiares de los desaparecidos tiende a formar un lazo emotivo que se experimenta en los espacios más privados y recónditos, es el sentir de la tristeza, el dolor de la pérdida, el coraje y la impotencia, el sufrimiento, la desesperación, el desaliento, el miedo creciente que acompaña a los familiares por todo lo que se encuentra y todo lo que se mueve en el exterior de esa privacidad, fuera de su encierro obligado.

La incertidumbre y el miedo a lo extrínseco, a esa amenazante realidad externa, esa hostil “realidad absoluta” colmada de horror, suele ser capitalizado por los familiares –los regresados–; la expe-

<sup>31</sup> Fuerzas Unidas, *La presencia*, 16.



riencia del miedo y la incertidumbre les permiten erigir fortalezas, emerger y formular nuevas metáforas de su ausencia en los espacios públicos. Las metáforas del arrancado y la identidad son operacionalizadas con rapidez y lexicalizadas con prisa tanto por los medios de comunicación, como por el Estado y la sociedad. Las metáforas públicas más poderosas han sido aquellas que dotan a los regresados de un sentido, un orden emocional y, sobre todo, de un posicionamiento público.

Una de las principales metáforas que han emergido en el espacio público es la de resistencia. La resistencia es una metáfora pública que reviste a la ausencia a cambio de una esperanza, es una metáfora que hace visible y legible el mundo profundo de los familiares, no el de la ausencia, sino de lo que se construye con ella, es decir, la esperanza como un nuevo sentido, la esperanza como un motivo para seguir y salir al mundo externo, aunque el mundo interno del familiar haya sido derruido, aniquilado por la ausencia.

La metáfora de la resistencia recubre lo profundo, pero lexicaliza apenas algunas dimensiones de esa profundidad. La resistencia es la metáfora que visibiliza su mundo vacío, deshabitado, la resistencia es la certeza del sentido de los familiares-regresados, es su presente, su nueva historicidad. Resistir hasta encontrar o ver de regreso al ser querido arrancado, que está ausente.

La metáfora de la resistencia ha sido acompañada por otras metáforas periféricas que se han establecido en el orbe de lo público, como las de Esperanza, Lucha y Amor. Los familiares resisten porque tienen esperanza, se prometen luchar contra las adversidades sociales, geográficas, climáticas y políticas, así como contra las instancias, personajes, actores o instituciones gubernamentales que tienen un vínculo directo o indirecto con la ausencia de su ser querido.

El amor al ser querido es el ingrediente contra la resignación, contra el miedo y la incertidumbre, es el antídoto que da fuerza para buscar, resistir y luchar hasta tener de regreso al ser ausente.

Para los familiares o regresados el tiempo no puede ser medido por minutos, días, meses o años, sino por el periodo que dure la ausencia. En ese lapso no hay espacio para el olvido y no existe la muerte de sus seres queridos, pues son una memoria diaria, siempre presente. Para algunos familiares, la muerte no cabe en los desaparecidos porque su ausencia es la presencia más inmensa, ahí es donde están, desde donde habitan.<sup>32</sup>

Para los familiares la ausencia es un continuo silencio y otras veces es presencia elocuente, cuando se habla de la persona que desapareció, que fue arrancado, pero también es un silencio que se hace costumbre entre los que esperan su regreso. La ausencia es una violación continua, una tortura que no tiene fin, una gota que va horadando en una roca, sin piedad alguna.<sup>33</sup>

Las metáforas de la ausencia por desaparición forzada revisten la marginalización de la persona sobreviviente, del testigo, el regresado, son el punto más alejado de la concepción sobre la vida o la muerte que una persona puede habitar.<sup>34</sup>

Si la importancia teórica de la metáfora<sup>35</sup> consiste en que nos obliga a mirar de otra manera “la relación entre fantasía y logos” los familiares de los desaparecidos han articulado múltiples viaductos narrativos en los que develan el engarce de sus fantasías y esperanzas con su razón dolida.

En esta imbricación la metáfora se materializa, se hila, se plasma. Por ejemplo, esas metáforas que han sido bordadas en los cuadros y rectángulos de tela blanca y colgada en un tendedero público tienden a resignificar con el color del hilo las biografías de los ausentes, cada color devela el síntoma de las permanentes ausencias. En color rojo se bordan las crónicas de las personas asesinadas o ajusticiadas. Los feminicidios son narrados con hilo

<sup>32</sup> Fuerzas Unidas, *La presencia*, 107-109.

<sup>33</sup> Federico Mastrogiovani. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror* (México: Grijalbo, 2014), 154.

<sup>34</sup> Fuerzas Unidas, *La presencia*, 141.

<sup>35</sup> Blumemberg, *Paradigmas*, 45.

color morado; el luto con color negro. Pero como no había algún color para bordar las biografías e historias de las personas desaparecidas y ausentes, se utilizó el verde, una metáfora dentro de otra metáfora absoluta: la de la esperanza es para los familiares este color.<sup>36</sup> Tal parece que la ausencia no admite la parcialidad, sino que toma partido.

Las metáforas elaboradas por los familiares de desaparecidos han operado como un obturador de su sentir y dolida racionalidad, pero también se han instituido como un lenguaje, han creado una metáfora o narrativa diferenciada hacia fuera, una narrativa muy propia de su resistencia.

En el ámbito público existe una intencionalidad que da cuenta de su verdad que, aunque sea subjetiva, es decir, más que metáforas mecánicas son metáforas organicistas porque muestran cómo los familiares asimilan su mundo desde una perspectiva orgánica, es su verdad expresada a través de sus metáforas. Su verdad se metaforiza y termina instalándose como experiencias culturales y cotidianas compartidas sin mayor reparo o cuestionamientos.

De estas metáforas derivan metáforas públicas. Destacan aquellas en las que los familiares del ser ausente son precisados como buscadores o rastreadores, como adelante se observará.

Ser rastreador permite a los familiares tener otra pertenencia identitaria, una identidad pública que resiste a impedimentos o trabas legales, la inmovilidad e indolencia del gobierno federal y los gobiernos locales. Resiste a la violencia permanente, a la impunidad y también al narcotráfico y al crimen organizado. Ser buscador es encontrar un apoyo psicológico, una nueva familia, la familia de los buscadores. Miriam Medina señaló que esa nueva familia otorga esperanzas.<sup>37</sup>

Ser parte de los grupos de buscadores es tener apoyo, identificación y un espacio para compartir su realidad. Dentro del grupo

<sup>36</sup> Fuerzas Unidas, *La presencia*, 145.

<sup>37</sup> Adrián González Robles, *Las rastreadoras*, 2017. México, Time Lapse Ediciones, Documental, 118 minutos.

no cabe la conmiseración, no cabe la perspectiva de “¡ay, pobrecitas!”, ahí hay únicamente solidaridad, ilusión compartida por encontrar al ser querido.<sup>38</sup> Los grupos de rastreadores significan esperanza, son mujeres y hombres de lucha, siempre combaten el sufrimiento con el coraje; de todo ello sacan empuje, los mueve las ganas de encontrar a su ser querido sin importar nada, ni las inclemencias del clima, ni la propia vida. Para estos familiares se suspendió todo, la familia, todo se les ha desgranado, todo se les ha retrasado, sus demás hijos, sus escuelas, la vida misma se les retrasó. Todo se les ha derrumbado ante la ausencia; las madres, los padres, los hijos y las hijas se han desmoronado. Las madres siempre lo ocultan, pero también la vida se les ha desmoronado.<sup>39</sup>

Los rastreadores son los que buscan en la naturaleza, en las señales de los árboles, la tierra y las plantas, la posición de las piedras o el pasto arrancado. Los buscadores se acompañan de guantes de látex, pañuelos, sombreros, cachuchas, palas, picos, varillas, machetes, brochas y rastrillos. Materiales de los cuales se sirven para buscar no a uno, sino a todos los ausentes.

Ellas y ellos son quienes tienen que salir a buscar, pues los cuerpos policíacos les han dicho que no están facultados para hacerlo, sólo para investigar.<sup>40</sup> Los buscadores se han especializado en otras cosas en el color de los huesos humanos y a diferenciarlos de los de algún animal, sostuvo Irma Lizbeth.<sup>41</sup>

Las personas que rastrean, al hablar de su persona ausente han perdido la brújula de los tiempos verbales, se pierden entre el tengo o el tenía, viven en una ambivalencia verbal; a los ausentes a veces se les asume como vivos, otras son distinguidos como seres interfectos. El ausente se vuelve un mediador entre los demás ausentes. Los familiares los buscan para regresarlos a casa, darles sepultura y dejarles por fin descansar. Los familiares necesitan,

<sup>38</sup> Testimonio de Blanca Soto, en González Robles, *Las rastreadoras*.

<sup>39</sup> Testimonio de María del Rosario en González Robles, en *Las rastreadoras*.

<sup>40</sup> González Robles. *Las rastreadoras*.

<sup>41</sup> González Robles. *Las rastreadoras*.

después de su encuentro, respirar, asimilar y, ante todo, seguir buscando a los que siguen ausentes.

La excesiva lexicalización promovida por las instituciones gubernamentales en cuanto a la metáfora de rastreadores o buscadores ha configurado un orden erróneo, les ha vaciado su sentido crítico, y desde el Estado se ha tendido a romantizar la empresa de los familiares con un ser ausente. El Estado y las instituciones han romantizado sus formas de acción.

Esta metáfora ha conformado un campo en el que se ha vaciado todo sentido político y jurídico de sus acciones, la ausencia se convierte en un *slogan* de lucha, del cual las familias son las únicas responsables, mientras que el Estado, las instituciones y la sociedad las legitiman, aprueban y hasta, con cínica simpatía, las aplauden. Relativizan el mundo de vida, la experiencia más profunda de los familiares, las colocan como resistencias profundas, acciones valientes ante la orfandad del Estado, la justicia y la profunda y reinante impunidad.

Como puede apreciarse, la metáfora de rastreadora o buscador tiene implicaciones políticas muy profundas, pues la sociedad apologiza el deslinde de las responsabilidades del Estado y sus instituciones, naturaliza la indignante carga que los familiares tienen ante la ausencia. La justicia y la verdad son recluidas en el espacio más íntimo de los hogares. Bajo esta lógica, es que la sociedad llega a aplaudir su lucha, su búsqueda, sus resistencias, como si no fuera una anomalía endilgares esa responsabilidad. Además, estas metáforas han reducido su experiencia del mundo derruido.

Estas metáforas carecen de un significado, son antiobjetivas, antifuncionales en términos jurídicos, pues los ministerios públicos y las fiscalías esperan a que los familiares encuentren, señalen el lugar para iniciar o hacer el intento de proceder con la investigación. El lenguaje instalado en estas metáforas y su profusa lexicalización han permitido que la inmovilidad de las autoridades sea vista como algo normal, una regla que una y otra vez se aplica en la excepcionalidad, con entera normalidad. Es común la

imposibilidad de reformas jurídicas, así como la pereza, la desidia o la omisión de los ministerios públicos, las fiscalías y el Estado en general. La experiencia de los familiares como testigos del horror, bajo la metáfora de rastreadoras o buscadores se borra, sus propias metáforas públicas y su irreflexiva lexicalización las van vaciando.

Por tanto, estas metáforas públicas de la ausencia, son complacientes con el sistema político y jurídico, no son metáforas incómodas, peligrosas para el régimen, por ello las tolera, las adapta y promueve su lexicalización. Mientras que los familiares las utilizan como una muestra, un sinónimo de su lucha, su resistencia y profundo amor por el ser ausente.

En consonancia con estas metáforas absolutas, los familiares han construido otras metáforas públicas que es importante señalar y sobre las cuales es necesario reflexionar por los riesgos de la adecuación y promoción de su lexicalización por parte del Estado y sus múltiples aparatos de poder.

Me refiero en particular a aquellas metáforas en las que se explica el fenómeno de la ausencia por desaparición forzada, es decir, cómo nombran el suceso, cómo llaman al hecho.

Públicamente los familiares tienden metaforizar la desaparición con otras alusiones, tales como: “se lo llevaron”, “levantaron”, “arrancaron”, “secuestraron”, “arrebataron”, “se fue”, “dejó un hueco”, “detenidos”, “trasladados” o “fueron arrastrados”.

Estas metáforas públicas de la ausencia tienden a ser también complacientes con el sistema político y jurídico, no son incómodas, peligrosas para el régimen, por ello también éste las tolera, adapta y promueve su lexicalización. Estas metáforas invisibilizan y maquillan la desaparición como un delito permanente, extendido e imprescriptible. El horror de la ausencia se oculta, se esconden en el espacio privado de los familiares de desaparecidos y regresa como una metáfora poderosa que incentiva una comprensión distorsionada de sus necesidades, subjetividades, de la diversidad de sus mundos, de su singularidad, de su historia

personal, afectiva y social. Los significados reales que alimentan la relación de las familias de desaparecidos con el mundo.<sup>42</sup> Estas familias son colocadas ahí, encapsuladas en esas metáforas que dan cuenta de una blancura que cierra el acontecimiento. En el estar ahí según las modalidades de la ausencia,<sup>43</sup> siempre bajo el romanticismo del amor, la resistencia y la dignidad rabian.

#### EL ESTADO Y SU METÁFORA ANTE LA AUSENCIA POR DESAPARICIÓN

El Estado mexicano, durante los últimos tres sexenios, también ha consolidado y promovido la lexicalización de sus metáforas ante la ausencia por desaparición. Invariablemente, la metáfora consolidada por los actores gubernamentales más lexicalizada y replicada por los medios de comunicación es la de víctima. Para el Estado, sus actores e instituciones, la víctima es un sujeto ambiguo, si bien es la persona ejecutada, secuestrada, desaparecida, ajusticiada: el ser ausente, también son víctimas sus familiares, los regresados y sobrevivientes. La metáfora de víctima ha sido la más esgrimida por el poder ejecutivo y funcionarios de menor rango, hasta por actores que coordinan o dirigen las instituciones federales, estatales y municipales.

La metáfora de víctima y su copiosa lexicalización ha abarcado todo el diámetro y profundidad del horror de la violencia sociopolítica y del dolor de los que la padecen y sobreviven.

Durante el gobierno de Felipe Calderón,<sup>44</sup> se expuso una y otra vez que las víctimas deberían ponerse en primera perspectiva y en primer plano.<sup>45</sup> El ejecutivo aseguró compartir el dolor de los

<sup>42</sup> David Le Breton, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (Madrid: Editorial Siruela, 2018), 17.

<sup>43</sup> Le Breton, *Desaparecer*, 23.

<sup>44</sup> El periodo presidencial de Felipe Calderón Hinojosa comprende los años de 2006 a 2012.

<sup>45</sup> Durante la gestión gubernamental de Calderón se instrumentalizó el término

familiares que han tenido injusticiados, asesinados o han sido privados de la libertad.<sup>46</sup>

El sexenio de Calderón estuvo marcado por la violencia política y social accionada desde imperativos éticos y morales: la declaración de guerra del Estado mexicano contra el narcotráfico y el crimen organizado. Bajo este paradigma, la metáfora de víctima pretendió ser transformada, se procuró, desde el gobierno federal, elaborar una metáfora alterna: “daños colaterales”. Ésta no logró alcanzar la lexicalización anhelada, fue una metáfora incompleta, pues fue duramente cuestionada por el vaciamiento ciudadano que refiere y por la profunda despolitización del hecho violatorio de los derechos humanos. Al mismo tiempo, esta metáfora revistió un lenguaje militar que ha sido implementado en contextos de guerra abierta y deliberada.

Durante el gobierno de Enrique Peña Nieto<sup>47</sup> se subrayó la solidaridad del poder ejecutivo con el dolor, la pena e indignación de los familiares de víctimas. La metáfora de víctima retomó el lugar que ya ocupaba. Incluso, en el año 2013 se promulgó la Ley General de Víctimas. Esta ley tuvo como objetivo primordial el proteger a las víctimas; el gobierno anhelaba un México en paz y se colocaba como un régimen que estaba del lado de las víctimas. La Ley General de Víctimas es, a los ojos del gobierno federal,

---

de víctima. Algunas organizaciones sociales como la del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, empleaban el concepto de víctima desde un sentido crítico para visibilizar la violencia sistémica que genera víctimas y, a través de ese concepto, exigir la implementación de una justicia transicional. *Cf.*: Yearim Anabel Ortiz San Juan, “La víctima como lectura clave para entender el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad”. (Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana, 2017).

<sup>46</sup> “Diálogos por la Paz en el Castillo de Chapultepec”, 23 de junio, 2011, en <<https://www.youtube.com/watch?v=xanUnVmLORE>>.

<sup>47</sup> El sexenio de Enrique Peña Nieto comenzó en el año de 2012 y concluyó en 2018. Con él, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) recuperó la presidencia después de doce años de alternancia política en la que el Partido Acción Nacional (PAN) gobernó de 2000 al 2012. El PRI había estado al frente del poder ejecutivo de manera ininterrumpida durante más de setenta años.



una ley a favor de los derechos humanos, con la que se facilitaba la determinación de víctima y su calidad de víctima; se establecería el catálogo de derechos reconocido a las víctimas, se establecerían los derechos para ser tratados como seres humanos, se incentivaría el respeto a su derecho por conocer la verdad e implementar justicia.

Esta ley anunciaba la creación de un Sistema Nacional de Víctimas para apoyarlas desde los tres niveles de gobierno, mientras que, paralelamente, se establecería el fondo de una ayuda de resistencia y reparación integral para ayudar a las víctimas del delito.<sup>48</sup>

La Ley General de Víctimas, además de fortalecer la metáfora que maquilla la ausencia y diluir el eufemismo de desaparecido o injusticiado, construyó la figura de víctima diferenciada, catalogó las víctimas con V mayúscula y víctima con v minúscula. La metáfora de víctima tomó forma de acuerdo también con su calidad de víctima: la lógica de la víctima directa y de la víctima indirecta. La primera es aquella a la que se violaron sus derechos, mientras que la víctima indirecta es la familia del victimado.

De manera simultánea, esta ley definió subcategorías de víctimas: víctimas potenciales o personas físicas cuya integridad o derechos peligran por prestar asistencia a la víctima, ya sea por impedir o detener la violación de derecho o la concreción de un delito, así como víctimas vindicativas, no vindicativas y precipitadoras. Por tanto, la calidad de víctima se adquiriría con la acreditación del daño o menoscabo de los derechos; en otros términos, el hecho victimizante o la gravedad, la magnitud de la violación de los derechos, las circunstancias y características del hecho determinan la categoría de víctima, como sujeto violentado y como metáfora que oculta la ausencia.

<sup>48</sup> “Ley General de Víctimas”, 09 de enero de, 2013, en <[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV\\_030117.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV_030117.pdf), 1-9>.

Contradictoriamente, la encomienda que esta Ley hace a los funcionarios y autoridades es que deben partir de la buena fe de las víctimas, no victimizarlas, y las hace responsable de su situación de víctima, pues la víctima es un sujeto titular de derechos. Entre sus derechos destaca la investigación pronta y expedita de la violación a sus derechos humanos, la reparación del daño, las medidas de restitución, la compensación, la rehabilitación, el acceso a la verdad, la protección y salvaguarda de su integridad, el ser tratadas con humanidad y, sobre todo, el derecho de no repetición. Medidas de justicia que deberán ser implementadas tanto de manera personal como colectiva.<sup>49</sup>

La ambivalencia de víctima emanada desde el Estado, sus actores e instituciones, tanto como concepto y como metáfora implícita en esta ley es más que evidente: la víctima con V es el sujeto violentado y la víctima con v son los familiares de la persona violentada.

La categoría o concepto de víctima que en esta Ley se expone es contraria a los objetivos que persigue, pues a las víctimas con v minúscula les reduce sus acciones sociales y políticas, aquellas acciones que ejecutan para demandar verdad, justicia y reparación.

La categoría de víctima emergida desde el Estado vacía de todo contenido legal las demandas de los actores que han experimentado el ejercicio de las violencias sociales y políticas. Coloca las acciones como un elemento invariante, como si la experiencia de horror y ausencia de los familiares fuera homogénea, no diera lugar a las fisuras, a la diferenciación del dolor, las identidades de los ciudadanos que actúan y demandan al Estado y a los aparatos de justicia. La categoría de víctima es una categoría totalizante que no permite observar la multiplicidad de formas, sentidos e identidades de los actores que se movilizan y responden a las violencias sociales y políticas en lo privado y lo público.

<sup>49</sup> “Ley General de Víctimas”, 24-83.

El universo de experiencias e identidades del dolor, tanto individual como colectivo, es más complejo que la categoría oficial de víctima, pues la víctima es ese sujeto que ha suprimido el martirio, el dolor, el horror, el odio y el sacrificio para movilizarse, pues, bajo esta lógica, se moviliza por ser una víctima. La movilización de la víctima se vuelve un fenómeno monopolizado, cerrado y alejado de toda certeza jurídica.

La categoría de víctima en tiempos de horror y excepcionalidad ha aparejado una justicia simbólica anclada en memoriales, monumentos, museos, placas, ceremonias cortas y a veces efímeras. Hablar de víctimas y asumir esa categoría es reducir el mundo subjetivo del doliente, cerrar por completo su posibilidad de subjetivación y negarle el acceso a la justicia. Las víctimas son vaciadas de su contenido político, se descarta su posibilidad de incidir en la política. Esto es perverso por partida doble ya que, por un lado, se remite la experiencia del dolor a la esfera privada y, por el otro, se les niega la posibilidad de ser un agente público, político.

Por tal motivo, es imperante situar a estos actores –víctimas– como Testigos. Al analizar las múltiples resistencias y las espiritualidades en el testigo, debemos dejar de pensar a la víctima como ese nuevo sujeto sociológico.<sup>50</sup>

Es necesario desmontar la categoría y la metáfora de víctima,<sup>51</sup> éstas deben ser categorizadas como testigos, pues el testigo es ese sujeto que, de manera involuntaria, resiste a no morir para convertirse en informante, en testigo de los hechos. El testigo como un sobreviviente que logró salir vivo de la zona gris del exterminio.

<sup>50</sup> Gabriel Gatti, (eEd.), *Un mundo de víctimas* (Barcelona: Anthropos, Siglo XXI, 2017), 9.

<sup>51</sup> Aunque desde la teoría mimética el concepto de víctima siga siendo utilizado para denotar la violencia sacrificial, pero sin romantizar a ella ni convertirla en un objeto manipulable por el Estado. Cfr. Carlos Mendoza *et al.*, (comps.), *Mimesis e invisibilización social. Interdividualidad colectiva en América Latina* (México: Universidad Iberoamericana, 2017).

Es este sujeto el que por antonomasia puede hablar, está legitimado para expresar, narrar la experiencia, no únicamente a través del testimonio o la palabra, sino a través de lo vivido que estructuró la memoria o el recuerdo más allá del lenguaje.<sup>52</sup>

La recreación del acontecimiento y la experiencia de ese acontecimiento es el objetivo en la expresión y recreación que puede hacer el testigo. Es imperativo analizar las nuevas espiritualidades de los testigos, sus estrategias de resistencia ante la negación y la victimización de que han sido objeto por el Estado, los medios de comunicación, las instituciones gubernamentales y la academia. Debe ocuparnos el análisis de las formas en que el testigo interpela, emplaza, genera narrativas, ficciones, representaciones y, sobre todo, agendas políticas a través de estos repertorios colmados de subjetividad. Empresa imposible de realizar desde la categoría y la metáfora de víctima.

Aquí reposa una de las contradicciones más profundas de la Ley General de Víctimas, pues está enfocada en los derechos de la “víctima” cuando los derechos más elementales de la persona ausente no fueron respetados antes de su desaparición, con antelación a ser un ser sujeto ausente.

Víctima es una categoría legal para todo individuo al que le fue vulnerada su dignidad y fueron violadas sus garantías individuales. Describe en términos jurídicos una violación flagrante a sus derechos humanos establecidos en la Constitución, mientras que, a los desaparecidos, se les vacía todo contenido jurídico a través de la metáfora de víctima; si bien contrariamente se enuncian sus derechos, se viola el principal derecho, es un individuo ausente, hay una suspensión de sus derechos y dignidad, está en ningún espacio, en un hueco que ni la ley ni los derechos alcanzan para definir su situación como sujeto.

<sup>52</sup> Giorgio Agamben, *Estado de excepción* (España: Adriana Hidalgo Editora, 2003).

Por ello se le metaforiza como víctima, pues la practicidad jurídica y la salida política es algo apremiante. Tal parece que la inmovilidad gubernamental tiene una indirecta justificación legal, el ausente está fuera de toda jurisdicción y alcance legal. El concepto de víctima en la legislación es ambiguo, pues no queda claro si la víctima es aquella que se presenta a la pugna jurídica o puede ser un familiar del victimado. En el caso de los desaparecidos –es importante reiterarlo– queda ambiguo, descentrada su posición u orden legal.

La normatividad legal parece ser obsoleta puesto que la realidad exige otras formas de pensar, renovar y ejercer el derecho. El giro jurídico de los últimos años es perverso, contribuye a la doble o triple desaparición de los desaparecidos, los ausentes, aun a pesar del esfuerzo de aquellos que, casi de manera clandestina, intentan señalarlo y enmendarlo.

## CONCLUSIONES

Las metáforas sobre la ausencia forjadas tanto por los familiares como por el Estado han hecho una labor de limpieza, un lavado de la memoria para dejarla pulcra, alejada de la realidad y los horrores relacionados con el delito de la desaparición forzada: se eliminan la sangre, el cuerpo torturado y al que se le ha quitado la vida, pero la huella sigue ahí, en las familias, en las veredas, en los barrios, en los ríos del país.<sup>53</sup>

Las metáforas han permitido romantizar esas huellas y, en paralelo, deslindar al Estado de sus responsabilidades ante las múltiples dimensiones del terror. Las metáforas han hecho creer que no hay forma de explicar lo que, teniendo explicación, no se ha querido entender. Esas metáforas sobre la ausencia son algo pa-

<sup>53</sup> Fidel Mingorance *et al.*, *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia. Relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado* (Colombia: HREV, 2019).

recido a un piso medianamente sólido a través del cual se maquilla el vacío real en el que la sociedad ha sido colocada, abandonada, en esa hendidura intangible de la ausencia, de las ausencias. La realidad absoluta de estas metáforas ha construido una huida de la experiencia absoluta, un punto de fuga ante esa espesa atmósfera de terror y pesadilla colectiva que ha vaciado de sentido y significado al ser desaparecido, le ha arrancado su ciudadanía y sus derechos elementales, es un cuerpo susceptible a lo más siniestro, al horror como latencia.

Contrario a lo propuesto por Catalano y Creswell, las metáforas aquí analizadas no fueron impuestas desde los núcleos del poder, el Estado sólo adaptó y presentó la lexicalización de las metáforas de los familiares de los desaparecidos, delegó perversamente el poder de su creación a los familiares, aun cuando éstos no tenían un contexto favorable para consolidar metáforas objetivas.

En otras palabras, las metáforas elaboradas por los familiares con algún desaparecido han sido organicistas más que objetivas o mecanicistas, carecen para el Estado de un significado político y jurídico; por ello las ha vuelto disfuncionales. Estas metáforas han creado, sin proponérselo, un sentido de mundo anómalo, aislado de todo anclaje, salida, tratamiento o solución. El sentido objetivo de la ausencia y del delito de la desaparición forzada se ha ocultado, ello ha hecho imposible crear derecho a no padecer ausencia y a no ser desaparecido.

Estas metáforas han forjado un lenguaje a través del cual los sujetos enunciaron lo que desde su experiencia no podían nombrar; esa experiencia es la que se lexicalizó como metáfora. Entre los términos empleados destacan: resistencia, identidad, esperanza, lucha, amor, buscadoras, rastreadoras. Sobresalen también aquellas metáforas que los familiares han forjado para explicarse el hecho de la desaparición y entender la ausencia: arrancado, se lo llevaron, lo levantaron, fue arrestado, fue detenido, fue trasladado, arrastrado.

Sin discusión, la excesiva lexicalización de estas metáforas ha configurado un orden erróneo; la traslación de su vocablo ha normalizado el trabajo de los familiares con un ser ausente, se han romantizado sus formas de acción. Estas metáforas han conformado un campo en el que se ha vaciado todo sentido político y jurídico de las acciones de los familiares, la ausencia se ha convertido en un *slogan* de lucha, del cual las familias son las únicas responsables, mientras que el Estado, las instituciones y la sociedad las legitiman, aprueba y hasta, con cínica simpatía, las aplauden.

Paralelamente, la metáfora de víctima lexicalizada desde el Estado mexicano parece responder más a una practicidad cotidiana y a dar una salida política ante el conflicto que le es apremiante. Desde esta metáfora la inmovilidad gubernamental tiene una indirecta justificación legal: el ausente está fuera de toda jurisdicción y alcance legal o jurídico. El concepto de víctima en la legislación se torna ambiguo, pues no queda claro si la víctima es aquella que se presenta a la pugna jurídica o puede ser un familiar del victimado. En el caso de los desaparecidos-ausentes –es importante reiterarlo– queda ambigua, descentrada, su posición u orden legal.

Por tanto, estas metáforas privadas y públicas de la ausencia son complacientes con el sistema político y jurídico, no han sido metáforas incómodas, peligrosas para el régimen; por ello el sistema las tolera, las adapta y promueve su lexicalización. Mientras que los familiares las usan también como una muestra, un sinónimo de su lucha, su resistencia y profundo amor por el ser ausente.

A manera de conclusión, en los siguientes cuadros se sintetiza el argumento de por qué en México se metaforiza la ausencia cuando deriva de una desaparición forzada, el cómo se lexicalizan las metáforas de la ausencia ante la desaparición forzada de un familiar o ser querido y se explicitan cuáles son algunas implicaciones políticas, sociales y jurídicas de las metáforas de la ausencia ante la desaparición forzada en México y su excesiva lexicalización.

## CUADRO I

METÁFORAS DE  
FAMILIARES DE  
DESAPARECIDOS  
ELABORADAS DESDE  
LA ESFERA PRIVADA

ALGUNAS IMPLICACIONES SOCIALES,  
POLÍTICAS Y JURÍDICAS DE LAS METÁFORAS

---

*Arrancado*

La metáfora del arrancado custodia el diálogo del ausente y adopta a la fotografía como un elemento mediador. Estas dinámicas son acompañadas de acciones cotidianas a través de las cuales los familiares evitan minimizar la ausencia, continúan las labores, el quehacer y las aficiones del ser desaparecido, arrancado, ausente.

---

*Identidad*

La identidad de los familiares de los desaparecidos tiende a formar un lazo emotivo que se experimenta en los espacios más privados y recónditos; es el sentir de la tristeza, el dolor de la pérdida, el coraje y la impotencia, el sufrimiento, la desesperación, el desaliento, el miedo creciente que acompaña a los familiares por todo lo que se encuentra y todo lo que se mueve en el exterior de esa privacidad, fuera de su encierro obligado.

---

*Resistencia*

Los familiares resisten porque tienen esperanza, se prometen luchar contra las adversidades sociales, políticas así como contra las instancias, personajes, actores o instituciones gubernamentales que tienen un vínculo directo o indirecto con su ausencia.

El amor al ser querido es el ingrediente contra la resignación, contra el miedo y la incertidumbre; es el antídoto que da fuerza para buscar, resistir y luchar hasta el regreso del ser ausente.

Para los familiares o regresados el tiempo no puede ser medido por minutos, días, meses o años, sino por el periodo que dura la ausencia. En ese lapso no hay espacio para el olvido y no existe la muerte de sus seres queridos, pues son una memoria diaria, siempre presente.

---

*Lucha, esperanza  
y amor*

Los familiares resisten porque tienen esperanza, se prometen luchar contra las adversidades sociales, políticas así como contra las instancias, personajes, actores o instituciones gubernamentales que tienen un vínculo directo o indirecto con su ausencia.

El amor al ser querido es el ingrediente contra la resignación, contra el miedo y la incertidumbre, es el antídoto que da fuerza para buscar, resistir y luchar hasta el regreso del ser ausente.



## CUADRO 2

METÁFORAS DE  
FAMILIARES DE  
DESAPARECIDOS  
ELABORADAS DESDE  
LA ESFERA PÚBLICA

ALGUNAS IMPLICACIONES SOCIALES,  
POLÍTICAS Y JURÍDICAS DE LAS METÁFORAS

*Buscadores  
y buscadoras o  
rastreadores  
y rastreadoras.*

Ser rastreador permite a los familiares tener otra pertenencia identitaria, una identidad pública que soporta impedimentos o trabas legales, la inmovilidad y la indolencia del gobierno federal y local. Resiste a la violencia permanente, a la impunidad y, también, al narcotráfico y el crimen organizado. Ser buscador es encontrar un apoyo psicológico, una nueva familia, la familia de los buscadores.

La excesiva lexicalización de la metáfora de rastreadores o buscadores ha configurado un orden erróneo, se ha romantizado la empresa de los familiares con un ser ausente, así como sus formas de acción. Esta metáfora ha conformado un campo en el que se ha vaciado a todo sentido político y jurídico de sus acciones; la ausencia se convierte en un *slogan* de lucha, del cual las familias son las únicas responsables, mientras que el Estado, las instituciones y la sociedad las legitiman, aprueba y hasta con cínica simpatía las aplaude. Relativizan el mundo de vida, la experiencia más profunda de los familiares, las colocan como resistencias profundas, acciones valientes ante la orfandad frente Estado, la justicia y la profunda y reinante impunidad.

Como puede apreciarse, la metáfora de rastreadora o buscador tiene implicaciones políticas muy profundas, pues se apologiza el deslinde de las responsabilidades del Estado y sus instituciones, se naturaliza la indignante carga que los familiares tienen ante la ausencia, la justicia y la verdad; es recluida en el espacio más íntimo de los hogares. Bajo esta lógica, es que se aplaude su lucha, su búsqueda, sus resistencias, como si no fuera una anomalía endilgarles esa responsabilidad. Estas metáforas han reducido su experiencia del mundo derruido.

### CUADRO 3

LAS METÁFORAS DE LOS FAMILIARES ANTE EL HECHO QUE CONSUMÓ LA DESAPARICIÓN Y LA AUSENCIA.

ALGUNAS IMPLICACIONES SOCIALES, POLÍTICAS Y JURÍDICAS DE LAS METÁFORAS

*“Se la llevaron”,  
“levantaron”,  
“arrancaron”,  
“secuestraron”,  
“arrebataron”,  
“se fue”, “dejó un hueco”, “detenidos”, “trasladados” o “fueron arrastrados”.*

Públicamente, los familiares tienden metaforizar la desaparición con otras alusiones, tales como: “se lo llevaron”, “levantaron”, “arrancaron”, “secuestraron”, “arrebataron”, “se fue”, “dejó un hueco”, “detenidos”, “trasladados” o “fueron arrastrados”. Estas metáforas públicas de la ausencia tienden a ser también complacientes con el sistema político y jurídico, no son metáforas incómodas, peligrosas para el régimen, por ello también las tolera, adapta y promueve su lexicalización. Estas metáforas invisibilizan y maquillan la desaparición como un delito permanente, extendido e imprescriptible. El horror de la ausencia se oculta, se esconde en el espacio privado de los familiares de desaparecidos y regresa como una metáfora poderosa que incentiva una comprensión distorsionada de sus subjetividades, la diversidad de sus mundos, de su singularidad, de su historia personal, afectiva y social. Los significados reales que alimentan la relación de las familias de desaparecidos con el mundo. Estas familias son colocadas ahí, encapsuladas en esas metáforas que dan cuenta de una blancura que cierra el acontecimiento. En el estar ahí según las modalidades de la ausencia. Siempre bajo el romanticismo del amor, la resistencia y la digna rabia.

#### CUADRO 4

EL ESTADO  
Y SUS METÁFORAS

ALGUNAS IMPLICACIONES SOCIALES,  
POLÍTICAS Y JURÍDICAS DE LAS METÁFORAS

---

*Víctima*

La metáfora de víctima ha sido la más esgrimida por el poder ejecutivo y funcionarios de menor rango, hasta por actores que coordinan o dirigen las instituciones federales, estatales y municipales. La categoría de víctima emergida desde el Estado vacía de todo contenido legal las demandas de los actores que han experimentado el ejercicio de las violencias sociales y políticas. Coloca las acciones como un elemento invariante, como si la experiencia de horror y ausencia de los familiares fuera homogénea, no da lugar a las fisuras, la diferenciación del dolor, las identidades de los ciudadanos que actúan y demandan al Estado y a los aparatos de justicia. La categoría de víctima es totalizante y no permite observar la multiplicidad de formas, sentidos e identidades de los actores que se movilizan y responden a las violencias sociales y políticas en lo privado y lo público. El universo de experiencias e identidades del dolor, tanto individual como colectivo, es más complejo que la categoría oficial de víctima, pues la víctima es ese sujeto que ha suprimido el martirio, el dolor, el horror, el odio y el sacrificio para movilizarse, pues bajo esta lógica, sólo se moviliza por ser una víctima. La movilización de la víctima se vuelve un fenómeno monopolizado, cerrado y alejado de toda certeza jurídica. La categoría de víctima en tiempos de horror y excepcionalidad ha aparejado una justicia simbólica anclada en memoriales, monumentos, museos, placas, ceremonias cortas y a veces efímeras. Hablar de víctimas y asumir esa categoría es reducir el mundo subjetivo del doliente, cerrar por completo su posibilidad de subjetivación y negarle el acceso a la justicia. Las víctimas son vaciadas de su contenido político, se descarta su posibilidad de incidir en la política. Esto es doblemente perverso ya que por un lado se les endilga la experiencia del dolor a la esfera privada y, por el otro, se les niega la posibilidad de ser un agente público, político.

Cuando me encontraba haciendo las últimas revisiones a este trabajo apareció una nota periodística que, una vez sacudido el asombro y superada la indignación, valoré por su utilidad para fortalecer los argumentos vertidos en este artículo.

La nota en cuestión hace alusión a un suceso acaecido en un municipio del noroeste estado de Sonora, México. La publicación es del 26 de noviembre de 2020 y la reproduzco íntegramente:


Guaymas, Sonora, 26 de noviembre. La Alcaldesa de Guaymas, Sonora, Sara Valle Dessens, entregó al colectivo “Guerreras Buscadoras” enseres como palas, cubetas, guantes, gel antibacterial y cubrebocas como parte de un “kit para sus exploraciones”.

En el marco del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, la mandataria municipal y otros funcionarios locales se reunieron para dar cifras sobre la violencia de género en la localidad. En el acto también estuvieron presentes familiares de víctimas de desaparición.

Las autoridades compartieron diversos discursos sobre la eliminación de la violencia contra la mujer y las estrategias que se han puesto en marcha para lograr tal objetivo. También se habló sobre los casos de desaparición y se recibió al colectivo “Guerreras Buscadoras”.

De acuerdo con la información, una de las buscadoras dijo que las desapariciones en la entidad han aumentado en los últimos tres meses. De hecho, en lo que va del 2020, se ha registrado la desaparición de al menos 120 personas tan sólo en Guaymas.

Al finalizar el evento, el Gabinete municipal pidió a los miembros del colectivo que se acercaran al estrado para otorgarles un apoyo en especie, según argumentaron, para que continúen con la búsqueda de sus familiares desaparecidos.

Sin embargo, el apoyo se constituyó de cubetas de hierro, cubrebocas, gel antibacterial, guantes de látex, palas, sueros hidratantes y agua embotellada. Al final de la entrega, pidieron que algunas de las buscadoras posaran para la foto junto con los funcionarios.<sup>54</sup> 

<sup>54</sup> Redacción, “Gobierno de Guaymas, Sonora, regala palas a las familias para que busquen a sus desaparecidos”, *Sin Embargo*, 26 de noviembre, 2020, en <<https://www.sinembargo.mx/26-11-2020/3900306>>.

## FUENTES

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. España: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Black, Max. *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- Blumemberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003.
- Blumemberg, Hans. *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor, 1995.
- Chamizo Domínguez, Pedro J. “La metáfora (semántica y práctica)”. 2005. Disponible en: <<http://www.ensayistas.org/critica/retorica/chamizo/index.htm>>.
- Chul Han, Byung. *Ausencia. Acerca de la cultura y filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Creswell, John W y Teresa Catalano. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Davidson, Donald. *What Metaphors Mean*, Conference 1978, *Critical Inquiry*, 5/1978: pp. 31-47. 1978.
- Diálogos por la Paz en el Castillo de Chapultepec, 23 de junio 2011, Ciudad de México. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xanUnVmL0RE>>.
- Durán Guerra, Luis. “Metáfora y mundo de vida en Hans Blumemberg”. *Revista de Filosofía*, vol. 35. núm. 2 (2010): 105-127.
- Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León A. C., 2018, *La presencia de la ausencia: historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México
- Gamiño Muñoz, Rodolfo. *La patria de los ausentes. Un acercamiento al estudio de la desaparición forzada en México*, México: Universidad Iberoamericana, 2021.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Barcelona: Editorial Origen, 1982.
- Gatti, Gabriel. *Un mundo de víctimas*, Barcelona: Anthropos, Siglo XXI, 2017.
- González Robles, Adrián. *Las rastreadoras, documental*, México: Time Lapse Ediciones, 118 minutos, 2017.
- Hermensen, J. Joke. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Editorial Siruela, 2019.
- Lakoff, George. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1976.

- Le Breton, David. *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Madrid: Editorial Siruela, 2018.
- Ley General de Víctimas, 9 de enero 2013, Ciudad de México. Disponible en: <[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV\\_030117.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV_030117.pdf), 1-9>.
- Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Mastrogiovanni, Federico. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. México: Grijalbo, 2014.
- Mendoza, Carlos, José Luis Jobim y Mariana Méndez-Gallardo, compiladores. *Mimesis e invisibilización social. Interdividualidad colectiva en América Latina*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017.
- Mingorance, Fidel y Erick Arellana Bautista. *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia. Relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado*. Colombia: HREV, 2019.
- Narrativas de Resistencia, *Sobrevivientes*, Universidad Iberoamericana, Cuaderno digital 1, agosto 2020, México. Disponible en: <<http://ri.ibero.mx/handle/ibero/2953>>.
- Ortega y Gasset, José. *¿Qué es la filosofía? y otros ensayos*. España: Alianza Editorial, 2015.
- Ortiz San Juan, Yearim Anabel. “La víctima como lectura clave para entender el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad”, Tesis de doctorado. Universidad Iberoamericana, México, 2017.
- Rea, Daniela. 2017, *Porque nos encontramos. No sucumbió la eternidad*. Documental. docs [mx]. México
- Sevilla, Héctor. *Apología del vacío. Hacia una resignificación de la ausencia*. México: Colofón, Universidad de Guadalajara, 2016.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- Sicilia, Javier. *El desahabitado*, México: Grijalbo/Proceso, 2016.
- Sluzki, Carlos E. *La presencia de la ausencia. Terapias con familias y fantasmas*, Barcelona: Gedisa, 2011.
- Redacción. “En México hay más de 73 mil desaparecidos y más de 3 mil fosas clandestinas”. *Animal Político*. 28/11/2020. Disponible en: <<https://www.animalpolitico.com/2020/07/mexico-73-mil-desaparecidos-fosas-clandestinas/>>.
- Redacción. “Gobierno de Guaymas, Sonora, regala palas a las familias para que busquen a sus desaparecidos”. *Sin Embargo*. 26 de noviembre 2020. Disponible en: <<https://www.sinembargo.mx/26-11-2020/3900306>>.

# *¿Paradigma de civilización o modelo de tiranía?*

*El Tawantinsuyu y los orígenes  
de la historiografía latinoamericana*



## *A Paradigm of Civilization or a Model of Tyranny?*

*The Tawantinsuyu and the Origins of Latin American  
Historiography*

PEDRO L. SAN MIGUEL

Catedrático Jubilado

Universidad de Puerto Rico

Puerto Rico

Correo: sanmiguelupr@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4298-571X>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.379

Artículo recibido: 13/09/2020

Artículo aceptado: 12/04/2021

### *ABSTRACT*

*Drawing on a broader investigation of the “civilization or barbarism” dilemma in Latin America, this essay examines the debate that emerged in the early colonial period about the character of the Inca regime. Two interpretations of the Tawantinsuyu emerged at the time: one regarded it as a civilizing system; the other one portrayed it as a “tyranny”. This dispute, which reflected the political conflicts of the moment, was apparent in the early historical production about the Incas. Figures such as Pedro Cieza de León, Juan de Betanzos, Juan de Matienzo, and Pedro Sarmiento de Gamboa contributed to this debate. The essay argues that this controversy is one of the founding moments of Latin American historiography.*

*Keywords: Tawantinsuyu, civilization/barbarism, “Inca tyranny”, historiography, Latin America.*

## RESUMEN

A partir de una investigación más amplia en torno al dilema “civilización o barbarie” en América Latina, este ensayo examina el debate que emergió en la temprana época colonial en torno a la naturaleza del régimen incaico. En ese entonces surgieron dos concepciones sobre el Tawantinsuyu: una lo concebía como un sistema civilizador; la otra lo figuraba como una “tiranía”. Esta disputa, que respondía a los conflictos políticos del momento, se manifestó en la temprana producción histórica sobre los incas. En ella participaron figuras como Pedro Cieza de León, Juan de Betanzos, Juan de Matienzo y Pedro Sarmiento de Gamboa. Se arguye que este debate es uno de los momentos fundacionales de la historiografía latinoamericana.

Palabras clave: Tawantinsuyu, civilización/barbarie, “tiranía inca”, historiografía, América Latina.

## INTRODUCCIÓN

Este ensayo se enmarca en una investigación que pretende rastrear la evolución histórica de la discursiva acerca de la “civilización y la barbarie” en América Latina, cuyos momentos inaugurales se encuentran en la Conquista. Sus fundadores fueron hombres de armas, religiosos y funcionarios estatales, quienes elaboraron numerosos textos, movidos por consideraciones prácticas derivadas de la implantación del poder español en el Nuevo Mundo. Esta gama de autores produjo una literatura, conocida genéricamente como “crónicas de Indias” o “crónicas de la Conquista”, que ha engendrado a su vez una ingente cantidad de obras analíticas. En los últimos tiempos, buena parte de esa labor crítica ha sido producida desde los estudios culturales, los que, si bien se caracterizan por sus posturas interdisciplinarias, se distinguen por la impronta que en ellos desempeñan los estudios literarios.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Como muestra de ello: Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009).



Mi trabajo, por otro lado, se inserta en el campo de la historiografía, aunque aprovecha perspectivas provenientes de otras disciplinas. De manera concreta, aspira a contribuir al estudio de los orígenes de la historiografía latinoamericana. Esto implica, entre otras cosas, precisar las diferencias entre los cronistas, y, sobre todo, identificar cómo representaron la civilización y la barbarie en la época de la Conquista. ¿Qué expresiones discursivas adoptó esa dicotomía y cuáles fueron los relatos que se elaboraron en torno a ella? También me interesa distinguir los conceptos o las categorías que se emplearon en esas construcciones discursivas, así como las maneras en las que las utilizaron. El escrutinio de las narraciones y de las “palabras clave” (o conceptos) que las componen permite explorar, en su especificidad histórica y cultural, las formas en que, en cada época, se concibió la dialéctica entre civilización y barbarie.<sup>2</sup> En este contexto, me centro en varios cronistas españoles que estuvieron en Andinoamérica en el siglo XVI y que ofrecieron interpretaciones acerca del Tawantinsuyu, popularmente conocido como “Imperio inca”; de sus textos se desprende uno de los debates pioneros de la historiografía latinoamericana, que tuvo entre sus ejes los criterios acerca de la civilización y la barbarie.

Pese a las dificultades que ello comporta, parece conveniente ofrecer algunos criterios acerca de los conceptos “civilización” y “barbarie”. Debido a su gama de acepciones, algunos estudiosos afirman que son incapaces de definir el concepto de civilización; o que los elementos para efectuar dicha tarea son tan problemáticos que resulta improbable llegar a una concepción aplicable a todos los contextos históricos.<sup>3</sup> Pese a ello, lo cierto es que las

<sup>2</sup> Esta perspectiva la he empleado en trabajos previos en los que estudio diversas tradiciones historiográficas, entre otros: Pedro L. San Miguel, *“Muchos Méxicos”: Imaginarios históricos sobre México en Estados Unidos* (México: Instituto Mora, 2016) e *Intempestivas sobre Clío (Puerto Rico, el Caribe y América Latina)* (San Juan: Ediciones Laberinto, 2019).

<sup>3</sup> Mary Beard, *La civilización en la mirada*, trad. Silvia Furió (Ciudad de México: Editorial Crítica, 2019), 11; y Felipe Fernández-Armesto, *Civilizations: Cul-*

sociedades suelen poseer criterios sobre su evolución, referidos a su vida material, sus prácticas sociales y culturales, y sus formas de organización social y política. Y esto incide sobre las costumbres y las nociones de sociabilidad, regidas por las normas acerca del orden, las jerarquías y la probidad imperantes en cada sociedad. Todo esto engloba lo que Norbert Elias llamó “proceso de la civilización”, si bien los elementos que lo componen son particulares a cada sociedad y cultura.<sup>4</sup> Por oposición se encontraría lo que se conceptúa como impiedad, incivilidad o, en grado extremo, barbarie o salvajismo. Esto último se reflejaría tanto en la ausencia de estructuras económicas, sociales o políticas que evidencien cierto grado de desarrollo como en comportamientos que transgreden lo que se concibe como civilizado y apropiado. Además, remite a comportamientos impetuosos o violentos, que quebrantan lo que, en el contexto sociocultural determinado, se percibe como propiamente humano, por lo que serían conductas cercanas a lo bestial, a lo animal.<sup>5</sup>

Por lo común, a partir de las teorías antropológicas evolucionistas, se ha considerado que barbarie y civilización son etapas de desarrollo de las sociedades, en la cual la primera antecede a la segunda.<sup>6</sup> No obstante, desde otras perspectivas, civilización y barbarie no constituyen fases de un proceso según el cual las sociedades más complejas material, social y culturalmente son más

---

*ture, Ambition, and the Transformation of Nature* (New York, Touchstone Books, 2002), 28-30.

<sup>4</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. Ramón García Cotarelo (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

<sup>5</sup> Entre otros: Roger-Pol Droit, *Genealogía de los bárbaros: Historia de la inhumanidad*, trad. Núria Petit Fontseré (Barcelona: Ediciones Paidós, 2009); Edgar Morin, *Breve historia de la barbarie en Occidente* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009); y Denis Diderot, *Tratado de la barbarie de los pueblos civilizados*, trad. Palmira Feixas (Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2011).

<sup>6</sup> Sobre las concepciones evolucionistas en el campo de la antropología: Marvin Harris, *El desarrollo de la teoría antropológica: Historia de las teorías de la cultura* (México, Siglo XXI, 1996).

desarrolladas que las que poseen estructuras más simples. Desde otros enfoques, civilización y barbarie pueden coexistir –en tensión, sin duda– en una misma sociedad y cultura.<sup>7</sup> También se debe considerar que lo bárbaro y lo civilizado son relativos, por lo que los criterios al respecto varían de una sociedad a otra. Fue a partir de un entramado tal que los cronistas de la Conquista elaboraron sus concepciones acerca de la civilización y la barbarie en el Nuevo Mundo. De inicio, sus alternativas fueron sencillas ya que se toparon en las Antillas con sociedades que carecían de los atributos que poseían las sociedades de Europa a partir de las cuales los españoles catalogaban lo civilizado. Pero esto se complejizó en Mesoamérica y Andinoamérica, donde los españoles encontraron sociedades que cumplían muchos de los criterios –sobre todo de los económicosociales y políticos– que delimitaban lo civilizado y lo bárbaro. Examinar esas primeras escrituras acerca de las sociedades andinas con el fin de identificar cómo lidiaron con este dilema, definiendo lo bárbaro y lo civilizado, constituye el eje central del presente texto.

#### EL TAWANTINSUYU COMO PARADIGMA

Enfrentados a las sociedades de América, los españoles elaboraron relatos diversos –si bien enmarcados en determinadas concepciones– con la intención de conferirle sentido a realidades que, para ellos, en efecto, constituían un Nuevo Mundo. Las sociedades aborígenes del Caribe, por ejemplo, fueron conceptuadas a base de criterios elementales, referidos sobre todo a sus insuficiencias: carecían de ciudades, armas, moneda, comercio, vestidos, ruindad y avaricia, entre otras cosas. Tan primigenias resultaban esas sociedades que inicialmente fueron imaginadas por Cristóbal Colón

<sup>7</sup> Entre otros: Tzvetan Todorov, *El miedo a los bárbaros: Más allá del choque de civilizaciones*, trad. Noemí Sobregués (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013).

como adánicas –aunque tal concepción se fue complejizando conforme el Almirante exploró el Caribe–.<sup>8</sup> En tales apreciaciones, la historia no desempeñó un papel significativo ya que esas sociedades, al carecer de los atributos de la civilización, lucían como carentes de pasado, de transcurrir en el tiempo. Era ésta otra de las carencias de las que adolecían dichas sociedades.

No sucedió lo mismo al topar los españoles con las grandes civilizaciones de Mesoamérica y, más tarde, de Andinoamérica. Ante ellas, tuvieron que elaborar interpretaciones en las cuales las apelaciones al pasado resultaban ineludibles. Fueron varios los indicios de que estas sociedades contaban con pasados memorables, entre ellos sus colosales construcciones –incluso sus edificaciones en ruinas, que evidenciaban su transcurrir en el tiempo–, sus medios mnemotécnicos y sus grafías, así como sus relatos orales y “cantares”, mediante los cuales rememoraban los sucesos pretéritos –aunque a ojos de los españoles tales narraciones estuvieran plagadas de fábulas y patrañas–. Aun así, todo esto indicaba que mesoamericanos y andinoamericanos eran, por así decirlo, “bárbaros cultos”.<sup>9</sup> Escudriñar su pasado era, pues, una forma de comprender tan complejas sociedades, que en muchos aspectos resultaban semejantes –o hasta superiores– a las de Occidente.

Al discurrir en torno a esas sociedades, los españoles lo hicieron a partir de dos registros conceptuales: desde un “discurso cristiano” y desde un “discurso civil”; en el primero, imperaron las cuestiones religiosas –creencias, divinidades, rituales y prácticas–, mientras que en el segundo prevalecieron los asuntos políticos, sociales y económicos.<sup>10</sup> Debido a la complejidad de las socieda-

<sup>8</sup> Pedro L. San Miguel, “De la visión edénica al salvaje: Cristóbal Colón y los orígenes del dilema ‘civilización o barbarie’ en América”, *Clío: Órgano de la Academia Dominicana de la Historia*, núm. 199 (enero-junio 2020).

<sup>9</sup> Pedro L. San Miguel, “La conquista de ‘bárbaros cultos’: Hernán Cortés y la discursiva sobre la civilización y la barbarie” [inédito, 2020], y “Un soldado *historiaherido* teoriza sobre la barbarie y la civilización: Pedro Cieza de León y su escritura sobre Andinoamérica” [inédito, 2020].

<sup>10</sup> Acerca de esa dialéctica entre “discurso cristiano (o religioso)” y “discurso ci-

des nativoamericanas, en las diversas interpretaciones elaboradas por los españoles acerca de ellas terminaron cruzándose ambos registros conceptuales. No obstante, en varios de los principales textos de la época de la Conquista predominó una de esas claves hermenéuticas, haciendo que las interpretaciones acerca de las sociedades nativas adquirieran unos rasgos u otros. En el caso azteca, por ejemplo, pese a que los españoles reconocieron sus impresionantes logros sociopolíticos, urbanísticos y económicos, los atributos “demoniacos” de su religión –su exuberante idolatría, sus sacrificios humanos y su antropofagia– hicieron que, en los imaginarios sobre su civilización, se impusiera la “hermenéutica religiosa”, opacando al “discurso civil”.<sup>11</sup>

En Andinoamérica, por otro lado, tendió a predominar el “discurso civil”: aquí resultó más arduo apelar al “discurso religioso” como justificación de la Conquista ya que las propiedades “demoniacas” de su religión eran menos notorias que en Mesoamérica. A ello se sumaron las peculiaridades de la imposición de la hegemonía española sobre el mundo andino, que propiciaron el surgimiento de un “discurso civil” acerca del Tawantinsuyu; en él, la historia cumplirá un papel crucial, en ocasiones como valedora del régimen inca; en otras, como impugnadora suya. Esto se evidencia en la obra de Pedro Cieza de León (1520-1554) quien elaboró una de las primeras obras históricas sobre el Tawantinsuyu y, por ende, en torno a las grandes civilizaciones nativoamericanas. Pese a que las concepciones de Cieza de León se inscriben en el “discurso cristiano”, en su relato tiende a prevalecer el “discurso civil”, en el cual ocupa un papel central su incursión en el pasado del mundo andino, lo que efectúa de manera abarcadora en *El señorío de los incas*, obra en la cual amplía varias propuestas que,

---

vil”: Luis Millones Figueroa, *Pedro de Cieza de León y su Crónica de Indias: La entrada de los incas en la historia universal* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Institut Français d’Études Andines, 2001).

<sup>11</sup> Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, trad. Juan José Utrilla (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

casi como hipótesis, había delineado en *La crónica del Perú*. Entre otros objetivos, Cieza de León trata de identificar qué existía previo a la expansión inca por la región andina. Y lo que encuentra es que, “antes que los ingas los señoreasen [...], todos vivían desordenadamente”:

[...] muchos andaban desnudos, hechos salvajes, sin tener casas ni otras moradas que cuevas [...] de donde salían a comer de lo que hallaban por los campos [...] salían a pelear unos con otros [...] y se mataban muchos de ellos, [...]y hacían sus sacrificios a los dioses en quienes ellos adoraban, derramando [...] mucha sangre humana y de corderos. Todos ellos eran behetrías sin orden, porque cierto dicen no tener señores ni más que capitanes con los cuales salían a las guerras.<sup>12</sup>

De tal modo quedan calificadas esas “behetrías” que existían previo al surgimiento del Tawantinsuyu.<sup>13</sup> Por ende, la irrupción de los incas es concebida como un proceso civilizador ya que la behetría poseía “un significado de ‘no-cultura’, un estado de precivilización”. Tal fue el mundo bárbaro que modificaron los incas gracias a su “señorío”, concepto que connotaba una autoridad legítima que se ejercía con la connivencia de los súbditos y en beneficio suyo. Debido a ello, el empleo de dicho término por Cieza de León resultó “bastante osado” dado que “aún se discutían los justos títulos del rey de España sobre las Indias”.<sup>14</sup> Es decir, el re-

<sup>12</sup> Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú/El señorío de los incas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005), 303, 305-307 y 342. Véase, asimismo: Millones Figueroa, *Pedro de Cieza*.

<sup>13</sup> La “behetría” es una noción de origen medieval, empleada para referirse a comunidades autónomas, no subordinadas a gobernantes externos ni a un reino. La noción fue empleada por los españoles para referirse a ciertas comunidades indígenas del Nuevo Mundo; Cieza de León la empleó en sus elucubraciones sobre el mundo andino. San Miguel, “Un soldado”.

<sup>14</sup> Lydia Fossa, *Narrativas problemáticas: Los inkas bajo la pluma española* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006), 104-105 y 111.

lato histórico del cronista resultaba incómodo a la interpretación oficial de la Conquista, concebida como una gesta civilizadora que contrarrestaba la barbarie inca.

Cieza de León elabora una narración que resalta las bondades del dominio inca. Su obra *El señorío de los incas* inaugura una de las principales vertientes de la historiografía colonial andina: la historia dinástica, centrada en la relación de los gobiernos de los sucesivos Incas.<sup>15</sup> Tal relato se estructura alrededor del mando de cada uno de dichos gobernantes; se centra en el ascenso del nuevo Inca al poder; sus gestas –sobre todo sus conquistas–; y su ocaso, que incluía su muerte, sus exequias y la investidura de su sucesor. Seguía esa trama un arquetipo narrativo que admitía escasas variaciones. Era ésta una “historia oficial” en la cual descollaban aquellos incas que habían realizado grandes hazañas o que se destacaron por sus gestas civilizadoras, su sabiduría o sus medidas benefactoras. La incursión de Cieza de León en el pasado pretendió comprender el sistema político, social y cultural inca; como resultado, se puede argumentar que ofrece una especie de teorización acerca de la civilización y la barbarie.<sup>16</sup> A tono con el contexto ideológico y político de la época, para ciertos letrados españoles esta última será encarnada por la “tiranía inca”, concepto fundamental en la naciente historiografía andina –por ende, latinoamericana– del siglo XVI.

## HISTORIA DINÁSTICA Y CIVILIZACIÓN

Otro de los primeros historiadores del Tawantinsuyu fue Juan Díez de Betanzos (1519-1576, conocido como Juan de Betanzos), autor de la *Suma y narración de los incas* (de los 1550) –obra encargada por el virrey Antonio de Mendoza–, cuyo dominio del

<sup>15</sup> Acerca de este género histórico en el Perú: Millones Figueroa, *Pedro de Cieza*, 169 ss; y Mark Thurner, *History's Peru: The Poetics of Colonial and Postcolonial Historiography* (Gainesville: University Press of Florida, 2012).

<sup>16</sup> Este asunto se elabora en: San Miguel, “Un soldado”.

quechua le permitió aquilatar con mayor precisión la cultura, la sociedad y la historia andinas.<sup>17</sup> Por ello, en comparación con la *Suma y narración de los incas*, *El señorío de los incas* es un texto más parco. Aun así, son obras análogas en sus objetivos; Betanzos, como Cieza de León, “cuenta la gesta inka de conformación de un imperio”.<sup>18</sup> Ambas obras recurren al género de la historia dinástica, dinastía cuyos orígenes y evolución se funden con el mito y la leyenda; sus autores son “los creadores de un modelo historiográfico” que se distinguió porque integró “las informaciones [orales] andinas en un relato históricamente diseñado”.<sup>19</sup> Asimismo, ambas obras narran la expansión del Tawantinsuyu como un proceso civilizador. En el caso de Betanzos, ello entrañaba que cada monarca debía “cumplir a cabalidad” ciertos roles: “el de guerrero, de arquitecto, de cazador y de renovador del mundo” –si bien el autor le adscribe un papel protagónico a Inca Yupanqui (o Pachacuti), noveno Inca según su relación de gobernantes.<sup>20</sup> Ya que Betanzos se basó en los testimonios orales de miembros de la elite cuzqueña, se podría concebir que su texto es reflejo de lo que le relataron sus informantes; que su obra es mera transcripción de una memoria oral que constituiría la “verdad” de la sociedad inca.<sup>21</sup> Esto, por supuesto, no es así en esta obra; y no lo es porque la escritura –ya elaborada por los actores históricos

<sup>17</sup> Nicanor Domínguez Faura, “Juan Díez de Betanzos (1519-1576): Vida del autor de la *Suma y narración de los incas* (1551)” en *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas*, eds. Francisco Hernández Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015), 13-27. Sobre el proceso de producción de la *Suma y narración*: Fossa, *Narrativas*, 149-151 y 156 ss.

<sup>18</sup> Fossa, *Narrativas*, 148.

<sup>19</sup> Franklin Pease G. Y., *Las crónicas y los Andes* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 2010), 239.

<sup>20</sup> Peter Kaulicke, “La *Suma y narración* desde una perspectiva antropológica”, en Hernández Astete y Cerrón-Palomino, *Juan de Betanzos*, 44 y 48.

<sup>21</sup> Sobre la relación entre oralidad y escritura en la obra de Betanzos: Fossa, *Narrativas*, 331 ss; y Francisco Hernández Astete, “La Cápac Cuna y la lucha por la memoria incaica” en Hernández Astete y Cerrón-Palomino, *Juan de Betanzos*, 55-71.



mismos, ya confeccionada por cualquier otro agente que se abrogue a transcribir su “voz” – nunca es fiel traslación de la memoria o la tradición oral. Tal ejercicio comporta siempre una labor de “traducción”, “edición”, “reconceptualización” o de “reescritura”, con todo lo que esto implica al confeccionar un texto, que nunca es simple imagen o duplicado, en otro medio, el de la oralidad.<sup>22</sup> Las mismas historias orales están traspasadas por múltiples tensiones, suscitadas por realidades sociales, culturales, étnicas, generacionales y hasta de género. De tal modo, “cada uno de los cronistas que elaboró una relación distinta de incas lo hizo, [...] sobre el recuerdo específico de sus informantes”, si bien el texto escrito fue una elaboración española, construida a partir de los arquetipos y las concepciones intelectuales –incluyendo las históricas– pre-valetientes en España y respondiendo a las circunstancias de la naciente sociedad colonial.<sup>23</sup>

En el texto de Betanzos, la discursiva religiosa aparece mitigada: aunque presente, no obnubila el “discurso civil”, que exhibe el papel civilizador de los incas. Betanzos refiere su desarrollo de la agricultura y su regulación del uso de la tierra, su instauración de la religión, el poblamiento del territorio, las construcciones, y el establecimiento de almacenes de productos y de tributos.<sup>24</sup> Aparejado a lo anterior, estableció “Ynga Yupangue” un sistema de reparto de bienes entre la población cuzqueña, “dando a cada uno lo que así uviese menester [...], beneficio e proveimiento” que permaneció “hasta que los españoles [...] entraron, con cuya entrada todo esto se perdió”.<sup>25</sup> Los incas –y en particular “Ynga Yupangue”– habrían

<sup>22</sup> Para discusiones sobre el particular: Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985); Paul Thompson, *The Voice of the Past: Oral History* (Oxford/New York: Oxford University Press, 1992); y Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London/New York, Routledge, 2002).

<sup>23</sup> La cita proviene de: Hernández Astete, “La Cápac Cuna”, 67.

<sup>24</sup> Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, en Hernández Astete y Cerrón-Palomino, *Juan de Betanzos*, 130-132, 161-163, 167-169, 172.

<sup>25</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 175.

sido cruciales en el ordenamiento del tiempo, ya que “hasta allí no avían tenido horden por do conociesen el año e los meses dél”. Desde entonces se instituyó un orden temporal que venía acompañado de diversas celebraciones religiosas, las que quedaron tan arraigadas que, luego de la Conquista, “aunque se las quieran quitar [...], la salen ellos [los indios] a hazer oculta e secretamente”.<sup>26</sup>

El papel civilizador de los incas se manifestó en la “reedificación” del Cuzco.<sup>27</sup> Como todo diseño urbanístico de envergadura, éste conllevó una reconfiguración del entramado social ya que “mandó Ynga Yupangue que se saliesen todos los de la ciudad [...] e se pasasen a los poblezuolos que por allí juntos heran”. Se procedió a efectuar una nueva distribución de “solares e casas” y a erigir diversos edificios. Terminada tan magna obra –lo que habría tomada veinte años y “duró çinquenta mil indios” (?), el Inca “dio e repartió las casas e solares ya edificados y hechos”, mas no entre todos los que habían habitado la ciudad, sino “a los señores del Cuzco y a los demás vecinos y moradores del, todos los quales heran orejones deçindientes de su linaje e de los demás señores que hasta él avían subçedido desde el principio de Mango Capac”, fundador de la dinastía. Quedó dispuesto el Cuzco “según que antiguamente fue nuestra Roma”, lo que entrañó que “no oviese en esta ciudad mezcla de otra gente ni generación que no fuese la suya y de sus orejones”. A los antiguos habitantes del Cuzco, desplazados a sus afueras, “dio Ynga Yupangue favor e ayuda para que les ayudasen a hazer sus casas”, con lo cual “fueron hechados de la ciudad [...] e así quedaron sujetos e abasallados”, razón por la cual –remata Betanzos– “podrían decir que les vino huésped que los hechó de casa”. Cumplió así Ynga Yupangue el sino de muchos civilizadores, quienes, en su fáustico afán de moldear de manera radical el mundo, acaban produciendo estragos de todo tipo.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 182.

<sup>27</sup> Lo siguiente se basa en: Betanzos, *Suma y narración*, 187-191.

<sup>28</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal (México: Siglo XXI, 1989).

Las apreciaciones de Betanzos sobre la reconstrucción del Cuzco constituyen una de las pocas ocasiones en que juzga lo que relata ya que el cronista tiende a ser sobrio en sus opiniones. En uno de los contados pasajes en que emite algún juicio, reseña las obligaciones que debían cumplir los orejones –es decir, los “nobles”– como representantes del Inca en una región recién conquistada, lo que incluía el cobro de tributos y evitar que se cometieran ultrajes contra los nativos, así como impartir justicia entre ellos. De esto se derivaba –concluye Betanzos– que “los caçiques y naturales [de esa provincia] avían perdido libertad y heran en subjección perpetua, en la qual bivieron hasta que los españoles entraron en la tierra”.<sup>29</sup> Es ésta la formulación más cercana a la tesis de la “tiranía inca” en la obra de Betanzos, quien, lejos de resaltar los aspectos opresivos del Tawantinsuyu, expone sus dimensiones civilizadoras. Hay alusiones en su obra a las rebeliones contra el dominio inca, sobre todo en las regiones periféricas del Tawantinsuyu.<sup>30</sup> Asimismo, hay algunas menciones a la antropofagia, como la practicada en las regiones selváticas, o a un tipo de canibalismo ritual que conllevaba ingerir el corazón de los vencidos en la guerra. Finalmente, en unos pocos lugares alude Betanzos a “idolatrías y bestialidades” y hasta a sacrificios, pero lo hace por lo general de pasada, omitiendo las grotescas descripciones de otros cronistas. En lo que a la idolatría se refiere, indica que la costumbre entre los incas de tener “un ydolo de casa y para cada cossa” resultaba afín a “como los romanos hazían”, criterio comparativo que relativiza la alegada barbarie de los nativoamericanos.<sup>31</sup>

La imagen que transmite Betanzos sobre el Tawantinsuyu es en esencia favorable, distante del argumento –promovido oficialmente– de la “tiranía inca”. Si bien los Incas eran gobernantes severos, su rigurosidad implicaba que “si caso hera que [...] se

<sup>29</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 211.

<sup>30</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 269 ss.

<sup>31</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 127, 213, 252, 259 ss., 334, 337.

hallaba culpante algún hijo del Ynga en delito que mereciese muerte, el mismo Ynga por sus manos le matase”.<sup>32</sup> Uno de los métodos de la justicia inca radicaba en las “visitas”, inspecciones del reino que efectuaban los orejones o el Inca, y que pretendían garantizar que se respetaran las normas y que se aplicaran con estricto apego a la justicia.<sup>33</sup> En el establecimiento de tales principios de “buen gobierno” –término medieval que será nodal en las reflexiones acerca de los sistemas políticos andinos, tanto del inca como del español<sup>34</sup>– habría desempeñado un papel central Ynga Yupangue, gobernante paradigmático según Betanzos, quien incluso merodeaba de incógnito por el Cuzco, “disfraça[do] [...] mirando y escuchando de noche qué hazían y dezían sus gentes”. Así llegó el gobernante al convencimiento de “que hera justo [...] poner remedio y dar hordenar la horden y razón”, implementando medidas para reformar las costumbres. Habría actuado Ynga Yupangue a tono con la figura arquetípica –y mítica– del “rey filósofo”.<sup>35</sup> Será en esas secciones de su obra, en las que narra la guerra dinástica entre los hermanos Huáscar y Atahualpa, donde Betanzos muestre la saña que podían desatar los incas. Con todo, el cronista está lejos de patentizar el sesgo en contra de Atahualpa que mostrarán otros cronistas, parcialidad que abonó la tesis de la “tiranía inca”.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 219 ss.

<sup>33</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 297 ss.

<sup>34</sup> Por ejemplo: Germán Morong Reyes, *Saberes hegemónicos y dominio colonial: Los indios en el Gobierno del Perú de Juan de Matienzo (1567)* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2016).

<sup>35</sup> Betanzos, *Suma y narración*, 219-220. Acerca del “rey filósofo”, noción emparentada con las concepciones sobre la figura mítica del “buen rey”: Roberto R. Aramayo, *La quimera del Rey Filósofo: Los dilemas del poder, o el frustrado idilio entre la ética y lo político* (Madrid: Taurus, 1997); y Raoul Girardet, *Mitos y mitologías políticas*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999).

<sup>36</sup> Sobre la guerra entre Atahualpa y Huáscar: Betanzos, *Suma y narración*, 317 ss.

Pese a haber sido funcionario del naciente Estado colonial, Betanzos ofreció una imagen del Tawantinsuyu que refiere una “imagen andina de la autoridad” apoyada en “connotaciones religiosas”, así como en “un rol social”, por lo que “proyecta una imagen de integración sustentada en el poder y prestigio del [I]nca”.<sup>37</sup> Su concepción estuvo lejos de nutrir la noción de la “tiranía inca”, como será el caso de otros autores de mediados del siglo XVI, quienes avalaron esa interpretación. Entre esos autores descuellan Juan de Matienzo (1520-1579) y Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592); el primero es autor de *Gobierno del Perú* (1567) y el segundo de *Historia de los incas* (1572), obras que remedan “la majestad del Poder”.<sup>38</sup> Según un estudioso de Matienzo, su obra pertenece a “una larga tradición [...] de razonamiento jurídico aplicad[o] al espacio americano”, orientado “al ordenamiento legal de la administración virreinal”.<sup>39</sup> Sarmiento de Gamboa, por su parte, recurre a “la escritura de la historia”: su obra se instaure en la tradición de las historias dinásticas, inaugurada en América –acorde con los modelos occidentales– por Cieza de León y Betanzos, aunque, a diferencia de estos últimos, la *Historia de los incas* propugna la tesis de la “tiranía inca”.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Liliana Regalado de Hurtado, “La expansión y el proceso sucesorio de los incas según Betanzos”, en Hernández Astete y Cerrón-Palomino, *Juan de Betanzos*, 75.

<sup>38</sup> Esta frase es de Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 2002).

<sup>39</sup> Morong Reyes, *Saberes hegemónicos*, 109.

<sup>40</sup> Acerca de las “historias dinásticas” en el contexto de la evolución de la historiografía occidental: Jaume Aurell, “La historiografía medieval: Siglos IX-XV” en Jaume Aurell *et al.*, *Comprender el pasado: Una historia de la escritura y el pensamiento histórico* (Madrid: Ediciones Akal, 2013), 95-142; Jacques Lafaye, *De la historia bíblica a la historia crítica: El tránsito de la conciencia occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 181 ss; y Felipe Soza, “La historiografía latinoamericana” en Aurell *et al.*, *Comprender*, este autor obvia ese género, tan crucial en los inicios de la historiografía latinoamericana. Véase: Thurner, *History's Peru*.

Las divergencias entre las obras de Matienzo y Sarmiento de Gamboa no deben obstar para que tengamos presente – como refirió Ángel Rama y como elaboró más ampliamente Roberto González Echevarría– que en el mundo colonial hispanoamericano la ley, y la práctica y la escritura jurídicas fueron determinantes en el surgimiento de la “ciudad escrituraria”. De ello se desprende que “el discurso legal” se encuentre en el origen de la literatura, como patentizan géneros como la “relación” y la “crónica”, que en el siglo XVI operaron como textos legales ya que daban cuenta de hechos que ameritaban ser legitimados ante el Poder, pero que también fueron veneros de la épica y la novela.<sup>41</sup> Dando por hecho que esa relación entre el discurso legal y la literatura es extensiva a los géneros históricos –la crónica, la biografía, el ensayo de interpretación, la monografía histórica (la *proper history*, según Hayden White) y la “filosofía de la historia”–, resulta que la Historia, en cuanto ejercicio escritural que elabora tramas en torno a sucesos del pasado –por tanto, que narra–, es un tipo de literatura.<sup>42</sup>

Pese a corresponder a géneros discursivos diferentes –uno, un tratado legalista; otro, un texto histórico–, las obras de Matienzo y de Sarmiento de Gamboa responden al conjunto de dilemas que, hacia mediados del siglo XVI, asediaban al régimen colonial en la región andina. Entonces, pasada la época álgida de la Conquista y de las guerras entre españoles, la Corona se lanzó a “una

<sup>41</sup> Acerca de la relación entre ley y literatura: Rama, *La ciudad*, 41 ss; y Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz (México: Fondo de Cultura Económica, 2011). También es relevante: Walter D. Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (Época colonial), coord. Luis Íñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1982), 57-116.

<sup>42</sup> Esta argumentación se inspira en: Hayden White, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo (México: Fondo de Cultura Económica, 1992); e Ivan Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea: Manifiesto por las ciencias sociales*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016).

progresiva toma de control [...] a través de sus funcionarios”, lo que conduciría –sobre todo a partir de los 1560– a una “reestructuración [...] de la maquinaria estatal”. Esto era crucial dado el “rotundo fracaso de gobernabilidad” del periodo previo debido al desconocimiento de “las costumbres indígenas y la organización socioeconómica a escala de los curacas [...] y de los incas”.<sup>43</sup> Sobre el naciente régimen español se cernía también el reino neoinca de Vilcabamba, reducto rebelde que constituía una amenaza y cuyo cabecilla encarnaba la legitimidad de la dinastía Inca, lo que le confería un gran valor simbólico, con el potencial de nuclear una resistencia de mayor envergadura contra los nuevos dominadores.<sup>44</sup> A esto se añadían los acalorados debates en torno a la legitimidad del dominio español; tales disputas se centrarán en la cuestión de los “justos títulos”, razón por la cual la Corona y sus defensores desarrollarán argumentos y discursivas que justificasen la Conquista y sus secuelas, entre ellas la destrucción –o la sustitución– de los sistemas políticos nativos.<sup>45</sup> La “producción cronística” sobre América no fue ajena a tales procesos, que nutrieron, hacia la década de 1550, la “indagación etnográfica del pasado andino”, como ejemplifican las obras de Cieza de León y Betanzos; en los años subsiguientes, inspiraron obras como las de Matienzo y Sarmiento de Gamboa, que rebaten los argumentos que disputaban los “justos títulos” de la Corona.<sup>46</sup>

En tal contexto, resultaba crucial afianzar la teoría acerca de la “tiranía inca”, trazada por Matienzo de manera categórica en el *Gobierno del Perú*:

<sup>43</sup> Morong Reyes, *Saberes*, 145-148.

<sup>44</sup> Manfredi Merluzzi, “La monarquía española y los últimos incas: ¿Una frontera interior?”, *Manuscripts: Revista d’Història Moderna*, núm. 32 (2014).

<sup>45</sup> La cuestión de los “justos títulos” remite a aquellas razones que, apegadas a Derecho y a dogmas teológicos, pretendían justificar la Conquista. Lewis Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1949).

<sup>46</sup> Morong Reyes, *Saberes*, 147-148.

En las Indias no se halló aver ávido uso de letras, más que por quipos viviendo muy sin orden los Indios con grandes guerras en aquel rreyno, maldades y delitos y trato con el demonio que los engañava que se matasen unos á otros, permitió dios darles mayor tirano que el que antes los governavan llamóse mango Capa, fundo la ciudad del Cuzco, hizo leyes á su provecho y no de los subditos, algunas buenas y necessarias se fueran hechas á buen fin.<sup>47</sup>

Este pasaje, aunque crípticamente, insinúa las “behetrías”, ese primitivo sistema político-social que, según varios autores, imperó en el mundo andino previo al surgimiento del Tawantinsuyu, caracterizado por la ausencia de orden, la violencia y los “delitos”, efecto de los influjos del Demonio. En ese medio surgió Mango Capac, fundador de la dinastía inca, quien, pese a ciertas obras loables, es reputado como “mayor tirano” que los anteriores cabecillas ya que estableció leyes en su provecho y no de sus súbditos. Queda así significado uno de los rasgos del “tirano”, crucial en la tesis de la “tiranía Inca”.

Esa condición será heredada por toda la dinastía Inca, hasta Atahualpa, quien, para colmo, “mató a Huáscar Inga su hermano legitimo y se quedó con el Reyno”. De ello se desprende “que los Ingas fueron tiranos”. A diversos criterios recurrió Matienzo para tipificar al régimen inca como tiránico, entre ellos: no permitían los Incas que sus súbditos poseyesen “cosa alguna”, los forzaban “a trabajar continuamente sin premio alguno” y los cargaban con tributos. Ni de sus mujeres e hijos podían disponer los indios comunes “por que el Inga los dava á quien queria”. Las leyes, y las sanciones por contravenirlas, resultaban al mismo nivel arbitrarias y crueles ya que se ejecutaba no sólo a quien delinquía sino a toda su parentela. El carácter sañudo de los Incas se evidenciaba también en los sacrificios de “muchachos” a sus ídolos,

<sup>47</sup> Esto y lo siguiente provienen de: Juan de Matienzo, *Gobierno del Perú* (Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910 [1567]), 11-13.



y en las “mujeres y criados vivos” que enterraban junto a los señores principales cuando éstos fallecían. Todas las medidas de los Incas estaban orientadas a que sus súbditos les temiesen, “no los dexando usar de su libre alvedrio”. Hasta la política colonizadora inca, basada en el traslado de *mitimaes* de una región a otra, es conceptualizada por Matienzo como parte de esa suerte de terrorismo institucionalizado que, según él, distinguía al régimen inca. El dictamen del tratadista constituye un inapelable postulado: “No gobernaban por leyes sino por su apetito y voluntad”, razón por la cual, “aunque estos yngas fueron Reyes naturales del Perú [...] fueron tiranos por sus maldades”.

Apunta Pierre Duviols que, según las concepciones de la época, el “tirano” se distinguía porque: 1) no era electo ni había heredado su poder: se había “apoderado de él por la violencia o la astucia, contra la voluntad de la comunidad”, así que era “un usurpador”; 2) sometía a sus súbditos por medios “injustos y crueles”, por lo que era “un opresor”; 3) era “un traidor” en cuanto infringía tratados, acuerdos y compromisos; 4) era un “rebelde” ya que se insubordinaba contra su soberano o señor; y 5) agredía “a otras comunidades o pueblos”, subyugándolos “por la fuerza y la violencia”. La contrafigura del “tirano” era el “señor natural”, cuyos atributos legitimaban su poder: 1) descendía de un linaje noble “cuyo fundador” había “sido elegido por la comunidad”; 2) debido a ello, era reconocido como “señor”; 3) era respetuoso de los tratados y, al declarar la guerra, lo hacía de acuerdo con “la razón” y “la justicia”, y en beneficio de sus súbditos; y, por último, 4) era paladín de “las buenas costumbres” y de “la fe católica”.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Pierre Duviols, “Revisionismo histórico y derecho colonial en el siglo XVI: El tema de la tiranía de los incas”, en *Indianidad, etnocidio e indigenismo en América Latina* (México: Instituto Indigenista Interamericano/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1988); también: Jeremy Ravi Mumford, “Francisco de Toledo, admirador y émulo de la ‘tiranía’ inca”, *Histórica*, núm. xxxv (2011-2).

Tales concepciones –meros silogismos– suprimen cualquier posibilidad de impugnar la idea de que los Incas eran tiranos. Aun admitiendo que los Incas fuesen “señores naturales” –legítimos en virtud del origen de su autoridad–, su proceder arbitrario y despótico –sus “maldades”, según Matienzo–, los convertía en “tiranos”. De ello se desprendía que “el Reyno del Perú fué justamente ganado [por los españoles] y tiene á el su magestad muy justo titulo, [debido a] la tiranía de los Ingas que está dicha”. Ello venía a sumarse a las demás razones que refrendaban que “las Indias fueron justamente ganadas”: “Por la concessión de el summo pontífice ó por que aquellos Reynos se hallaron desiertos por los españoles. O por que los Indios no quisieron recibir la fee. O por que sus abominables pecados contra natura. O por razón de la Infidelidad [...]”

Amén de legitimar la Conquista como fenómeno general, Matienzo valida aspectos concretos de ella, como “la prisión de [Atahualpa] por Pizarro” y, por ende, su ulterior ejecución. Los españoles habrían actuado como nobles caballeros cristianos, prestos a “librar aquellos Indios y sus Reyes naturales de la tiranía en que estaban”.

Porque á qualquiera mandó Dios que librase á su próximo de oppression ó fuerza y es bastante causa para que los Indios pudiesen mudar nuevo príncipe y la tiranía es causa bastante para hazer la guerra, aviendo mandado y autoridad de Rey que no reconozca superior, como es su magestad y Reyes de España, no obsta si se dixesse que los Indios estaban contentos, y que no pidieron ayuda de los españoles, por que como estaban oppresos no pudieron declarar su voluntad, por que á tener libertad lo hizieron.

Gracias a la gesta redentora de los españoles, “los Indios tienen gran contento de estar sujetos á su magestad y bivar conforme á sus leyes, todas en su favor y libertad y por la tiranía de que fueron librados y beneficios á ellos hechos”. Habían quedado los nativos

“libertados de la servidumbre del demonio y de la del Inga”, y vivían al amparo de “muy justas leyes”, amén de poseer “cosas propias y hazen de si y de sus hijos lo que quieren”.<sup>49</sup> La argumentación de Matienzo se sustenta en una serie de silogismos legales –o leguleyos–, de ilaciones que construyen un argumento *ex post facto* con la intención de justificar la Conquista y las prerrogativas de la Corona.

Afín a este propósito es la obra de Sarmiento de Gamboa, que se inscribe también en el género de la “historia dinástica”, aunque, en su caso, la misma se orienta, no a resaltar la dimensión civilizadora del Tawantinsuyu –como habían hecho sus antecesores–, sino a sustentar la tesis de la “tiranía inca”. Su obra responde a la política oficial del virrey Francisco de Toledo, quien –según Duviols– desató una “vasta campaña ideológica para probar” los “justos títulos” de la Corona “sobre las tierras de Perú”, por lo que “mandó destruir, [...], los manuscritos relativos a la realidad indígena, redactados por autores de tendencia ‘indigenista’”; efectuó “encuestas (informaciones) sobre el modo de gobernar de los incas, consultando a los ancianos indígenas”; y, finalmente, “hizo escribir nuevas historias de los incas [...] así como ensayos políticos en contra de Las Casas”.<sup>50</sup> Se trató de un lapidario ejercicio escritural auspiciado por el Poder que comprendía la elaboración de una teoría y una antropología políticas, así como una historia oficial, con el objetivo de contrarrestar y hasta de suprimir interpretaciones contrarias. Estamos ante uno de los primeros casos en la historia latinoamericana de la construcción de una historia oficial, que entrañó una particular manera de representar la trabazón entre “civilización y barbarie”.

En lo que a sus dimensiones históricas respecta, ese proyecto oficial contó con dos elementos principales: las “informaciones” realizadas por Toledo entre “testigos de estos naturales de los mas

<sup>49</sup> Matienzo, *Gobierno*, 13-14.

<sup>50</sup> Duviols, “Revisionismo histórico”.

viejos y anzanos y de mejor entendimiento [...] de los cuales muchos son caciques y principales y otros de la descendencia de los yngas”, así como entre españoles que fueron de los “primeros conquistadores antiguos”, que –según carta del virrey al monarca español, de 1572– probaban “la tiranía de los yngas”;<sup>51</sup> y, en segundo lugar, la reescritura de la historia de Andinoamérica –labor desempeñada por Sarmiento de Gamboa– con la intención de sustentar tal hipótesis acerca del régimen inca. Las “informaciones” de Toledo pretendían recabar evidencias que demostraran la tesis de la “tiranía”, por lo que se confeccionó un cuestionario que hurgaba en los orígenes de la dinastía Inca y en sus medios para implantar su poderío; asimismo, se inquirió sobre los sistemas políticos que antecedieron al Tawantinsuyu. Se pretendía demostrar que, previo a la expansión inca, en Andinoamérica habían prevalecido las “behetrías”, entidades libres que carecían de “señores”; a lo sumo, en tiempos de guerra –lo que era común, según los testimonios obtenidos– elegían un “cinchicon”, un jefe militar que dirigía a la comunidad en esos momentos, pero que no constituía un “señor” permanente, así que no había que ofrecerle tributos ni rendirle obediencia. Ello iba aparejado a la constatación de que los incas subyugaron a las antiguas “behetrías” recurriendo a la violencia y hasta al terrorismo contra las colectividades que se resistían. Y, por supuesto, hubo entre los sondeados en las “informaciones” quienes renegaron de los incas por haber ocupado sus tierras, cometido matanzas y establecido tributos, acatados “siempre de mala voluntad”. De esto se desprendía que los Incas no eran “señores naturales” sino “tiranos” que eran obedecidos “por miedo y contra su voluntad”. Por ello, “siempre les hicieron contradicción y procuraron su libertad”.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> “Las informaciones sobre el origen y descendencia del gobierno de los Incas”, 59. Estas “informaciones” se realizaron entre 1570-1572 en varias localidades del Perú.

<sup>52</sup> Las anteriores citas provienen, respectivamente, de: “Las informaciones”, 177, 175, 169-170.

Pese a las resistencias que existieron en el Tawantinsuyu, tal constructo se elaboró excluyendo esos testimonios que matizaban o contrarrestaban las premisas oficiales. Entre los informantes de Toledo el consenso fue que, efectivamente, en la época preincaica se vivía en comunidades autónomas que carecían de señores permanentes a quienes se debiesen obediencia y tributos. No obstante, el consenso también mostraba que esas “behetrías” contendían entre sí con asiduidad; incluso, tales conflictos podían seguir un curso análogo al que, según los relatos oficiales, seguían las conquistas incas. Don Diego Lucana, “de linaje de caciques”, declaró:

que cuando no querían venir de paz algunos pueblos los çinchi-conas con los indios contrarios los hazian guerra y los matavan y los tomavan sus tierras y otras vezes los sujetaban a los pueblos donde heran çinchiconas e a los que venían de paz los dexavan sus tierras porque dezian que querían ser sus vasallos.<sup>53</sup>

La suerte de los vencidos en esas contiendas entre behetrías era sombría. Ante la amenaza de guerra, si los habitantes de un poblado “salían de paz no les hazian daño”, pero si “peleavan y los vençian los matavan e tomavan sus pueblos y tierras”. Lo subsecuente era el saqueo, tomando “sus mujeres y las yndias y ropa y ganado y todo lo que podían aver”, actos que acrecentaban el furor de los derrotados, quienes “tornaban a guerrear sobre los que les avian tomado”.<sup>54</sup> Este esquema no era muy diferente a lo que perpetraban los incas en sus conquistas, quienes habrían seguido los patrones prevalecientes en Andinoamérica.

Según la versión oficial española, las behetrías carecían de “ningún genero de gouierno sino que cada uno gozaua de lo que tenia y biuia como quería [...] no tenian ningunos señores ni caciques que los mandasse ni gouernase sino que cada vno hera señor de su casa”. Habría sido Topa Ynga Yupangui “el primero

<sup>53</sup> “Las informaciones”, 83.

<sup>54</sup> “Las informaciones”, 90, 100.

que conquistó y sujetó tiránicamente a todos los naturales destos rreynos [...] haziendoles muy cruda guerra y matándolos y asolando las tierras e yndios”.<sup>55</sup> No obstante, este panorama entre la época preincaica y la inca es desdibujado por varios participantes en la pesquisa de Toledo. Matizaron, por ejemplo, los atributos de los *cinchiconas*, quienes, según la versión oficial, eran meros caudillos militares que no ejercían un señorío continuo. Las respuestas acerca de los cinchiconas refieren una gama de situaciones, desde aquellas que suscriben la versión oficial hasta unas según las cuales esos adalides obtenían beneficios especiales, ya como retribución a sus funciones militares o de forma regular. Hubo algunos cuyos cargos trascendían los momentos bélicos, fungiendo como gobernantes “en todo tiempo en la paz y en la guerra”; más aún: “algunos çinchiconas se hazian mandones [...] por fuerça de armas y se hazian respetar como tales”. Llegó a haber cinchiconas que “deseavan siempre que uuiese guerras entrellos porque les hiziecen fiestas y le rrespetasen mejor”. Entre esas “fiestas” estaban las protagonizadas por las hembras de las comunidades vencidas, cuyas “mocas [...] se ofresçian a estos cinchiconas por sus mugeres”. Gracias a esas prerrogativas, “estos indios çinchiconas deseavan mucho que oviese guerras entre los unos pueblos y los otros para efeto de hazerse entrellos que fuesen rrespectados y estimados en mucho y ser mas señores”. Y, al parecer, hubo quienes lograron esos objetivos, incluso debido a “que los yndios temian aquellos çinchiconas a los quales llamauan curacas”.<sup>56</sup> Resultaría, pues, que la relación entre las behetrías y sus dirigentes distaba de ser homogénea y que la versión oficial elaborada por Toledo estuvo lejos de evidenciar esa diversidad.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> “Las informaciones”, 60.

<sup>56</sup> “Las informaciones”, 82, 86, 92, 95.

<sup>57</sup> Se ha señalado que existió una “tensión entre los objetivos jurídicos del proyecto político de Toledo y los testimonios de los informantes entrevistados para su composición”. Soledad González Díaz y Joaquín Zuleta Carrandi, “Narración y argumentación en la *Historia índica* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa”, *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas*, núm. 61 (2019), 28.

Entre sus informantes, hubo quienes ofrecieron una imagen divergente sobre la época preincaica, como Juan Soña, quien, basándose en lo recordado por su padre, “un yndio muy antiguo del tiempo de los yngas”, alegó que éstos “ynstituyeron [...] la dicha orden de gobierno que agora ay”; antes, “todos bibian entre si como bárbaros y gente silvestre”. Así que, si bien carecían de “otra orden nisujesçon a nadie ni aber entrellos señores de provincias grandes ni pequenas”, prevalecían entre las susodichas behetrías “muy hordinariamente guerras y diferencias”. Este testimonio tiende a suscribir otra versión sobre la época preincaica, en la cual –según otro informante– “no avia congregaciones de pueblos ny aun caminosny otra ninguna orden”, por lo que se vivía “como bestias”.<sup>58</sup> No eran, pues, las behetrías ese ámbito libre, bucólico y apacible que delineó el relato oficial español sobre el mundo preincaico con la finalidad de imputar a los incas su “tiranía”.<sup>59</sup> La concepción oficial reedita el mito de la comunidad primigenia, carente de maldad, impiedad y opresión, que habría sido pervertida y oprimida por un poder foráneo frente al cual los españoles habrían procedido como liberadores. No será la única vez en la cual momentos de la historia sean discernidos con base en este relato arquetípico que remeda, en clave política, el mito bíblico del Paraíso y la Caída. Este tipo de relato será recurrente a lo largo de la historia latinoamericana –tanto en las discursivas políticas como en las históricas– para representar las pugnas entre civilización y barbarie. A la larga, nutrirá esas vertientes de la antropología enfrascadas en hurgar en las “comunidades pequeñas” en busca de un “primitivismo” o una “pureza” ontológica que, alegadamente, retaban la degradación inducida por las fuerzas dominantes de la sociedad. Ofrecerán, por tanto, enfoques contestatarios.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> “Las informaciones”, 116 y 167.

<sup>59</sup> Mumford, “Francisco de Toledo”, 52-55.

<sup>60</sup> Para una elaboración y ejemplos de este argumento: San Miguel, “*Muchos Méxicos*”, 103-144, 172-184, 207-220.

La interpretación sobre el Tawantinsuyu elaborada a la sombra del virrey Toledo adoptará un modelo análogo, a tono con el cual un pasado primigenio –incluso virtuoso– habría sido menoscabado debido al sometimiento de las comunidades –las susodichas behetrías– que lo componían. De modo paradójico, esa construcción actuará no como cuestionadora suya sino como dispositivo para validar el Poder. En tal tipo de interpretación, la reescritura del pasado tendrá un papel central en cuanto esa narrativa se sustentó en una determinada articulación de los tiempos históricos. Se trató de instituir un “régimen de historicidad”, de convertir en hegemónica “una manera de engranar pasado, presente y futuro o de componer una mixtura de tres categorías”, aunque a fin de cuentas “uno de los tres compuestos es de hecho el dominante”.<sup>61</sup> En la escritura sobre el régimen inca auspiciada por Toledo, esa trabazón de los tiempos históricos tuvo como eje temporal dominante no al pasado ni al presente sino al futuro; es decir, a la época en la cual imperaría el diseño de sociedad forjado desde el Poder. Fue éste uno de los primeros y más abarcadores proyectos de ingeniería social en el Nuevo Mundo: entrañó modelar una sociedad en la cual las poblaciones indígenas constituyesen la mano de obra y la fuente de ingresos del Estado y de los grupos dominantes. Y ello requería justificar tal diseño social mediante la presentación de los indígenas como inferiores y, por supuesto, la reconfiguración del pasado de modo que se fundamentara la posición que, en tal esquema, ocupaban los españoles.<sup>62</sup> Para ello, resultaba crucial otra “escritura de la historia” en torno a la relación entre las behetrías –el pasado preincaico– y la era del Tawantinsuyu. Para que el régimen político español fuera concebido como un proyecto civilizador, era imperioso “barbarizar” al Tawantinsuyu y convertir a

<sup>61</sup> François Hartog, *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*, trad. Norma Durán y Pablo Avilés (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 15.

<sup>62</sup> Sobre los elementos constitutivos de ese modelo social, véase: Morong Reyes, *Saberes*, 107 ss.



los Incas, sus gobernantes, en “tiranos” –si bien, irónicamente, no pocas de las medidas económico-sociales adoptadas por el virrey Toledo siguieron de cerca los modelos incas.<sup>63</sup>

Sarmiento de Gamboa desempeñará el papel central en la elaboración de un relato histórico atenido a ese “régimen de historicidad” auspiciado desde el Poder. Su obra, además, patentiza los vínculos entre “ley” y “literatura”; en este caso, de esa particular variante de la “literatura” que instituye la “escritura de la historia”. Este cronista suscribe un determinado designio legal, vertido en el relato oficial fabricado a partir de las “informaciones” del virrey Toledo, “verdad jurídica” que termina transustanciada en “verdad histórica”.<sup>64</sup> Esa íntima relación entre “verdad jurídica” –en propiedad, “discurso del Poder”– y “verdad histórica” se expresa en el ámbito “heurístico” o “metodológico” de la *Historia de los incas*, como evidencia el hecho de que Sarmiento de Gamboa, por un lado, recurra a las “informaciones” toledanas como fuente primaria y, en segundo lugar, que pretenda autorizar su exégesis mediante formas de validación legal, como ejemplifica esa “Fee de la probanza y verificación desta Historia” que incluye en su obra como sustento de que “ninguna otra historia que se haya hecho será tan cierta y verdadera como ésta”. Tal acta –una suerte de declaración jurada– incluía la certificación de varios indígenas de la elite cuzqueña de que el contenido del texto de Sarmiento de Gamboa –que se les había leído (parcialmente) en voz alta– era verídico.<sup>65</sup> La *Historia de los incas* quedaba así convertida en un

<sup>63</sup> Mumford, “Francisco de Toledo”.

<sup>64</sup> Además de las obras de Rama y González Echevarría ya citadas, este argumento se inspira en: Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch (Barcelona: Gedisa, 1995).

<sup>65</sup> La susodicha “Fee” se reproduce en: Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia de los incas*, ed. de Ángel Rosenblat (Buenos Aires: Emecé Editores, 1947), 283-290. Rosenblat alega que ese “acto de certificación” tiene visos de “farsa jurídica” (“Nota preliminar”, en Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 31-33). González Díaz y Zuleta Carrandi, que resaltan la dimensión jurídica del texto de Sarmiento de Gamboa, detallan las manipulaciones que se efectuaron en tal acto.

dispositivo para validar los “justos títulos” de la Corona española, por tanto, como legitimación de un proyecto político. Quedaba consumada la ligazón entre “ley”, “poder” e “historia”, que constituirá, en América Latina, uno de los distintivos de las miradas al pasado, signando de tal modo el nexo entre las pugnas por el poder y los “combates por la historia”, por ende, por controlar lo que se revela e interpreta acerca del devenir, así como por definir los “régimenes de historicidad” que lo significan.<sup>66</sup>

Como era de esperarse, la obra de Sarmiento de Gamboa comparte rasgos con las de Cieza de León y Betanzos, si bien el primer autor poseía un trasfondo intelectual y una experiencia que lo distinguían de los últimos; siendo un hombre joven, fue reputado como “navegante consumado”, amén de “docto en astrología” y “cosmógrafo hábil”. Gracias a esos talentos, Toledo lo nombró “cosmógrafo general de los reinos del Perú”, lo que le brindó acceso privilegiado a las “informaciones” efectuadas por el virrey y propició que le comisionara la escritura de una historia sobre los incas.<sup>67</sup> Esta obra, como ya he indicado, se enmarca en el proyecto toledano para sustentar los “justos títulos”, por lo cual Sarmiento de Gamboa arremete contra aquellos “predicadores” que cuestionaban “el derecho y título que los reyes de Castilla tenían a estas tierras”. Paradójicamente, esos religiosos –alega nuestro autor– eran instigados por el Demonio, quien atizaba sus “disensiones y estorbos”, haciendo “la guerra con los propios soldados que le combatían”. Tal labor de zapa había llevado al monarca a considerar su renuncia a las Indias, que era justo “lo que el enemigo de la fee de Cristo pretendía, para volverse a la po-

---

González Díaz y Zuleta Carrandi, “Narración”.

<sup>66</sup> Sobre la relación entre Historia y poder: Enrique Florescano, “De la memoria del poder a la historia como explicación” en *Historia, ¿para qué?*, Carlos Pereyra et al. (México: Siglo XXI, 1982); y Adolfo Gilly, “La historia como crítica o como discurso del poder”, en Pereyra et al., *Historia, ¿para qué?*

<sup>67</sup> Esta información proviene de: Rosenblat, “Nota”, 14 ss. Sarmiento de Gamboa navegó desde el Perú hasta España, cruzando el estrecho de Magallanes, viaje durante el cual realizó mediciones científicas.

sesión de las ánimas, que tantos siglos había tenido ciegas”.<sup>68</sup> Lo que es como decir que los religiosos que reprochaban las políticas de la Corona eran “tontos útiles”, utilizados por el Enemigo para contrarrestar la empresa española. Es, pues, la de Sarmiento de Gamboa, una historia de combate, y es su autor un “intelectual comprometido” –con el Poder, ciertamente, pero comprometido, a fin de cuentas.

A la luz de esa agenda política, Toledo, como representante de la Corona, es concebido como un civilizador, quien fortaleció la hegemonía española y fustigó a los indios “comedores de carne humana”. Además, emprendió la “visita general” del virreinato, disponiendo “congregaciones de pueblos” que “vivían y morían como fieras salvajes, idolatrando como en tiempo de sus tiranos ingas”; habría incluso librado a los nativos “de las tiranías de sus curacas”. Uno de los frutos de la susodicha “visita” fueron las “informaciones” acerca del Tawantinsuyu, de las que se desprendía –según la interesada visión de Sarmiento de Gamboa– la tesis acerca de “la terrible, envejecida y horrenda tiranía de los ingas”. Los testimonios recogidos desmentían –continúa el cronista– a quienes alegaban “questos dichos ingas fueron reyes ligítimos y los curacas señores naturales desta tierra”. Así, en la estipulación de las hipótesis de su obra, Sarmiento de Gamboa arremete tanto contra los Incas como contra los “curacas”, conceptuados también como “grandísimos tiranos” que habían sido “puestos por otros grandes y violentos tiranos” –es decir, los gobernantes del Tawantinsuyu. Frente a unos y otros, opresores ambos, “el verdadero y santo título” de la Corona radicaba en que había impedido “sacrificar los hombres inocentes y comer carne humana, el maldito pecado nefando y los concúbitos indiferentes con hermanas y madres, [el] abominable uso de bestias, y las nefarias y malditas costumbres suyas”.<sup>69</sup> Esa doble acometida contra Incas y curacas se enmarcaba

<sup>68</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 73.

<sup>69</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 74 ss.

en la campaña emprendida por el virrey contra los poderes locales, que obstruían la reorientación de los recursos de manera que los nativos pudieran satisfacer las exigencias laborales españolas y el tributo al Estado. Y ello entrañaba socavar la autoridad de los curacas, quienes absorbían buena parte de la fuerza laboral y los bienes locales. De modo que la coyuntura política incidió sobre la conceptualización que elaboró Sarmiento de Gamboa acerca de la “tiranía”, imputada tanto a Incas como a curacas.<sup>70</sup>

Pese a esta inexorable tesis, Sarmiento de Gamboa se atuvo a los convencionalismos historiográficos de su época, encuadrando su obra en los esquemas del humanismo y de la historia universal cristiana. Para ello, recurre a diversos mitos clásicos, como la “isla Atlántica” –destruida por un gran terremoto acompañado por “un turbión y deluvio”– o el héroe griego Ulises, quien, según él, pobló tierras de la Nueva España; los “reinos del Perú”, por su parte, fueron poblados por los “atlánticos”, descendientes a su vez de “mesopotamios y caldeos”. En esta quimérica construcción, los andinoamericanos poseen un linaje clásico que desaloja “lo que estos bárbaros del Pirú cuentan de su origen”, que el cronista cataloga como “fábulas y desatinos” que componen “la más sabrosa y peregrina historia de bárbaros que se lee hasta hoy de nación política en el mundo”. Argumento que no deja de ser jocoso ya que, según su lógica, sería sensata y veraz la relación sobre los andinos ofrecida por el cronista, pese a rastrear su origen a “atlánticos” y figuras míticas como Ulises y hasta el mismísimo Neptuno –uno de cuyos hijos habría poblado la Atlántida–, mientras que, por otro lado, serían fantásticas las narraciones incas sobre sus orígenes.<sup>71</sup> Viracocha es inverosímil, mas Neptuno resulta plausible. Todo esto, por supuesto, forma parte de los convencionalismos de la “escritura de la historia” en esos momentos, aunque, pese a

<sup>70</sup> El diseño de ese proyecto fue, precisamente, el objetivo de Matienzo, *Gobierno*. Véase: Mumford, “Francisco de Toledo”; y Morong Reyes, *Saberes*, 107 ss.

<sup>71</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 94-100.

su lógica chueca, termina por incluir a los nativoamericanos en la historia universal (occidental). De tal modo, Sarmiento de Gamboa pretende desautorizar esa “ensalada graciosa” que constituía el relato inca sobre sus orígenes, producto de las “muchas ilusiones, mentiras y fraudes” inculcados por el Demonio.<sup>72</sup>

A continuación, pasa el cronista a caracterizar a las “behetrías antiguas”, las que “no se gobernaban con policía, ni tenían señores naturales elegidos”, sino que existían “incultas y disgregadas [...], en general libertad, siendo cada uno solamente señor de su casa y sementera”, y “viviendo en chozas y en unas cuevas y humildes casillas”. Excepto en situaciones de guerra seguían a los *cinchiconas* (o *cinches*) como caudillos, a quienes, empero, “ni antes ni después le daban tributo”, implicando que no constituían señores permanentes. Tal panorama fue alterado por Topa Inga Yupangui, el décimo Inca, quien “instituyó los curacas y otros dominadores”. Pese al estado de disgregación en que existían las “behetrías”, Sarmiento de Gamboa refiere que había “naciones naturales de cada provincia [...con] su propia y particular naturaleza”, por lo que apunta a lo que a la fecha denominamos etnias.<sup>73</sup> De ese mundo de las behetrías –marcado por las “guerreras y robos y muertes”– emergieron los incas, quienes alegando que eran “hijos del Viracocha Pachayachi, su criador, y que habían salidos de unas ventanas [cuevas] para mandar a los demás”, se lanzaron contra las otras behetrías con la intención de conquistarlas.<sup>74</sup> Esta formulación de Sarmiento de Gamboa remeda la historia bíblica del antiguo pueblo hebreo, autoproclamado también como “hijo” de un dios creador y, por ello, “elegido” por dicha deidad para vencer a los demás pueblos y apoderarse de determinados territorios, concebidos como lugares sagrados, tal como será proyectado el Cuzco por los incas. Asimismo, los incas, como los israelitas, se

<sup>72</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 100-101.

<sup>73</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 110-112.

<sup>74</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 116-117.

caracterizaron por propulsar la veneración de su dios creador –Viracocha, en un caso; Yahvé, en el otro.<sup>75</sup>

Al arribar a su “tierra prometida”, los incas se asentaron pacíficamente en ella, para lo cual contaron con el beneplácito de “los naturales y pobladores del valle del Cuzco”, a quienes terminaron desplazando y tiranizando; durante el reinado de Cápac Yupangui, quinto Inca, empezaron a “conquistar fuera del valle del Cuzco”. Su sucesor “conquistó con gran violencia y crueldad”, si bien también actuó como civilizador, estableciendo sistemas de riego. En su expansión, los incas enfrentaron rebeliones de los pueblos sojuzgados, lo que desataba mayor crueldad en sus conquistas. En ellas descolló el octavo Inca, Viracocha Inga, quien “hizo grandísimas crueldades, robos, muertes, destrucciones de pueblos, quemándolos y asolándolos [...], sin dejar memoria de algunos dellos”.<sup>76</sup>

Conforme avanzaba su expansión, los incas fueron sofisticando sus métodos de conquista y dominación. En las provincias sujetadas, nombraban principales afines, “quitando los cinches o matándolos”. Pachacuti Ynga Yupangui era en particular “cruelísimo”, por lo cual era muy temido; hubo provincias que “de su voluntad se le dieron y obedecieron [...] porque los enviaba a amenazar que los asolaría si no le venían a servir y obedecer”. Las conquistas incas habrían tenido hasta un efecto corruptor sobre las comunidades originarias ya que los *cinches* (jefes mili-

<sup>75</sup> No es éste el único pasaje de su *Historia de los incas* en el cual hay paralelismos con historias bíblicas: en los Andes, hubo también un diluvio que destruyó a la humanidad, así como una segunda “edad y creación” (pp. 105-108); los “aillos” andinos pueden parangonarse con las “doce tribus de Israel” (pp. 117-120); los incas realizan una peregrinación desde su lugar de origen hasta el Cuzco, especie de “tierra prometida” (pp. 121-125); Lloqui Yopangui, tercer Inca, era un anciano sin herederos al que el Sol se le aparece y le concede el don de engendrar, algo similar a lo que ocurrió a Abraham con Yahvé (p. 137); y Tito Cusi Gualpa Inga, siendo niño, por envidia –como el José bíblico–, es “hurtado” y separado de su padre (pp. 146-154).

<sup>76</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 135 ss.

tares) quisieron “hacer lo mismo” que los incas, conquistando y aterrorizando, de modo que “en este reino todo era una confusa behetría tiránica”. El traslado de habitantes de una región a otra constituyó un aspecto nodal de las tácticas de dominación de los incas, amén de la imposición de la “lengua general”, el quechua, y el establecimiento de guarniciones y fortalezas en los territorios subyugados. Pachacuti, además, refinó la autoridad del Inca, mandando “que nadie le viniese a ver que no le adorase y trajese algo en las manos que le ofreciese”. Logró así el endiosamiento de la casa real: su hijo, Topa Inga Yupangui, “se hacía adorar como el sol, a quien ellos tenían por dios”.<sup>77</sup>

Pese a su régimen de terror, los Incas impulsaron obras loables, como “acequias para las sementeras” y la apertura de “tierras adonde faltaban, haciendo nuevas andenes adonde no los había, tomando pastos para los ganados”; mas todo esto venía acompañado con un “tributo pesadísimo”, por lo que Sarmiento de Gamboa dictamina que esas medidas iban encaminadas “a robar y desollarles las haciendas y personas” a los subordinados. Así, pese a las mejoras materiales en el reino, las “ordenanzas que hizo” Pachacuti estuvieron “encaminadas a tiranía y particular interés”.<sup>78</sup> Este último aspecto resultaba de especial relevancia en la caracterización del régimen inca ya que, según los criterios españoles, uno de los rasgos del “tirano” era que actuaba en beneficio propio, no de sus súbditos. Por tanto, la ampliación de la agricultura y del pastoreo, el fomento de la colonización y el poblamiento del reino, así como la construcción de edificios, caminos, puentes y obras urbanas, eran conceptuados como calculadores y mezquinos métodos para acrecentar el poderío y la riqueza de los Incas, no como formas de amparar a los habitantes del reino.

Lo mismo podía decirse de las medidas políticas de los Incas. Topa Inga, por ejemplo, “empadronó todas las gentes” de Quito

<sup>77</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 186, 190-191, 198-199, 206, 209.

<sup>78</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 211 y 220.

a Chile, mas “púsoles tributos tan pesados, que ninguno era señor de una mazorca de *matz*, que es su pan para comer, ni de una *oxota*, que es su zapato éstos, ni casarse, [...], sin expresa licencia” suya. Como parte de la opresión que ejercía sobre las comunidades locales, y con la intención de socavar a los cinches, “que iban pretendiendo heredarse unos a otros, y por sucesión descendían”, determinó ese Inca “quitar aquel uso”, por lo que “quitó los cinches que había y introdujo una manera de mandones por su voluntad”. Fueron éstos los *curacas*, quienes ocupaban sus cargos “por la voluntad del inga, que los ponía y quitaba cuando quería, sin que pretendiesen herencia ni sucesión, ni la había”.<sup>79</sup> Considerando la coyuntura en que Sarmiento de Gamboa escribe, esos planteamientos suyos, que connotan una invectiva contra las medidas de Topa Inga, encierran una gran ironía. Y es que, precisamente, uno de los embates del virrey Toledo se dirigía contra los curacas ya que, según el criterio oficial, estos jefes locales, amén de controlar los recursos económicos de sus comunidades, pretendían afianzarse en el poder, convirtiéndose en una casta patrimonial. No en balde elaboró Matienzo toda una reflexión en torno a los curacas y a las iniquidades que, según él, representaban para las comunidades nativas.<sup>80</sup> Así que Sarmiento de Gamboa termina denostando una política inca que resultaba afín a la del virrey en cuya defensa escribió su obra. Su posición resulta paradójica ya que su argumento supone una admiración por medidas incas que pueden concebirse como civilizadoras. Topa Ynga Yupanguí incluso “redujo muchos de los indios a pueblos y casas; porque antes vivían en cuevas y cerros y a la[s] riberas de los ríos, cada uno por sí”. En su lugar, “los redujo a provincias, dándoles sus curacas”; asimismo, “repartió las heredades en toda la tierra” y dispuso “los meses del año para los trabajos y labores del

<sup>79</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 227-228. Cursivas en el original.

<sup>80</sup> Matienzo, *Gobierno*; y Morong Reyes, *Saberes*, *passim*.



campo”.<sup>81</sup> Lo que describe Sarmiento de Gamboa puede equipararse con las “reducciones” efectuadas por Toledo, que entrañaban tanto la congregación de los indígenas en poblados como su sujeción a los corregidores, que los regían.<sup>82</sup>

De lo anterior se desprende que Sarmiento de Gamboa evidencia una admiración por el Tawantinsuyu, por su orden y su organización, signos de una civilización desarrollada en alto grado. Resulta llamativo que, en su obra, sean más bien escasas las referencias a esos elementos que, en otros cronistas, eran inequívocas marcas de barbarie, como los sacrificios humanos, el canibalismo y el “pecado nefando”. Tal parquedad no debe extrañar: se debe a que, en Sarmiento de Gamboa, más que el discurso religioso, prevalece el “discurso civil”, razón por lo cual la “tiranía” es conceptuada sobre todo en torno a asuntos políticos: “la idea de tiranía en la *Historia* se articuló en torno a cuatro acusaciones al señorío incaico: el beneficio personal de sus gobernantes, la transgresión de la ley natural, la ilegitimidad de la sucesión y la imposibilidad de prescripción de su señorío”.<sup>83</sup>

En Sarmiento de Gamboa el discurso legal, en cuanto encarna un proyecto político, “sobredetermina” su escritura de la historia. De ello se derivan las peculiaridades de su texto, como su énfasis en el décimo Inca, Topa Inga Yupangui, quien constituye una suerte de “modelo”, pese a fungir como “protagonista de la tiranía”. Esta (aparente) contradicción se debe a esa “sobredeterminación” legal ya que, al concebir a ese Inca como el verdadero promotor de la “tiranía”, no se legitimaba por prescripción el señorío inca por no ser éste “suficientemente antigu[o]”.<sup>84</sup> Este argumento evidencia de manera concluyente que en la *Historia* de Sarmiento de Gamboa la “verdad jurídica” –siempre contingente– termina por convertirse en “verdad histórica” –la que, en cuanto “verdad”, as-

<sup>81</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 230-231.

<sup>82</sup> Mumford, “Francisco de Toledo”, 57-58.

<sup>83</sup> González Díaz y Zuleta Carrandi, “Narración”, 29.

<sup>84</sup> González Díaz y Zuleta Carrandi, “Narración”, 29 y 39.

pira a la inmanencia, ajena a determinaciones de tiempo y lugar—. A este factor se sumaban “las frecuentes rebeliones de los súbditos, que demostraban la falta de consentimiento al gobierno inca”.<sup>85</sup> Quedaba así configurada la demostración de la “tiranía inca”.

Las secciones finales de la obra de Sarmiento de Gamboa, en las cuales narra la pugna entre Huáscar y Atahualpa, y la incursión de los españoles en el Tawantinsuyu, son el remate del argumento que ha ido tejiendo a lo largo de ella. Ya que Atahualpa comprendía la suma de las villanías de su stirpe, “quedó el desventurado Guáscar Inga, [...] último tirano de los ingas [...], aviltadamente, preso en poder de otro mayor y más cruel tirano quéél”, su medio hermano. Fueron exterminados también los parientes directos, las mujeres y los descendientes de Huáscar, con lo que quedó “totalmente destruída su línea y linaje”. Con su muerte, “se acabaron todos los ingas deste reino del Pirú [...], aunquello hobieran sido naturales y ligítimos señores della, ni aun conforme a sus costumbres y leyes tiránicas”. La derivación legal y política —que opera como “verdad histórica”— fue que Atahualpa carecía de derecho alguno al título de Inca; era, en consecuencia, “tirano contra los naturales deste reino y contra Guáscar [...] No fue inga señor del Pirú, sino tirano”. Y ya que Atahualpa era “el peor de todos” y carecía de títulos que lo acreditaran como gobernante legítimo, quedó por completo justificado que Pizarro lo ejecutase.<sup>86</sup>

Quedaba consumada así una historia elaborada a partir de lo que Manuel Cruz ha definido como construcción “desde el final”, es decir, desde un destino al que se aspira llegar, sustentado en una predeterminación de quiénes son “los buenos”, así conceptuados porque supuestamente poseen o encarnan “la razón histórica”.<sup>87</sup> Para Sarmiento de Gamboa, esa “razón histórica” era, en última instancia, razón jurídica, por tanto, razón de Estado, como evi-

<sup>85</sup> Mumford, “Francisco de Toledo”, 56.

<sup>86</sup> Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 263-264, 270-271, 275.

<sup>87</sup> Manuel Cruz, *Adiós, historia, adiós: El abandono del pasado en el mundo actual* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014), 64.

dencia esa sección de su obra que funge como conclusión –que, en propiedad, exhibe las premisas de su *Historia*.<sup>88</sup> Ahí discurre que es “cosa cierta y evidente la general tiranía destes tiranos y crueles ingas del Pirú contra los naturales de la tierra”. Ello quedaría demostrado por la violencia de su dominio, “sin voluntad ni elección de los naturales”, lo que se traducía en la tenacidad de sus súbditos por “alzarse contra los tiranos ingas que los tenían opresos”. Esto mostraba que los Incas “jamás poseyeron ninguno dellos la tierra en pacífica posesión”; antes bien gobernaron con “horrenda avaricia y tiranía”. Por ello había permitido Dios que los españoles conquistasen “a estos ciegos, bárbaros, gentiles indios”, dominio legítimo ya que era “cosa falsa y sin razón ni derecho decir que agora hay en estos reinos ninguna persona del linaje de los ingas que puedan pretender derecho a la sucesión del ingazgo [...], ni por ser señores naturales ni legítimos, [...], ni por haber quedado alguno que aun conforme a sus leyes pueda decir que él es heredero en todo o en parte desta tierra”.

En la *Historia* de Sarmiento de Gamboa, la “hipótesis” –en propiedad, un silogismo que no requiere demostración– termina siendo su “conclusión”. Se trata de una “historia a la carta”, modelo historiográfico al cual se ha recurrido con harta frecuencia para representar la pugna entre la civilización y la barbarie en América Latina.

#### REFLEXIONES FINALES:

##### UNA LITERATURA (HISTÓRICA) FUNDACIONAL

Al arribar a Andinoamérica, los españoles contaban ya con un referente importante en la conquista de Mesoamérica. Como ésta, el mundo andino fue imaginado –como ha resaltado Millones Figueroa– con base en el providencialismo propio de la “herme-

<sup>88</sup> Lo siguiente proviene de: Sarmiento de Gamboa, *Historia de*, 276-280.

néutica cristiana”, que entrañaba concebir a las sociedades y las culturas del Nuevo Mundo a partir de los tópicos del cristianismo. Conllevaba, por ende, la imposición sobre otras sociedades de una serie de nociones y configuraciones totalmente ajenas a ellas. Mas no siempre fue factible lograr tales acomodos, lo que planteó el dilema de cómo conceptualizar esas nuevas realidades, reacias a encajar en los esquemas de la “hermenéutica cristiana”. Tal dilema se patentiza en el papel que en el mundo andino desempeñó el Demonio como “comodín hermenéutico”, que fungió como coartada para explicar una gama de comportamientos y realidades –entre ellas, las prácticas religiosas y sexuales– que resultaban incomprensibles o condenables para los españoles. Se empleó incluso como criterio de propaganda, como evidenciaría un examen somero de las crónicas españolas de la Conquista. Ese cotejo –propongo– mostraría también que el uso del Demonio como “comodín (o coartada) hermenéutica” resultó más acentuado en el caso de aztecas e incas debido a que, en los términos del “discurso civil” –sustentado en criterios político-sociales y culturales–, resultaba más difícil refutar el carácter civilizado de esas sociedades nativas. Pero, por otro lado, el discurso religioso resultó más decisivo en el caso de los aztecas ya que –desde la óptica cristiana– resultaban más patentes las dimensiones “demoniacas” de su religión en virtud de la centralidad que en ella desempeñaban los sacrificios humanos y hasta ciertas formas de antropofagia.

En el mundo andino, el “discurso civil” tuvo precedencia en la justificación de la Conquista y el dominio español ya que la religión carecía de –o poseía en menor grado– varias de las manifestaciones “demoniacas” o “monstruosas” de las religiones mesoamericanas. Esto explica en buena medida la centralidad que adquirió la teoría sobre la “tiranía inca”, formulada en términos esencialmente políticos y legales. En el caso del Tawantinsuyu, se elaboró de manera expresa una teoría para justificar la Conquista, la destrucción de un régimen político y su sustitución por otro. Tal ejercicio, por tanto, constituye un momento fundacional en

la historia política e ideológica de Latinoamérica en cuanto tal proceder será recurrente en el devenir de la región. Matienzo y Sarmiento de Gamboa serán cruciales en esta elaboración, uno desde el registro legal, el otro desde la discursiva de la Historia –si bien, como he argumentado, ésta se basó en la transmutación de una “verdad jurídica” (en propiedad, en la razón de Estado) en “verdad histórica”. Y es que Matienzo y Sarmiento de Gamboa, al igual que Francisco López de Gómara y Gonzalo Fernández de Oviedo, fueron cronistas/ historiadores orientados a proyectar “la majestad del Poder”.

La estrechísima relación de la obra de Sarmiento de Gamboa con el discurso legal ejemplifica una vertiente del vínculo entre “ley” y literatura, nexo sugerido por Rama y González Echevarría. En el caso de Sarmiento de Gamboa, se trata de la relación entre el discurso legal y esa forma particular de literatura que es “la escritura de la historia”. Constituye su *Historia de los incas* un momento fundacional de la historiografía latinoamericana ya que una de las marcas de nacimiento de esta obra radica en su anuencia con el Poder, en ser una historia “comprometida” que erige una versión oficial del devenir. Es, por ende, una historia de combate, que pretende instaurar una particular visión acerca del acontecer de una sociedad, la inca, historia que contrapone así visiones alternas u opuestas.

En los momentos iniciales de la historiografía latinoamericana, resultaba, si no imposible, ciertamente muy difícil, concebir interpretaciones que impugnasen la historia oficial. Resultaba mucho más arduo –y quizá hasta imposible– elaborar historias al margen de la “hermenéutica cristiana”, que incluía una visión providencialista acerca del “descubrimiento” y la Conquista. Con todo, sí fueron factibles obras que ofrecieran criterios alternos acerca de las sociedades nativoamericanas, como resultan ser las de Cieza de León y de Betanzos. Ambos textos –sobre todo el de éste– se destacan por recurrir a las narraciones orales, razón por la cual es uno de los primeros en la historiografía latinoamericana

en expresar las tensiones entre “oralidad y escritura”, entre una memoria oral que se recoge por escrito y que, además, se asume que expresa con apego la verdad de los informantes –que incluso podrían catalogarse como “subalternos”–, los andinos que actuaron como sus “fuentes”.<sup>89</sup> Debido a las implicaciones culturales y políticas de las prácticas de Cieza de León y Betanzos, las obras de estos autores trascienden por mucho sus aspectos “metodológicos”. Resultan cruciales, entre otras razones, ya que ofrecen concepciones alternativas acerca de la civilización y la barbarie en Andinoamérica, lo que equivale a decir que lo hacen para América Latina toda.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aramayo, Roberto R. *La quimera del Rey Filósofo: Los dilemas del poder, o el frustrado idilio entre la ética y lo político*. Madrid: Taurus, 1997.
- Aurell, Jaume. “La historiografía medieval: Siglos ix-xv”. En Jaume Aurell et al., *Comprender el pasado: Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, 95-142. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- Beard, Mary. *La civilización en la mirada*. Trad. Silvia Furió. Ciudad de México: Editorial Crítica, 2019.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal, 2ª ed. México: Siglo XXI, 1989.
- BETANZOS, JUAN DE. *Suma y narración de los incas*. En Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas.

<sup>89</sup> Millones Figueroa, *Pedro de Cieza*, 155 ss, discute esa compleja relación entre oralidad y escritura en la obra de Cieza de León; Fossa, *Narrativas*, 331 ss, hace lo propio respecto a Betanzos. Este asunto es examinado, desde una perspectiva latinoamericana, en: Martin Lienhard, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)* (La Habana: Casa de las Américas, 1990); desde perspectivas más abarcadoras, referidas al ámbito de la antropología, resultan sugerentes varios de los ensayos que se incluyen en: James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and the Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986). Y, por supuesto, es fundamental Ong, *Orality*.

- Editado por Francisco Hernández Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino, 107-440. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Cieza de León, Pedro. *Crónica del Perú/El señorío de los incas*. Selec., pról., notas, modernización del texto, cronología y bibliografía de Franklin Pease G. Y. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Clifford, James, y George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and the Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Cruz, Manuel. *Adiós, historia, adiós: El abandono del pasado en el mundo actual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Diderot, Denis. *Tratado de la barbarie de los pueblos civilizados*. Edición de Gonzalo Pontón. Trad. de Palmira Feixas. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2011.
- Domínguez Faura, Nicanor. “Juan Díez de Betanzos (1519-1576): Vida del autor de la *Suma y narración de los incas* (1551)”. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas*. Editado por Francisco Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino, 13-27. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Droit, Roger-Pol. *Genealogía de los bárbaros: Historia de la inhumanidad*. Trad. de Núria Petit Fontseré. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009.
- Duviols, Pierre. “Revisionismo histórico y derecho colonial en el siglo XVI: El tema de la tiranía de los incas”. En *Indianidad, etnocidio e indigenismo en América Latina*, 25-39. México: Instituto Indigenista Interamericano/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1988.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo, 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Fernández-Armesto, Felipe. *Civilizations: Culture, Ambition, and the Transformation of Nature*. New York: Touchstone Books, 2002.
- Florescano, Enrique. “De la memoria del poder a la historia como explicación”. En *Historia, ¿para qué?*, coordinado por Carlos Pereyra et al., 3ª ed., 91-127. México: Siglo XXI, 1982.
- Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas: Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. de Enrique Lynch, 4ª ed. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Gilly, Adolfo. “La historia como crítica o como discurso del poder”. En *Historia, ¿para qué?*, coordinado por Carlos Pereyra et al., 3ª ed., 195-225. México: Siglo XXI, 1982.

- Girardet, Raoul. *Mitos y mitologías políticas*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- González Díaz, Soledad y Joaquín Zuleta Carrandi. “Narración y argumentación en la *Historia índica* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa”. *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas*, núm. 61 (2019): 27-47.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. de Virginia Aguirre Muñoz, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Hanke, Lewis. *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1949.
- Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica: Historia de las teorías de la cultura*, 12ª ed. México: Siglo XXI, 1996.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. Trad. de Norma Durán y Pablo Avilés. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2007.
- Hernández Astete, Francisco. “La Cápac Cuna y la lucha por la memoria incaica”. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas*. Editado por Francisco Hernández Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino, 55-71. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- “Las informaciones sobre el origen y descendencia del gobierno de los Incas”. En Manfredi Merluzzi, *Memoria histórica y gobierno imperial: Las informaciones sobre el origen y descendencia del gobierno de los incas*, 59-178. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2008.
- Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: Manifiesto por las ciencias sociales*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Kaulicke, Peter. “La Suma y narración desde una perspectiva antropológica”. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas*. Editado por Francisco Hernández Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino, 41-54. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Keen, Benjamin. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*. Trad. de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Lafaye, Jacques. *De la historia bíblica a la historia crítica: El tránsito de la conciencia occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.



- Matienzo, Juan de. *Gobierno del Perú*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910 [1567].
- Merluzzi, Manfredi. *Memoria histórica y gobierno imperial: Las informaciones sobre el origen y descendencia del gobierno de los incas*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2008.
- Merluzzi, Manfredi. “La monarquía española y los últimos incas: ¿Una frontera interior?”, *Manuscripts: Revista d’Història Moderna*, núm. 32 (2014): 61-84.
- Mignolo, Walter D. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. En *Historia de la literatura hispanoamericana* (Época colonial), coordinado por Luis Íñigo Madrigal, 57-116. Madrid: Cátedra, 1982.
- Millones Figueroa, Luis. *Pedro de Cieza de León y su Crónica de Indias: La entrada de los incas en la historia universal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Institut Français d’Études Andines, 2001.
- Morin, Edgar. *Breve historia de la barbarie en Occidente*, 2ª reimpr. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009.
- Morong Reyes, Germán. *Saberes hegemónicos y dominio colonial: Los indios en el Gobierno del Perú de Juan de Matienzo (1567)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2016.
- Mumford, Jeremy Ravi. “Francisco de Toledo, admirador y émulo de la ‘tiranía’ inca”, *Histórica*, núm. xxxv (2011-2): 45-67.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London/ New York: Routledge, 2002.
- Pease G. Y., Franklin. *Las crónicas y los Andes*, 2ª ed. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, 2ª ed. Hanover: Ediciones del Norte, 2002.
- Regalado de Hurtado, Liliana. “La expansión y el proceso sucesorio de los incas según Betanzos”. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo: Nueva edición de la Suma y narración de los incas*. Editado por Francisco Hernández Astete y Rodolfo Cerrón-Palomino, 73-98. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Rosenblat, Ángel. “Nota preliminar”. En *Historia de los incas*, Pedro Sarmiento de Gamboa. Edición de Ángel Rosenblat, 3ª ed., 9-66. Buenos Aires: Emecé Editores, 1947.
- San Miguel, Pedro L. “La conquista de ‘bárbaros cultos’: Hernán Cortés y la discursiva sobre la civilización y la barbarie”, Inédito [2020].
- . “De la visión edénica al salvaje: Cristóbal Colón y los orígenes del dilema ‘civilización o barbarie’ en América”. *Clío: Órgano de la*

- Academia Dominicana de la Historia*, núm. 199 (enero-junio 2020): 91-176.
- San Miguel, Pedro L. *Intempestivas sobre Clío (Puerto Rico, el Caribe y América Latina)*. San Juan: Ediciones Laberinto, 2019.
- San Miguel, Pedro L. “*Muchos Méxicos*”: *Imaginario histórico sobre México en Estados Unidos*. México: Instituto Mora, 2016.
- San Miguel, Pedro L. “Un soldado *historiaherido* teoriza sobre la barbarie y la civilización: Pedro Cieza de León y su escritura sobre Andinoamérica”, Inédito [2020].
- Sarmiento de Gamboa, Pedro. *Historia de los incas*. Edición de Ángel Rosenblat, 3ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1947.
- Soza, Felipe. “La historiografía latinoamericana”. En Jaume Aurell *et al.*, *Comprender el pasado: Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, 341-437. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, coords. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009.
- Thompson, Paul. *The Voice of the Past: Oral History*, 2ª ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.
- Turner, Mark. *History's Peru: The Poetics of Colonial and Postcolonial Historiography*. Gainesville: University Press of Florida, 2012.
- Todorov, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros: Más allá del choque de civilizaciones*. Trad. de Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

# *Reseñas*



*Entre el discurso y su materialidad.  
El Lexicón de formas discursivas cultivadas  
por la Compañía de Jesús*



*Between Discourse and its Materiality.  
The Lexicon of Discursive Forms Cultivated  
by the Company of Jesus*

BLANCA MARÍA CÁRDENAS CARRIÓN  
Escuela Nacional de Antropología e Historia  
México  
Correo: blankz23.bc@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0086-2984>  
DOI: 10.48102/hyg.vi58.413

Artículo recibido: 6/07/2021

Artículo aceptado: 3/09/2021

Chinchilla, Perla dir. *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. México: Universidad Iberoamericana, 2018, 429.\*

Leer implica mucho más que pasar la vista por encima de un texto. Leer es una acción comparable con un viaje que requiere planeación, sueños, movimientos, desplazamientos, objetos, voces y silencios. La obra titulada *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús* parte, precisamente, de esta certeza, donde la lectura y el proceso de comunicación entre autores e interlocutores comienza antes de que las palabras levanten el vuelo

\* La autora de la reseña trabajó con la primera edición, impresa; meses después de publicada ésta, el *Lexicón* salió a la luz en formato electrónico y es la edición que circula comercialmente, con el mismo pie de imprenta. N. del Ed.

para ser comprendidas por el lector, por medio de la expectativa de quien toma una obra impresa, la reconoce y la acepta.

La obra que aquí se reseña, dirigida por la doctora Perla Chinchilla Pawling, requiere de una vasta reflexión por la amplitud de sus contenidos y la profundidad de su mensaje, pues más que un libro se trata de un proyecto colectivo<sup>1</sup> de gran aliento que parte de una interrogante disruptiva en el ámbito de la historia, la sociología y las letras: ¿cómo reconocían, los habitantes de la modernidad temprana, la identidad de un impreso? Es decir, antes de zambullirnos en la lectura de los contenidos de una obra, ¿cómo sabemos que en verdad estamos frente a un florilegio, un sermón, un tratado o un lexicón?, ¿cómo podríamos estar seguros de que nuestro deseo de leer una crónica se verá satisfecho desde el primer momento en que tenemos la obra en nuestras manos?

La respuesta la encontramos en el concepto de “forma discursiva”, una categoría heurística que remite a la materialidad de los artefactos impresos y su relación con las expectativas de los lectores. Previo a los géneros discursivos,<sup>2</sup> es importante reconocer la materialidad de las obras, sus trazos, caracteres y marcas de fabricación comunes que les otorgan una identidad específica y guían a los lectores. Por ejemplo, un lexicón es una forma discursiva que consiste en una serie de entradas más o menos breves donde se describen e historizan palabras de una lengua o que se encuentran relacionadas con un mismo tema. Bastaría con hojear una obra de estas características para confirmar su identidad y comenzar su lectura.

<sup>1</sup> Apoyado desde el 2013 por el Plan Nacional de Desarrollo (PND), el Programa Especial de Ciencia, Tecnología e Innovación del Conacyt (Peciti) para la “Ciencia Básica” así como el Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Este proyecto incluyó tanto la participación de becarios de licenciatura y maestría para ubicar fuentes y elaborar tablas de comprobación, como la de numerosos especialistas en el tema.

<sup>2</sup> Un género discursivo es la confluencia de un contenido temático específico, un estilo verbal y una composición de recursos léxicos. Así, los géneros discursivos se enfocan en aquello que se comunica. Las formas discursivas, por su parte, abordan los aspectos observables de una obra.

Así, el *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús* es una ventana a la aplicación del concepto de “forma discursiva” como estrategia de investigación documental que, en este caso, nos permite acceder a la enorme diversidad de impresos e indicadores editoriales presentes en las fuentes jesuitas. Aunque no todas las formas discursivas se encuentran impresas,<sup>3</sup> en esta obra se privilegian aquellas formas que lograron una estabilidad en el devenir del tiempo y proporcionaron una consistencia identitaria a los textos. La propuesta, en suma, consiste en encontrar los vínculos entre la semántica condensada en un discurso y su soporte material; es decir, pensar el acto de leer como una actividad que nos aproxima a discursos siempre materializados.

Ahora bien, esta relación entre el discurso y su materialidad es contingente pues, como todos los campos del conocimiento a lo largo de la historia, ha sufrido modificaciones indiscutibles y se encuentra en desplazamiento perpetuo. Con una mirada diacrónica y próxima a las ideas de Michel Foucault<sup>4</sup> sobre la producción controlada de los discursos y su parcelación arbitraria, la doctora Chinchilla admite que el conocimiento académico y sus diferentes disciplinas se han modificado desde aquellos días que vieron nacer a la ciencia moderna, “haciendo obsoletas algunas formas discursivas, transformando otras y generando muchas nuevas” (p. 28). En una suerte de sociología o una historia cultural de las obras impresas, en este libro se pretende “restituir al discurso su carácter de acontecimiento, temporal y cambiante”.<sup>5</sup>

En su trasfondo teórico y metodológico, este *Lexicón* puede considerarse el fruto de una comprensión prolija de las ideas de

<sup>3</sup> Se les reconoce como formas discursivas por su longevidad y estabilidad. Existen casos “híbridos” que combinan la oralidad con la forma impresa (como los panegíricos) y los casos “límite” con ediciones conformadas por manuscritos (como las cartas de misión y las cronologías). Por otro lado, algunas obras sí llegaron a imprimirse, pero se diluyeron con el paso del tiempo y no llegaron hasta nuestros días (como los bestiarios).

<sup>4</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso* (México: Tusquets, 1970).

<sup>5</sup> Foucault, *El orden del discurso*, 51.

Roger Chartier<sup>6</sup> y Michel de Certeau,<sup>7</sup> quienes aseguran que las formas materiales afectan el sentido de los contenidos, por lo que la lectura debe entenderse como el resultado de las relaciones anudadas entre el propio texto, el objeto que lo porta y la práctica que lo aprehende.<sup>8</sup> De Certeau nos dice, en particular, que “La imprenta representa esta articulación del texto sobre el cuerpo por medio de la escritura. El orden pensado –el texto concebido– se produce en cuerpos –los libros– que lo repiten, al formar empedrados y caminos, redes de racionalidad a través de la incoherencia del universo”.<sup>9</sup> Los soportes de la impresión ejercen un poder que guía a los lectores, difunde las palabras, segmenta el conocimiento y ordena las ideas; y ahí, en tan significativas tareas, están las formas discursivas.

La relevancia de este *Lexicón* la encontramos en que el concepto de “formas discursivas” se consolida como una poderosa herramienta de crítica documental que motiva un viraje en el trabajo historiográfico hacia aspectos que, al menos en la historiografía francesa, se habían considerado meramente descriptivos. La aplicación de esta metodología propuesta por la doctora Chinchilla, si bien es de carácter universal e invita a la reflexión sobre cualquier ámbito documental, encontró un afortunado asidero en la investigación de las obras impresas por la Compañía de Jesús.

La *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* de Carlos Sommervogel abarca una gran variedad de documentos hasta el siglo XIX que constituyen una parte representativa de la producción jesuita. Los especialistas del equipo coordinado por la doctora Chinchilla, eligieron alguna forma discursiva de su interés y comenzaron a trabajar con el acervo de Sommervogel durante cuatro años para

<sup>6</sup> Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid: Alianza Universidad, 1994).

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, v.1, *Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

<sup>8</sup> Chartier, *Libros, lecturas y lectores*, 46.

<sup>9</sup> De Certeau, *La invención*, 157.



decantar sus resultados en la obra que aquí se presenta. Las entradas del *Lexicón* se concentran en los paratextos de cada documento y exhiben las formas discursivas a través de una breve descripción de su materialidad, su referente semántico, su función social, sus contenidos y estructura, frecuencia de publicación y sinónimos y subformas. Por mencionar algunos casos, las “Crónicas” –descritas por Carlos Arturo Hernández Dávila– son compilaciones de historias que siguen un riguroso orden cronológico; su extensión es mayor al centenar de páginas e incluyen licencias, dedicatorias, censuras, índices y erratas. Asimismo, los “Ejercicios” –entrada elaborada por Genevieve Galán Tamés– son impresos de formatos pequeños y medianos, en un tamaño que va de 15 a 30 cm; su extensión varía de 15 a 622 páginas, con una portada interior poco ornamentada. Todos los “Ejercicios” cuentan con dedicatorias y licencias al inicio que aseguran la ortodoxia en la materia; su función consiste en proporcionar reglas o consejos para la búsqueda de la perfección o mejorar en alguna destreza, tal como la subforma denominada “Ejercicios espirituales” de la que se desprenden los *Exercitia Spiritualia* de Ignacio de Loyola (1548).

Otras formas discursivas identificadas en el *Lexicón* son el *Acta Sanctorum*, los Anales, Breves Relaciones de..., Catálogos, Catecismos, Descripciones Geográficas, Devociones a..., Florilegios, Manifiestos, Martirologios, Menologios, Novenas, Oratorios, Sermones, *Thesis*, Tratados y Viajes, por mencionar algunas; todas ellas perfectamente descritas en sus atributos y funciones dentro y fuera de la Compañía de Jesús.

La obra del *Lexicón* es extensa, pero no requiere de una lectura continua, sino de una sensibilidad hacia su metodología; es una obra abierta que sugiere su ampliación futura con nuevas formas discursivas o,<sup>10</sup> en su caso, en otros *corpus* documentales.<sup>11</sup> Este *Le-*

<sup>10</sup> La identificación de formas discursivas en el siglo xx supone un desafío, sobre todo a partir de la comercialización editorial y la creación de nuevas categorías.

<sup>11</sup> Pensamos en archivos y colecciones de documentos sobre el desarrollo de la ciencia y la tecnología desde el siglo xvii como los resguardados por el Museo

*xicón* es la culminación de una larga trayectoria profesional de la doctora Chinchilla, dedicada a comprender el tránsito de “la cultura de la oralidad” cara a cara, a “la cultura del impreso” durante el Barroco y el mundo de la comunicación masiva. Es la materialización de un trabajo de décadas que nos abre las puertas para ingresar a una manera novedosa de estudio historiográfico donde se espera que sean las nuevas generaciones quienes lo adelanten.

La lectura es un acto complejo que ha superado la dura prueba del tiempo. No obstante, y como quedó plasmado al inicio de esta reseña, leer es una actividad que no sólo tiene relación con las ideas y las palabras, sino que se refiere a materialidades cambiantes y a formas discursivas que se estabilizan o que desaparecen. En este marco, la condición electrónica supone hoy un nuevo reto porque el soporte material se ha disuelto y el discurso se inscribe ahora en soportes digitales, cuya presencia física es objeto de debates controvertidos. Con la conciencia de que los límites de cada forma discursiva son históricos, la propuesta de este *Lexicón* se proyecta al futuro y nos alecciona, porque el cambio de un libro impreso a uno digital no es en exclusiva de orden superficial; es un cambio de identidad. ☒

#### BIBLIOGRAFÍA

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. V. 1, *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 1970.

---

Británico y el Museo de Ciencias en Londres. Véase: 6 de julio de 2021. <<https://www.sciencemuseum.org.uk/researchers/library-and-archives-national-collections-centre>>.

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Todo artículo, ensayo, reseña crítica, *in memoriam*, comentario crítico que se proponga a *Historia y Grafía* debe ser original e inédito. El artículo o reseña crítica no debe estar postulado simultáneamente en otras revistas.

La extensión máxima para un artículo será de 13 000 palabras, aproximadamente 35 cuartillas; para una reseña crítica, de 2 000 palabras, de cuatro a cinco cuartillas; para un comentario crítico aproximadamente 4 000 palabras, diez cuartillas. Este cálculo comprenderá el texto, aparato crítico, resúmenes y bibliografía.

Los trabajos se remitirán a través de esta plataforma. **Es importante que los autores completen todos los metadatos requeridos por el sistema: nombre, apellido(s), institución de procedencia, áreas de interés, resumen curricular, palabras clave y resumen del artículo (máx. 150 palabras) en español e inglés.**

Los artículos se subirán en archivo procesado en Word

- Tipografía: Bookman Old Style.
- Tamaño: 12 puntos.
- Interlineado: 1.5.
- Citas: 10 puntos a espacio sencillo.

*Historia y Grafía* publica la modalidad de la reseña crítica. Por “crítica” entendemos que la reseña debe ser un comentario referido al contexto académico y cultural en el que se inscribe la obra. Si en el artículo o reseña crítica aparecen cuadros o gráficas, asegúrese de que estén identificados de manera precisa, que se mencione su fuente y, además de mostrarlos en el Word, presentarlos por separado para el proceso de diagramación.

El texto de la reseña crítica incluirá lo siguiente:

- Una presentación breve del contenido de la obra reseñada.
- La relevancia de la obra reseñada y el porqué de la importancia de elaborar la reseña crítica.
- La importancia del tema y la discusión en la que se inscribe, más el enfoque historiográfico.
- El contexto del libro reseñado, en función de diversos criterios:
  1. En relación con la obra del autor.
  2. En relación con el tema.
  3. En relación con la problemática (conceptual, argumentativa, referencial...).
  4. En términos comparativos.

Los originales deberán incluir la información siguiente:

- Nombre del autor e identificador ORCID.
- Institución de pertenencia. Es importante especificar el departamento o instituto específico.

- País.
- Correo electrónico.
- Resúmenes, en español y en inglés, en los que se destaquen la importancia, los alcances, las aportaciones o los aspectos relevantes del trabajo. Los resúmenes no deben ser mayores de 150 palabras.
- Palabras clave en español e inglés.
- Imágenes o gráficas se subirán en un archivo aparte en formato PNG o JPG, especificando la fuente. La revista solo publica imágenes en blanco y negro.

#### SISTEMA DE REFERENCIAS

A partir de la producción de 2022 *Historia y Grafía* utilizará el sistema de citación de acuerdo con el estilo Chicago en notas y referencias. Desde el 15 de junio de 2021 en adelante, los nuevos envíos tendrán que adoptar el estilo Chicago notas-referencias ([chicagomanualofstyle.org/home.html](http://chicagomanualofstyle.org/home.html)).

En la lista de referencias o “Bibliografía” final sólo se incluirá el material citado dividido en dos secciones: Fuentes documentales y Obras publicadas. Si aplica, la sección “Fuentes documentales” es la primera de la bibliografía y la información correspondiente se presenta como en el siguiente ejemplo:

Archivo General de la Nación, *Fondo Temporalidades*.

La sección de obras publicadas es la segunda de la bibliografía y debe ordenarse alfabéticamente iniciando por apellido del autor. Es importante tomar en cuenta que si se citan varias obras de un mismo autor es necesario repetir el nombre de éste en cada una. La nota corta se empleará cuando el texto se refiera a partir de la segunda ocasión; en el caso de fuentes documentales sí se repetirá completa la referencia.

Ejemplos:

#### • Libros

##### *Libros con un autor*

Nota al pie de página	Bibliografía final
Edmundo O’Gorman, <i>Crisis y porvenir de la ciencia histórica</i> (México: UNAM, 1947), 8.	O’Gorman, Edmundo. <i>Crisis y porvenir de la ciencia histórica</i> . México: UNAM, 1947.

Nota corta:

O’Gorman, *Crisis*, 10.

*Libros con dos o tres autores*

Nota al pie de página

Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998), 51.

Si son más de tres autores:

Nombre y apellido primer autor *et al.*, *Título...*, 51

Bibliografía final

Derrida, Jaques y Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

Si son más de tres autores:

En la bibliografía se indican todos los autores.

*Libros editados, coordinados o compilados*

Nota al pie de página

Norma Durán R. A. coord., *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-A, 2017), 23.

Más de un coordinador:

Nombre primer autor, *et al.*, *Título...*, 23.

Bibliografía final

Norma Durán R. A., coord. *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-A, 2017.

Más de un coordinador:

Se indican todos los autores.

*Libros editados en volúmenes*

Si sólo se cita uno de los volúmenes

Nota al pie de página

José Fernando Ramírez, *Obras históricas. José Fernando Ramírez*, ed. Ernesto de la Torre Villar, v. 1, *Época prehispánica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001), 125-127.

Bibliografía final

Ramírez, José Fernando. *Obras históricas. José Fernando Ramírez*, edición de Ernesto de la Torre Villar. V. 1, *Época prehispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

Si se cita en su conjunto la obra en varios volúmenes

Nota al pie de página	Bibliografía final
<i>Obras históricas. José Fernando Ramírez</i> , ed. Ernesto de la Torre Villar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001-2003).	Ramírez, José Fernando. <i>Obras históricas. José Fernando Ramírez</i> , edición de Ernesto de la Torre Villar. 5 v. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001-2003.

#### • Traducciones de libros

Nota al pie de página	Bibliografía final
Hayden White, <i>El texto histórico como artefacto literario</i> , trad. Verónica Tozzi (Barcelona: Paidós, 2003), 36.	White, Hayden. <i>El texto histórico como artefacto literario</i> . Traducción de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003.
Nota breve: White, <i>El texto histórico</i> , 36.	

#### • Capítulos en libros

Nota al pie de página	Bibliografía final
Niklas Luhmann, “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?”, trad. Cristóbal Piechocki, en <i>El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster</i> , compilación de Paul Watzlawick y Peter Krieg (Barcelona: Paidós, 1995), 60-72.	Luhmann, Niklas. “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?”. Traducción de Cristóbal Piechocki. En <i>El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster</i> , compilación de Paul Watzlawick y Peter Krieg, 60-72. Barcelona: Paidós, 1995.
Nota breve: Luhmann, <i>¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?</i> , 60.	

## • Revistas

### Artículos en revistas académicas impresas

Nota al pie de página

Bibliografía final

---

Hayden White, “Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier”, *Historia y Grafía*, núm. 4 (enero-junio 1995): 317

White, Hayden. “Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier”. *Historia y Grafía*, núm. 4 (enero-junio 1995): 317-329.

Nota breve:

White, “Respuesta,” 319.

### Artículos en revistas académicas digitales

Nota al pie de página

Bibliografía final

---

Sergio Zermeño, “De Echeverría a De la Madrid: ¿hacia un régimen burocrático-autoritario?”, *Revista Mexicana de Sociología* 45, núm. 2 (abril-junio 1983): 473.

Zermeño, Sergio. “De Echeverría a De la Madrid: ¿hacia un régimen burocrático-autoritario?”. *Revista Mexicana de Sociología* 45, núm. 2 (abril-junio 1983): 473. En: <https://doi.org/10.2307/3540258>.

Nota breve:

Zermeño, “De Echeverría”, 473.

## • Documentos

Nota al pie de página

Bibliografía final

---

“Año de 1774. Inventario de los papeles y bienes que se hallaron existentes en la Iglesia, capillas y colegio que fue de Sn. Gregorio de esta ciudad. Fechos de orden del Sr. D. Francisco Xavier Gamboa, del Consejo de su Majestad [...], de que se hizo entrega al Dr. D. Antonio Eugenio Melgarejo”, Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, v. 173, exp. 5.

Sólo se enlistan el Archivo y el Fondo Archivo General de la Nación, *Fondo Temporalidades*.

• Tesis y tesinas

Nota al pie de página	Bibliografía final
Rafael Antonio Ruiz Torres, “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920” (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 88-90	Ruiz Torres, Rafael Antonio. “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.
Nota breve: Ruiz, “Historia de bandas”, 88-90.	

• Sitios web, blogs y otros materiales disponibles en línea

*Comunicaciones en redes sociales (Twitter, Facebook, etc.)*

Nota al pie de página	Bibliografía final
Marcelo Ebrard C., La carta enviada por el presidente López Obrador a las autoridades españolas es una propuesta de reconciliación histórica. No se funda en el rencor sino en la verdad. No busca conflicto sino encuentro. Las relaciones entre ambos países se mantendrán cordiales y vigorosas, 27 de marzo de 2019, 11:34 a. m. <a href="https://twitter.com/m_ebrard/status/1110943074669219841">https://twitter.com/m_ebrard/status/1110943074669219841</a>	NO SE ENLISTAN EN LA BIBLIOLRAFÍA FINAL.

*Blogs*

Nota al pie de página	Bibliografía final
Felipe Castro Gutiérrez, “Los abusos de los ‘criados’ del señor virrey”, <i>Pe-regrinaciones en el pasado. Blog de Felipe Castro Gutiérrez, historiador</i> , 1 de abril de 2020, <a href="https://felipecastro.wordpress.com/">https://felipecastro.wordpress.com/</a> .	Castro Gutiérrez, Felipe. “Los abusos de los ‘criados’ del señor virrey”. <i>Pe-regrinaciones en el pasado. Blog de Felipe Castro Gutiérrez, historiador</i> . 1 de abril de 2020. <a href="https://felipecastro.wordpress.com/">https://felipecastro.wordpress.com/</a> .

Para mayor información, consultar el sitio web del Manual de Estilo Chicago: [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) .



## GUIDELINES FOR THE SUBMISSION OF MANUSCRIPTS

Each essay, critical review, *in memoriam*, critical comment that is proposed to *Historia y Grafía* must be an original and unpublished contribution. The article or critical review should not be postulated simultaneously in other journals.

The maximum length for an article will be 13 000 words, approximately 35 pages; for a critical review of 2 000 words, 4 to 5 pages; for a critical comment approximately 4 000 words, ten pages. This calculation will include the text, critical apparatus, abstracts and bibliography.

Works will be sent through this platform. **It's important That the authors complete all the metadata required by the system (name, surname, institution, interests' areas, curriculum abstract, keywords and article abstract (up to 150 words) in spanish and english.**

Article will be submitted in a Word file:

- Typography: Bookman Old Style
- Size: 12 points
- Space: 1.5
- References: 10 pp. / single space

*Historia y Grafía* publishes the modality of the critical review. By “critical” we understand that the review should be a comment referring to the academic and cultural context in which the work is inscribed. If tables or graphs appear in the critical article or review, make sure that they are accurately identified and that their source is mentioned. The text of the critical review will include the following:

- A brief presentation of the content of the work reviewed.
- The relevance of the work reviewed and why the importance of preparing the critical review.
- The importance of the topic and the discussion in which it is registered, plus the historiographic approach.
- The context of the book reviewed, based on various criteria:
  1. In relation to the author's work.
  2. In relation to the subject.
  3. In relation to the problem (conceptual, argumentative, referential, ...).
  4. In comparative terms.

Original papers must include the following information:

- Name of the author and identifier *ORCID*.
- Membership installation
- Country
- E-mail

- Abstracts, in spanish and english, in which importance, scope, contributions or relevant aspects of the work are highlighted. Abstracts should not be longer than 150 words.
- Key words in spanish and english
- Images and graphics will be submitted in a special PNG or JPG file. Specifying source is required. This magazine only publishes images in black and white.

REFERENCE SYSTEM:

As from 2022 production *Historia y Grafia* will use Chicago Notes and Bibliography System. New submissions from June 15, 2021 has to be adapted to Chicago Manual of Style: [chicagomanualofstyle.org/home.html](http://chicagomanualofstyle.org/home.html).

Only the cited material will be included in the Reference's list or final "Bibliography", that will be divided into two sections: Documentary sources and Published Works. If applicable, the "Documentary sources" section will be the first in the bibliography and the corresponding information will be presented as in the following example:

Archivo General de la Nación, *Fondo Temporalidades*.

Published Works' section is the second one in bibliography and must be ordered alphabetically, starting with the author's last name. It's important to take into account that if several Works by the same author are cited, it's necessary to repeat the author's name in each work. Shortened notes will be used when the text refers from the second occasion; in the case of documentary sources, the complete reference will be repeated.

Samples:

• Books

*One author*

Notes

Edmundo O'Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (México: UNAM, 1947), 8.

Nota corta:

O'Gorman, *Crisis*, 10.

Bibliographies entries

O'Gorman, Edmundo. *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*. México: UNAM, 1947.

*Books with two or three authors*

Notes

Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998), 51.

*More than three authors:*

Name y Surname first author *et al.*, Title...,51

Bibliographies entries

Derrida, Jaques y Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

*More than three authors:*

In bibliographies entries all authors are cited.

• Edited books

Notes

Norma Durán R. A., (coord.), *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-A, 2017), 23.

*More than one compiler:*

Name first author, *et al.*, Title..., 23.

Bibliographies entries

Norma Durán R. A., coord. *Estudios culturales. Voces, representaciones y discursos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-A, 2017.

*More than one compiler:*

Put all authors

• Books edited in volumes

*Only one volumen cited*

Notes

Ramírez, José Fernando, *Obras históricas*, ed. Ernesto de la Torre Villar, v. 1, *Época prehispánica*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001), 125-127.

Bibliographies entries

Ramírez, José Fernando. *Obras históricas. José Fernando Ramírez*, ed. de Ernesto de la Torre Villar. V. 1, *Época prehispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

*The whole work cited*

Notes

*Obras históricas. José Fernando Ramírez*, ed. Ernesto de la Torre Villar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001-2003).

Bibliographies entries

Ramírez, José Fernando. *Obras históricas. José Fernando Ramírez*, ed. de Ernesto de la Torre Villar. 5 v. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001-2003.

• Translated books

Notes

Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, trad. Verónica Tozzi (Barcelona: Paidós, 2003), 36.

*Shortened note:*

White, *El texto histórico como artefacto literario*, 36.

Bibliographies entries

White, Hayden *El texto histórico como artefacto literario*. Traducción de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003.

• Chapters in a book

Notes

Niklas Luhmann, “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?”, trad. Cristóbal Piechocki, en *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*, compilación de Paul Watzlawick y Peter Krieg (Barcelona: Paidós, 1995), 60-72.

*Shortened note:*

Luhmann, ¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?, 60

Bibliographies entries

Luhmann, Niklas. “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?”. Traducción de Cristóbal Piechocki. En *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*, compilación de Paul Watzlawick y Peter Krieg. 60-72. Barcelona: Paidós, 1995

• Review

*Article in academic print review*

Notes

Hayden White, “Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier”, *Historia y Grafía*, núm. 4 (enero-junio 1995): 317

*Shortened note:*

White, “Respuesta,” 319.

Bibliographies entries

White, Hayden. “Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier”. *Historia y Grafía*, n. 4 (enero-junio 1995): 317-329.

*Article in digital review*

Notes

Sergio Zermeño, “De Echeverría a De la Madrid: ¿hacia un régimen burocrático-autoritario?”, *Revista Mexicana de Sociología* 45, núm. 2 (Abril-Junio 1983): 473.

*Shortened note:*

Zermeño, “De Echeverría”, 473.

Bibliographies entries

Zermeño, Sergio. “De Echeverría a De la Madrid: ¿hacia un régimen burocrático-autoritario?”. *Revista Mexicana de Sociología* 45, núm. 2 (Abril-Junio 1983): 473. <https://doi.org/10.2307/3540258>

• Documents

Notes

“Año de 1774. Inventario de los papeles y bienes que se hallaron existentes en la Iglesia, capillas y Colegio que fue de Sn. Gregorio de esta ciudad. Fechos de orden del Sr. D. Francisco Xavier Gamboa, del Consejo de su Majestad [...], de que se hizo entrega al Dr. D. Antonio Eugenio Melgarejo”, Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, v. 173, exp. 5.

Bibliographies entries

Sólo se enlista el Archivo y el Fondo Archivo General de la Nación, *Fondo Temporalidades*.

• **Thesis or dissertaton**

Notes	Bibliographies entries
Rafael Antonio Ruiz Torres, “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920” (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002),88-90	Ruiz Torres, Rafael Antonio. “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.

*Shortened note:*

Ruiz, “Historia de bandas”, 88-90

• **Web sites, blogs and other material on line**

*Communications in social networks (Twitter, Facebook, etc.)*

Notes	Bibliographies entries
Marcelo Ebrard C., La carta enviada por el Presidente López Obrador a las autoridades españolas es una propuesta de reconciliación histórica. No se funda en el rencor sino en la verdad. No busca conflicto sino encuentro. Las relaciones entre ambos países se mantendrán cordiales y vigorosas 27 de marzo de 2019, 11:34 a.m. <a href="https://twitter.com/m_ebrard/status/1110943074669219841">https://twitter.com/m_ebrard/status/1110943074669219841</a>	NOT INCLUDED IN BIBLIOGRAPHY ENTEY.

*Blogs*

Notes	Bibliographies entries
Felipe Castro Gutiérrez, “Los abusos de los “criados” del señor virrey”, <i>Peregrinaciones en el pasado. Blog de Felipe Castro Gutiérrez, historiador</i> , 1 de abril de 2020, <a href="https://felipecastro.wordpress.com/">https://felipecastro.wordpress.com/</a>	Castro Gutiérrez, Felipe. “Los abusos de los “criados” del señor virrey”. <i>Peregrinaciones en el pasado. Blog de Felipe Castro Gutiérrez, historiador</i> . 1 de abril de 2020. <a href="https://felipecastro.wordpress.com/">https://felipecastro.wordpress.com/</a>

For further informations consult the Chicago manual of style website:  
[https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)



