

Boletín Oficial del Instituto Nacional
de Antropología e Historia



**AN
TRO
POLO
GÍA**



NUEVA ÉPOCA
ENERO-MARZO DE 1999

HISTORIA

Brian O'Neill

¿Invasión yanqui de México
o invasión mexicana de Hollywood?

ANTROPOLOGÍA

Marcelo Abramó Lauff

Las plumas del Dios

Íñigo Aguilar Medina,

Sara Molinari Soriano

y María J. Rodríguez-Shadow

Las motivaciones de los adolescentes
que peregrinan a la Basílica
de Guadalupe

Ari Rajsbaum

Religión y lugares sagrados entre
los indígenas contemporáneos

RESTAURACIÓN

Araceli Peralta Flores

El Convento de Sisal, Yucatán

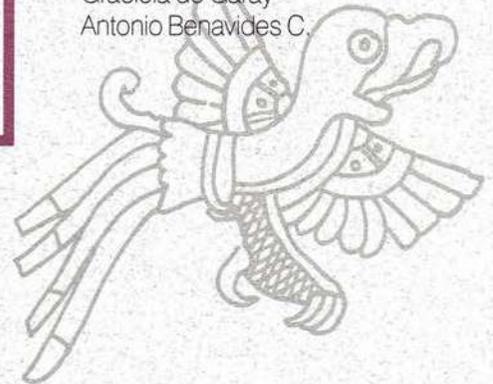
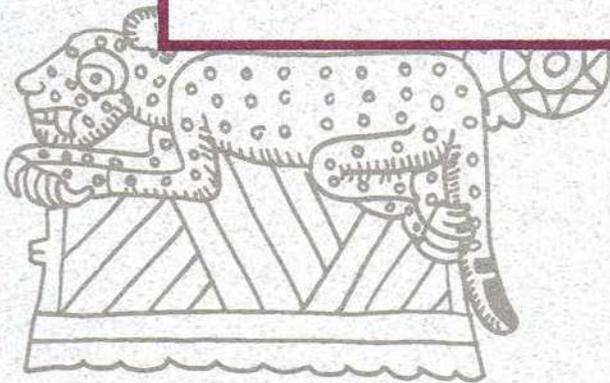
NOTAS

Doris Heyden

Salvador Rueda Smithers

Graciela de Garay

Antonio Benavides C.



53

ISSN 0188-462-X

ENERO-MARZO DE 1999

COLABORADORES

José Íñigo Aguilar Medina
Solange Alberro
Beatriz Braniff
Jürgen K. Brüggemann
Fernando Cámara Barbachano
María Gracia Castillo Ramírez
Beatriz Cervantes
Eduardo Corona Sánchez
Jaime Cortés
Fernando Cortés de Brasdefer
Roberto Escalante
Marisela Gallegos Deveze
Roberto García Moll
Carlos García Mora
Leticia González Arratia
Jorge René González M.
Eva Grosser Lerner
Ignacio Guzmán Betancourt
Paul Hersch Martínez
Irene Jiménez
Fernando López Aguilar
Gilberto López y Rivas
Rubén Manzanilla López
Alejandro Martínez Muriel

Eduardo Matos Moctezuma
Jesús Monjarás-Ruiz
J. Arturo Motta
Enrique Nalda
Margarita Nolasco
Eberto Novelo Maldonado
Julio César Olivé Negrete
Benjamín Pérez González
Gilberto Ramírez Acevedo
José Abel Ramos Soriano
Catalina Rodríguez Lazcano
Salvador Rueda Smithers
Antonio Saborit
Cristina Sánchez Bueno
Mari Carmen Serra Puche
Jorge Arturo Talavera González
Rafael Tena
Pablo Torres Soria
Julia Tuñón
Víctor Hugo Valencia Valera
Françoise Vatan
Samuel Villela
Marcus Winter

DIRECTORA GENERAL: MARÍA TERESA FRANCO ■ SECRETARIO TÉCNICO: SERGIO RAÚL ARROYO

SECRETARIO ADMINISTRATIVO: JORGE CARLOS DÍAZ CUERVO ■ COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN: ADRIANA KONZEVIK

DIRECTOR DE PUBLICACIONES: MARIO ACEVEDO ■ EDICIÓN: ÁNGEL MIQUEL, CELIA RODRÍGUEZ Y VERÓNICA TRINIDAD MARTÍNEZ

DISEÑO DE PORTADA: ÉRIKA MAGAÑA

Correspondencia: Liverpool 123, segundo piso, Col. Juárez, 06600, México, D.F. Tel. 207 4592. fax 207 4533.

Antropología es una publicación trimestral. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Número de certificados de licitud, de título y de contenido en trámite. Núm. de reserva al título en derechos de autor en trámite. Impreso en los talleres gráficos del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, 09840 México, D.F. Distribuido por la Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios del INAH, Frontera 53, San Ángel, 01000 México, D.F.

Índice

HISTORIA

Brian O'Neil

¿Invasión yanqui de México
o invasión mexicana de Hollywood?
La producción de películas norteamericanas
en español de 1938-1939

3

ANTROPOLOGÍA

Marcelo Abramo Lauff

Las plumas del Dios. El simbolismo en una religión popular

19

*Íñigo Aguilar Medina, Sara Molinari Soriano
y María J. Rodríguez-Shadow*

Las motivaciones de los adolescentes que peregrinan
del valle de Puebla-Tlaxcala a la Basílica de Guadalupe

31

Ari Rajsbaum

Religión y lugares sagrados entre
los indígenas contemporáneos

38

RESTAURACIÓN

Araceli Peralta Flores

El Convento de Sisal, Yucatán

44

NOTAS

Doris Heyden

Experiencia personal en los archivos.
El caso de fray Diego Durán

52

Salvador Rueda Smithers

Reseña del libro

Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan

56

Graciela de Garay

Reseña del libro

El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores

60

Antonio Benavides

El patrimonio mundial de México

67





Foto publicitaria de Tito Guízar (1938). Cortesía de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Estados Unidos.

Brian O'Neil

¿Invasión yanqui de México o invasión mexicana de Hollywood? La producción de películas norteamericanas en español de 1938-1939*

Con el llano encabezado "Las películas de Hollywood pueden impactar el mercado español con producciones adaptadas", el número del 22 de noviembre de 1938 del *Hollywood Reporter* presentó una entrevista con Ramón Peón que encendió un debate inmediato dentro de los círculos fílmicos mexicanos. A lo largo de la entrevista, Peón, un director cubano que trabajaba en México con un éxito moderado, delineó las formas en las que los productores de Hollywood podían incrementar significativamente su participación en el mercado latinoamericano. "A los latinoamericanos", aconsejó Peón, "se les deben vender películas que atraigan lo español en ellos y que no sean ajenas a su entendimiento y comprensión". Al referirse a uno de los mayores fracasos del torrente de producciones en español que se realizaron en los primeros años de la década, Peón afirmó que "las versiones en español de historias estrictamente norteamericanas no tienen éxito porque la psicología es ajena al temperamento del público y no es para nada de su gusto". Sin embargo, si los estudios siguieran asiduamente las "Ocho reglas para un éxito seguro" de Peón, siendo lo primero y más importante la selección de buenas historias originales en español, adaptadas para la pantalla por escritores cuya lengua materna fuera el español, entonces se les garantizaría la conquista de un nuevo territorio. La entrevista de Peón terminó con la

entusiasta declaración de que "Hollywood es el lugar para hacer películas de habla hispana".¹

Ya sea que hubiesen estado influidos por el consejo de Peón o independientemente de él, a principios de 1939 la mayoría de los estudios de Hollywood había renovado, o tenía planes de renovar, su producción regular de películas en español. Es multifacética la historia de esta renovación, que adquirió impulso a lo largo de 1938, alcanzó su máximo durante la primera mitad de 1939 y fue descartada en 1940.² La produc-

¹ *Hollywood Reporter*, 22 de noviembre de 1938, p. 3. Casi todo en las ocho reglas de Peón es cuestión de sentido común. Además de su regla dorada de producir películas de historias creadas y adaptadas en español, exhortaba a: 2) Mantenerse alejado de los gastos de los estudios grandes cuando maneja las películas un centro de distribución importante; 3) Mantener bajo el presupuesto, pero no estafar a los actores. Es redituable tener verdaderos y buenos actores; 4) Conseguir un director que combinara 75 por ciento de las ideas norteamericanas sobre la producción y tuviera por lo menos 25 por ciento de comprensión de la psicología del público de habla hispana; 5) No permitir la influencia de tácticas escénicas españolas anticuadas sobre los films sonoros de habla hispana; 6) No sobrecargar las películas con música. En los países sud y latinoamericanos, la historia es lo importante. El valor de la producción en estos sitios no significa fiestas y celebraciones eternas; 7) No limitar el material de la historia. Para comenzar, un buen material en la historia ahorra inversión en producción; 8) No permitir que productores nuevos, que nunca han realizado películas, comiencen por manejar el producto en español. Dejar el manejo del material de producción a los directores, escritores y actores que deben ser elegidos por su conocimiento de las circunstancias. (Dada la popularidad de la comedia ranchera en México y en el resto de Latinoamérica en esta época, la regla seis es bastante curiosa).

² Con diversos grados de voluntad y éxito, los estudios Paramount, Twentieth-Century Fox, Columbia, RKO, Universal y United Artists, así

* Una versión de este artículo apareció en *Studies in Latin American Popular Culture*, núm. 17 (1998), pp. 79-104. Lo publicamos aquí con permiso del autor. Traducción de Noemí Novell.

ción renovada de Hollywood en español debe ser examinada en relación con los cambios en el mercado de películas extranjeras, tanto dentro como fuera de Latinoamérica, de fines de los años treinta; con la producción cinematográfica previa en español, y con el desarrollo de otras industrias fílmicas en lengua española. En este contexto, un análisis de la producción en español de Hollywood de 1938 a 1939 arroja luz sobre las intersecciones entre el alcance transnacional de Hollywood y el surgimiento de las industrias fílmicas nacionales en Latinoamérica, particularmente en México. Con respecto a éste, se puede argumentar que Hollywood, más que abandonar la producción en lengua española a finales de 1939, formó una alianza, a través de la inversión directa en la producción y en los tratos de distribución, con los productores mexicanos que dominarían el mercado fílmico en español de Latinoamérica en la década de los cuarenta.

Al nivel más amplio, la decisión de Hollywood de renovar la producción en español fue una respuesta al rápidamente cambiante mercado internacional de los años treinta. Desde fines de 1936 y hasta el inicio de la segunda guerra mundial, Hollywood se enfrentó a restricciones cada vez mayores en la distribución en el mercado europeo, su área de ventas en el extranjero más lucrativa. El *Anschluss* de Austria por Hitler en marzo de 1938, y la anexión de Checoslovaquia en octubre del mismo año, condujeron al cierre virtual del mercado de Europa Central a las películas estadounidenses.³ La exigencia de la Italia fascista de que todas las cintas se distribuyeran por medio del monopolio controlado por el Estado, con tarifas no redituables para los productores extranjeros, forzó a los dirigentes de Hollywood a retirarse por completo del mercado italiano el 1 de enero de 1939.⁴ La guerra civil española prácticamen-

te había eliminado las ventas de películas extranjeras en la península desde 1937. Incluso en la Gran Bretaña, donde los estudios regularmente obtenían 45 por ciento de sus ingresos en el extranjero, la suma total declinó cinco por ciento durante 1938 debido al temor a la guerra y a los gastos para realizar producciones de "contingencia".⁵ Estos acontecimientos, combinados con las pérdidas en la esfera de la "coprosperidad" de Asia del Este del siempre expansivo Japón, llevaron a una caída de 40 millones de dólares y ocho por ciento en los ingresos totales del mercado extranjero en 1938. Para los inicios de 1939, Hollywood había sido efectivamente expulsado de "una tercera parte del universo del cine".⁶

A mediados de 1939 quedó claro para los ejecutivos de los estudios que las situaciones asiática y europea probablemente empeorarían antes que mejorar. Puesto que las ganancias anuales de Hollywood a menudo dependían de los ingresos del mercado extranjero, los estudios reaccionaron de manera urgente a estos desafíos a su imperio global. Al unísono, la industria se volvió hacia sus vecinos de hemisferio, los países de Latinoamérica. Como dijo el presidente de la Paramount, Barney Balaban, en palabras repetidas por todos los principales directivos de los estudios: "Sentimos que al prestar especial atención a las necesidades e intereses de nuestros vecinos de Latinoamérica podemos compensar el posible encogimiento en el mercado resultante del problema internacional en Europa."⁷

los films de Hollywood podían funcionar como una forma de control social en beneficio de los estados autoritarios, la prensa de la industria predijo que la expulsión de las películas de Hollywood conduciría rápidamente a la caída del dictador. Sólo tres días después de la retirada de Hollywood, el *Hollywood Reporter* examinó la situación: "El público [italiano] se está intranquilizando y está comenzando a hablar contra el hecho de que Mussolini sacó bruscamente su única forma de entretenimiento barato y popular [...] Los films de Hollywood eran la mejor apuesta de Mussolini para mantener a la gente feliz y contenta, pero ahora, con la gran cantidad de tiempo libre forzoso, se están formando pequeños grupos de poder, que claman por una revuelta abierta contra el liderazgo del Duce", 3 de enero de 1939, p. 1. Véase también, *Variety*, 8 de febrero de 1939, p. 15.

⁵ *Variety*, 19 de julio de 1939, p. 11. El sistema de contingencia de Gran Bretaña estaba planeado para forzar a Hollywood a ayudar a patrocinar las producciones locales de Londres que, a cambio, fomentarían el desarrollo de la industria fílmica británica.

⁶ El descenso en las sumas totales extranjeras se tradujo en una pérdida de beneficio neto de 10 a 15 millones de dólares para todo el año. *Variety*, 18 de enero de 1939, p. 6; *Hollywood Reporter*, 3 de abril de 1939, p. 1.

⁷ *Motion Picture Herald*, 13 de abril de 1939, p. 13.

como los productores de serie B Monogram y Republic, intentaron renovar su producción de películas en español entre 1938 y 1939. *Motion Picture Herald*, 7 de enero de 1939, p. 14; *La Opinión* (Los Ángeles), 12 de febrero de 1939, secc. II, p. 6. Por razones de variedad y estilo, "español"/ "lengua española" y "latino"/ "latinoamericano" serán usados indistintamente en este artículo.

³ *Variety*, 26 de noviembre de 1938, p. 3, y 19 de julio de 1939, p. 11; *Hollywood Reporter*, 31 de marzo de 1939, p. 1, y 3 de abril de 1939, p. 1.

⁴ Mussolini ya había comenzado a expulsar a las compañías norteamericanas por medio de una serie de leyes de contingencia y gratificación mucho antes del decreto de distribución del 1 de septiembre de 1938; véase *Hollywood Reporter*, 23 de agosto de 1938, p. 1, y 6 de septiembre de 1938, p. 2. Defendiendo implícitamente la forma en que

Siendo el único territorio extranjero aún abierto a los productos de Hollywood, el mercado latinoamericano fue visto como la solución a un mundo de otro modo poco atractivo.⁸

Mientras que los estudios eran unánimes en la proclamación de la importancia del mercado latinoamericano y cada uno de ellos sugería una próxima “campaña latinoamericana” de un tipo u otro, surgió la divergencia acerca de cómo “atacar” el mercado latino. Se idearon tres estrategias principales en la búsqueda del mejoramiento de la participación del mercado en Latinoamérica. Las compañías de cine norteamericanas podían: 1) financiar la producción y/o la distribución de la producción local (esto es, latinoamericana), 2) producir películas en español en Hollywood, o 3) producir en inglés los llamados films del Buen Vecino, que se revisarían para encontrar cualquier tipo de imagen potencialmente ofensiva para los latinos y resaltarían las estrellas y las historias de especial interés para los latinoamericanos. De ningún modo excluyentes, la mayoría de las compañías de Estados Unidos, con la notable excepción de la Warner Brothers, hizo por lo menos esfuerzos tentativos para participar en los tres métodos.

La Warner Brothers consideró la distribución y/o producción de films en español en Latinoamérica como adversa a los intereses a largo plazo de la industria norteamericana. Karl MacDonald, jefe de ventas de la compañía en Latinoamérica, afirmó en diversas ocasiones en la prensa que tales prácticas en efecto ayudarían a establecer las industrias fílmicas nacionales de la región, las cuales, a su vez, conducirían a una mayor competencia y propiciarían una legislación de las contribuciones. MacDonald advirtió que si los estudios continuaban financiando la producción de películas en lengua española, ya fuera realizadas en Hollywood o subsidiadas en Latinoamérica, el resultado final sería el mismo tipo de “congelamiento” al que los estudios se estaban enfrentando en Europa. En línea con este razonamiento, la Warner Brothers evitó las producciones en español para favorecer la producción de una serie de films del Buen Vecino, una política resumida en el estreno de *Juárez*, en abril de 1939.⁹

Además de ajustar sus películas regulares en inglés a los gustos latinos percibidos a la manera de la Warner, los otros grandes estudios de Hollywood —en particular la Paramount y la Twentieth-Century Fox— incorporaron la producción de películas en lengua española en su estrategia global para Latinoamérica. La decisión de hacerlo estaba basada en una evaluación de las tendencias actuales dentro del negocio fílmico de la región. En efecto, como lo anunciaba regularmente la prensa fílmica, el mercado latinoamericano se expandía a grandes pasos a mediados y al final de la década de los treinta. Para 1939, había más de 5 000 cines que servían a un público potencial de 120 millones. Mientras que esta expansión era en parte alimentada por la construcción de cines de lujo —a menudo financiada por los magnates de Hollywood— en los principales centros urbanos de la región, el mayor crecimiento del mercado se dio en las áreas rurales y de provincia, donde un creciente número de latinoamericanos se estaba convirtiendo en asistente regular a los cines “por primera vez”.¹⁰ Era este segmento del creciente mercado latinoamericano el que Hollywood deseaba capturar produciendo y/o distribuyendo películas en lengua española; la percepción convencional de la época era que los latinoamericanos más pobres y menos educados preferirían cintas con diálogos en español que en inglés con subtítulos. Los latinos ciudadanos más adinerados, asumía la estrategia, continuarían acudiendo en tropel a ver las películas usuales de estrellas de Hollywood.

Al término de la década de los treinta, la acometida de Hollywood hacia una mayor explotación del mercado latinoamericano se encontró con algo relativamente sin precedentes: la competencia. Hollywood aún era, incuestionablemente, el distribuidor de películas dominante de la región. Y, después de Gran Bretaña, las cifras del mercado extranjero de 1938 mostraron que Argentina, Brasil y México eran, respectivamente, el segundo, el tercer y el cuarto mayor consumidores de películas norteamericanas. Sin embargo, la participación relativa de Hollywood en el mercado latinoamericano descendió significativamente en 1938. Mien-

Brothers frente a la producción en lengua española también fue adoptada, en un grado ligeramente menor, por los ejecutivos de MGM y por Nathan Golden, jefe de la División de Cine de la Oficina de Comercio Interior y Exterior. *Motion Picture Herald*, 1 de abril de 1939; *Film Daily*, 3 de noviembre de 1939, p. 1.

¹⁰ *Motion Picture Herald*, 23 y 29 de abril de 1939.

⁸ Aunque de forma secundaria a Latinoamérica, los estudios también esperaban impulsar las ventas dentro de los territorios del imperio británico.

⁹ *Film Daily*, 2 de mayo de 1939, p. 1, 10 de mayo de 1939, p. 1; *Motion Picture Herald*, 6 de mayo de 1939, p. 16. La posición de la Warner

tras que durante el año anterior los estudios recibieron casi 85 por ciento de las ganancias totales de las películas en Latinoamérica, en 1938 esa cifra cayó a aproximadamente 75 por ciento.¹¹ El descenso en la participación de Hollywood en el mercado se debió a la creciente competencia de la producción tanto europea como latinoamericana.

Los productores europeos, particularmente de Francia, Italia y Alemania, miraban hacia Latinoamérica por la misma razón que Hollywood: para explotar el único mercado fílmico regional que seguía abierto. En 1938, la producción europea capturó el 15 por ciento del mercado latinoamericano. La industria fílmica francesa tuvo ganancias impresionantes a fines de 1938 y principios de 1939 e incluso dio alcance brevemente a Hollywood en algunos mercados urbanos clave. A los franceses —explicaba el *Hollywood Reporter* en mayo de 1939— les fue posible hacer esto porque, a diferencia de los productores norteamericanos, no estaban atados al estricto código de censura de Hollywood que “elimina mucho de la perspectiva del amor tan querida de los corazones de los latinos”.¹² Los productores italianos tenían grandes esperanzas de conquistar el mercado latinoamericano, pero sus películas nunca lograron atraer un gran público entre sus hermanos “latinos” de las Américas. Entre los productores europeos, los alemanes hicieron el esfuerzo más concertado para capturar el mercado latinoamericano durante el final de los años treinta. Al ver las ventas extranjeras de películas como un medio para ganar tanto mercados como aliados políticos, la industria fílmica nazi llevó a cabo su propia versión de la política fílmica del Buen Vecino hacia Latinoamérica. Aunque las películas en alemán tenían poco atractivo para Latinoamérica —no tanto por razones ideológicas, informó la prensa de Hollywood, sino porque los actores alemanes actuaban muy toscamente y con excesiva emoción, y porque la lengua alemana era “demasiado dura para los oídos latinos”—, los nazis anunciaron diversos planes durante 1939 para producir películas en español en Berlín, Barcelona y Buenos Aires. La batalla por ganar públicos latinoamericanos fue una de las luchas más importantes que se dieron entre Alemania y Estados Unidos

en el hemisferio occidental durante la segunda guerra mundial. Mientras que los alemanes fueron desarraigados de este frente, los productores norteamericanos vieron el empeño alemán en el mercado latinoamericano como potencialmente muy amenazante.¹³

Para mediados de 1938, Hollywood también comenzó a sentir la competencia de la producción latinoamericana, particularmente de las florecientes industrias fílmicas mexicana y argentina. Al principio los productores de Estados Unidos dieron la bienvenida al desarrollo del cine en español en Latinoamérica como un medio para estimular la demanda de películas en la región. La promoción de la producción local de films en México y Argentina, así como en menor grado en Cuba y otras naciones latinas, fue parte de las políticas para la industrialización y la sustitución de importaciones emprendidas por los gobiernos latinoamericanos de los años treinta a los sesenta. Por medio de una política de tarifas, subsidios y financiamientos, el Estado promovió activamente en Latinoamérica la formación de una clase empresarial capitalista que se encargaría de manufacturar bienes antes importados de Europa o Estados Unidos, como las películas.¹⁴ En 1938, la producción latina de films significaba 10 por ciento de las ganancias totales de las películas en la región. México tomó rápidamente la delantera de la producción fílmica latinoamericana después de la inesperada penetración de *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, que fue un éxito no sólo en México sino en toda América. Siguiendo de cerca este éxito, la producción fílmica mexicana aumentó firmemente de 38 películas en 1937 a 57 en 1938. De manera similar, la industria fílmica argentina creció firmemente durante la mitad de los años treint-

¹¹ *Film Daily*, 17 de abril de 1939, p. 1, y 3 de agosto de 1939, p. 1, y 11 de agosto de 1939, y 3 de noviembre de 1939, p. 7; *Hollywood Reporter*, 7 de enero de 1939, p. 10. Hacia la mitad de 1938, los nazis también promovieron, junto con Italia y Japón, un desafortunado plan para producir películas pro fascistas en diversos idiomas en Brasil. *Hollywood Reporter*, 31 de agosto de 1939, p. 1.

¹⁴ Finalmente, las políticas de industrialización y sustitución de importaciones “no terminaron con la dependencia económica de Latinoamérica de las naciones industrializadas”, sino que “simplemente alteraron la forma de esa dependencia”. Thomas Skidmore y Peter Smith, *Modern Latin America* (Nueva York, Oxford University Press, 1989, 2a. ed.), pp. 53-56. Para un buen análisis de las limitaciones de estas políticas con respecto a la industria fílmica mexicana, véase Seth Fein, “Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the ‘Golden Age’ of Mexican Cinema”, *Film Historia*, 4:2 (1994), pp. 103-135.

¹¹ *Ibid.*; *Variety*, 1 de febrero de 1939, p. 6; *Film Daily*, 3 de noviembre de 1939, p. 8.

¹² *Hollywood Reporter*, 17 de mayo de 1939, p. 7.

ta, produciendo 47 películas en 1938 y 50 el año siguiente.¹⁵

Aunque los realizadores mexicanos y argentinos no podían competir con Hollywood en términos de costos de producción, los ejecutivos de Hollywood temían que, dados los enormes pasos que habían dado en tan breve tiempo, no pasaría mucho antes de que los alcanzaran completamente en términos de técnicas de producción. La amenaza combinada de la producción europea y local en expansión en la región, dirigida primariamente a lo que se percibía como el segmento más dinámico del mercado (los públicos rurales y provincianos), convencieron a la mayoría de los estudios de Hollywood de la necesidad de renovar su producción en lengua española.

Así, la causa detrás de la renovación de Hollywood de sus producciones en español entre 1938 y 1939 fue muy similar a la que había engendrado el ciclo hispano previo de la industria al inicio de los años treinta: el miedo. Después de que se introdujo la producción regular de películas sonoras en 1929, los estudios temieron que los públicos extranjeros en mercados no hablantes de inglés darían la espalda a los productos de Hollywood. Como medida preventiva, la industria comenzó a producir versiones simultáneas de sus productos en lenguas extranjeras. Primero, estas versiones eran producidas en alemán, francés y español. Sin embargo, los estudios rápidamente abandonaron la producción en francés y alemán. El sistema de estrellas de Hollywood estaba tan arraigado en esos territorios que los productores norteamericanos se percataron de que podían vender rápidamente sus películas regulares en inglés. Sin embargo, para aumentar su participación en el potencialmente más grande mercado latinoamericano, Hollywood produjo más de 130 películas en español entre 1930 y 1935, 110 de las cuales fueron realizadas en los años pico de 1930 y 1931.¹⁶

¹⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 2 (México, Ediciones Era, 1969); Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley, University of California Press, 1989), pp. 48-49; *Variety*, 16 de noviembre de 1938, p. 13. En 1939, la producción de Argentina de hecho sobrepasó a la de México, cuya producción total cayó a 37 debido a dificultades financieras y laborales. También debe hacerse notar que España había sido el proveedor principal de películas en español para Latinoamérica durante 1935 y 1936. Así, los productores mexicanos y argentinos se beneficiaron, en términos de competencia reducida, de la guerra civil española, que prácticamente eliminó la producción ibérica.

¹⁶ A la fecha, hay pocas obras académicas sobre las producciones en español de Hollywood. Las dos filmografías útiles que existen enfocan

Con escasas excepciones, las producciones en español de Hollywood de inicios de los años treinta, que intentaban atraer a todo el mercado de habla hispana, con trabajo se pueden considerar exitosas. Los problemas eran múltiples. La gran mayoría —más del 90 por ciento— eran versiones en español de las películas regulares en inglés, usualmente filmadas simultáneamente en los mismos escenarios que sus contrapartes inglesas, con un presupuesto bajo que obligaba a los reparos latinos a trabajar el turno de la noche. Al ser simplemente traducciones españolas de los argumentos en inglés, las historias y los libretos de estas películas a menudo conservaban una desagradable sensación de “traducidos”.¹⁷ Más aún, los estudios insistían en que el español utilizado para las traducciones hispanas de los libretos debía ser estrictamente el castellano “correcto”, una forma del lenguaje que era ajena a muchos latinoamericanos, como el inglés victoriano lo sería a la mayoría de angloamericanos. Finalmente, los actores hispanos contratados para estas producciones procedían de todo el mundo hispanohablante, lo que convertía los diálogos de estos films en una mezcla de acentos y estilos regionales. Como consecuencia, la decisión de los estudios de detener la producción de películas en español a finales de 1931 provocó pocas protestas por parte de los públicos latinoamericanos.¹⁸

Mientras los estudios suspendían la producción regular en 1931, el Cine Hispano —como se conocía el

su atención en las actividades del principio de la década de los treinta. Véase Alfonso Pinto, “Hollywood’s Spanish-Language Films: A Neglected Chapter of the American Cinema, 1930-1935”, en *Films in Review*, 24 (oct. 1973), pp. 474-483 y 487; Juan Heinink y Robert Dickson, *Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en castellano* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990). Véase también el breve estudio de Robert Dickson, “Los orígenes y desarrollos del cine hispano”, en Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coords.), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros del cine*, México, Imcine, 1996, pp. 135-146.

¹⁷ Para un ejemplo de las respuestas latinas contemporáneas a estos films, véase Guillermo Prieto Yeme, “The American Made Talkies”, en *International Photographer* (agosto de 1930), p. 14. En una crítica común sostenida contra estas producciones, Prieto Yeme argumentó que “la producción de las películas sonoras en español basadas en historias norteamericanas no puede fácilmente concordar con los intereses legítimos de la civilización hispana, ya que incluso la concepción del arte es diferente en ambas razas”. Véase también Julio Jiménez Rueda, “El cine sonoro: otra opinión sobre la cuestión del lenguaje español y las películas habladas”, en *La Opinión*, 14 de enero de 1930, p. 14.

¹⁸ Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 1, pp. 9-17; Allen Woll, *The Latin Image in American Film* (Los Ángeles, UCLA Latin American Center, 1977).

cine de Hollywood en español— se continuó realizando sobre una base *ad hoc* a lo largo de 1935. Un breve ciclo de 1934-1935 parece haber sentado un precedente para lo que estaba por venir en 1938 y 1939. A fines de 1934, la Paramount decidió producir una serie de películas en español presentando al gran barítono argentino Carlos Gardel. Antes de su trágica muerte en junio de 1935,¹⁹ Gardel apareció en cuatro películas en español filmadas en el estudio Astoria de la Paramount en Nueva York: *Cuesta abajo* (1934), *El tango de Broadway* (1934), *El día que me quieras* (1935) y *Tango Bar* (1935). Estos melodramas románticos, que alternaban a Gardel con damas principales del cine en español, las primeras dos con su compañera la argentina Mona Maris, la última con la actriz mexicana Rosita Moreno, estaban diseñados para capitalizar su voz y su atractivo. A pesar de que estaban dirigidas por norteamericanos, estas películas se alejaban notablemente del cine en español de Hollywood en el hecho de que fueron concebidas y escritas en español por el escritor y lírico argentino Alfredo Le Pera. Además del atractivo estelar de Gardel, los críticos latinoamericanos argumentaron que esta fue la principal razón del éxito de estas películas en el mercado hispanohablante.²⁰

¹⁹ Gardel fue enviado por la Paramount a una gira de canto de buena voluntad por Sudamérica en junio de 1935. El 24 de junio, durante una escala en Medellín, en ruta hacia la última parada de la gira en Cali, su avión no pudo despegar y se estrelló contra otro, matando instantáneamente a Gardel.

²⁰ *Cuesta abajo* y *El tango de Broadway* fueron dirigidas por Louis Gasnier; *El día que me quieras* y *Tango Bar* por John Reinhardt. Ambos directores eran veteranos de la producción anterior de Hollywood en español, de 1930-1931. Para reseñas y comentarios de estos films véase, respectivamente, *Cine Mundial*, septiembre de 1934, p. 492; diciembre de 1934, p. 689; junio de 1935, p. 340; agosto de 1935, p. 477. A pesar de que no se dispone de las cifras de ventas exactas, parece que cada película fue sucesivamente más lucrativa, véase *Cine Mundial*, abril de 1940, p. 185; Heinink y Dickson, *Cita en Hollywood*, pp. 57, 229-230, 232-233, 242-243 y 246. Después de su prematura muerte, las producciones de Paramount de Gardel se convirtieron en clásicos instantáneos a lo largo de Latinoamérica. Es interesante especular qué impacto hubiera tenido el éxito continuado de Gardel referente a los films de Hollywood en español en el curso de la producción española de Hollywood de los años treinta y sobre el desarrollo de las industrias fílmicas nacionales de México y Argentina. La muerte de Gardel anunció una laguna virtual de dos años en la producción en español en Hollywood que, combinada con la guerra civil española, proporcionó una ventana de oportunidad para que las industrias fílmicas latinoamericanas comercializaran sus productos con relativamente poca competencia externa. Se podía argumentar que la muerte de Gardel ayudó indirectamente a vivificar las industrias fílmicas mexicana y argentina, y es probable que su impacto en la industria fílmica argentina hubiese sido mayor si hubiera

Conforme los estudios intentaban renovar la producción en lengua española en 1938, había un esfuerzo consciente por realizar películas más acordes con las líneas del ciclo de Gardel y por no repetir los errores de principios de los años treinta. En lugar de producir versiones españolas simultáneamente con las películas regulares de Hollywood, los estudios se volvieron hacia los productores independientes, pues creían que a éstos les sería posible producir films en español capaces de competir con las producciones locales latinoamericanas. Cuando se corrió la voz de que Hollywood regresaba al negocio de producir películas en español, las compañías productoras independientes, a menudo encabezadas por veteranos del ciclo hispano previo, parecieron surgir de un día para otro. Sobrevino una ráfaga de tratos.

Aunque los acuerdos iniciales requirieron la producción de más de 20 películas, finalmente, por razones que serán explicadas más adelante, se realizaron trece films en lengua española en Hollywood entre 1938 y 1939.²¹ Sólo cinco de ellas estaban basadas en historias y libretos realizados originalmente en español, pero la mayoría contaban con un productor y/o director latino. Al apegarse a la percepción contemporánea convencional concerniente a los gustos latinos por las películas, estos trece films comprendían ocho melodramas, cuatro comedias románticas y un *western*. Sin tener en cuenta el género, todos ellos, según las reseñas, entrelazaban efectivamente números musicales con la acción.

Columbia encendió la renovada producción en español de Hollywood al final de 1937, al firmar un trato de dos películas con Cantabria Films, una nueva

vivido. Poco antes de su muerte, Gardel comenzó a considerar seriamente la creación de su propia compañía productora en Argentina, que emplearía directores, escritores y actores latinoamericanos, e importaría a los norteamericanos únicamente para asistencia técnica. *Cine Mundial*, abril de 1940, p. 185.

²¹ Los trece films fueron: *La vida bohemia* (Josef Berne; Cantabria/Columbia, 1938), *Verbena trágica* (Charles Lamont; Cantabria/Columbia, 1938), *Castillos en el aire* (Jaime Salvador; Le Baron Productions/Monogram, 1938), *Mis dos amores* (Nick Grindé; Cobián Productions/Twentieth-Century Fox, 1939), *El trovador de la radio* (Richard Harlan; Dario Productions/Paramount, 1938), *Papá soltero* (Richard Harlan; Dario Productions/Paramount, 1939), *El otro soy yo* (Richard Harlan; Dario Productions/Paramount, 1939), *Cuando canta la ley* (Richard Harlan; Dario Productions/Paramount, 1939), *Di que me quieras* (Robert Snody; William Rowland Productions/RKO, 1938), *Tengo fe en ti* (John Reinhardt; Victoria Films/RKO, 1940), *La inmaculada* (Louis Gasnier; Atalaya Films/United Artists, 1939), *El milagro de la Calle Mayor* (Steve Sekely; Arcadia Pictures/Twentieth-Century Fox, 1939).



Reparto de *La vida bohemia* (1937). Cortesía de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Estados Unidos.

compañía productora encabezada por el realizador español Jaime del Amo. Ambos films, *La vida bohemia* (1937) y *Verbena trágica* (1938), fueron notables por los problemas que tuvieron con la Administración del Código de Producción (PCA, por sus siglas en inglés), el organismo de censura autoimpuesto de la industria, por la representación de escenas consideradas ilícitas.²²

²² Como con todos los films producidos en Hollywood entre 1934 y 1966, las producciones en español estuvieron sujetas a la aprobación del mecanismo de censura autoimpuesta de la industria, el Código de Administración de la Producción. Desafortunadamente para los investigadores, la Colección del PCA de la MPAA resguardada en la Biblioteca Margaret Herrick, Academia de Ciencias y Artes del Cine, Beverly Hills (a partir de ahora citados como archivos PCA) contiene archivos únicamente de cinco de las trece producciones españolas de Hollywood de 1938-1939: *La vida bohemia* (1937), *Verbena trágica* (1938), *El trovador de la radio* (1938), *Papá soltero* (1939) y *La inmaculada* (1939). Un obstáculo adicional para evaluar las producciones renovadas de Hollywood en lengua española es que pocos de los films han sobrevivido. A la fecha, sólo me ha sido posible ver *La vida bohemia* y *Verbena trágica*, en el Archivo de Films y Televisión de la UCLA, en Hollywood.

La vida bohemia, estelarizada por Rosita Díaz y Gilbert Roland, y dirigida por el veterano del Cine Hispano Josef Berne, llevó a la pantalla la famosa novela parisina de 1851 de Henri Muger *Scènes de la vie bohème*, acerca del triángulo amoroso formado por Mimí, una pobre costurera, Rodolfo, un escritor desempleado, y el vizconde Paul (José Crespo). Anticipándose a las dificultades que tendrían con los funcionarios de la PCA por la trama, que muestra que Mimí y Rodolfo viven felizmente juntos sin haberse casado, Columbia envió seis copias completas del film a los mercados latinoamericanos sin el sello de la PCA. Sin embargo, cuando se iban a hacer las reservaciones en el Teatro Hispano de Nueva York, el director de la PCA, Joseph Breen, se enteró de la trampa por medio del Consejo Censor Municipal de Nueva York, y exigió que la película fuera presentada para su revisión. Breen informó a Columbia que era “imperativo” el sello del Código “en todas las copias exhibidas en los Estados Unidos” y ordenó a los productores que realizaran cortes signifi-



Jaime del Amo (?) y Gilbert Roland en el rodaje de *La vida bohemia* (1937). Cortesía de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Estados Unidos.

cativos, así como que insertaran subtítulos bilingües para asegurar a los espectadores que Rodolfo y Mimí se habían casado, y que cuando esta última era más tarde tentada por los avances del vizconde, era sólo su invitada y que “su amor por su esposo había evitado su ‘caída’”.²³ Cuando el film finalmente se proyectó en Nueva York, el *New York Times* comentó en broma, “Gracias a los altos estándares morales obtenidos en las fábricas de cine de Hollywood, Mimí, la desafortunada heroína de *La Bohème*, se ha convertido finalmente en una ‘mujer honesta’”.²⁴

Del Amo se metió en problemas similares con la censura con *Verbena trágica*. Basada en la historia del escritor hispano Jean Bart y protagonizada por el popular actor mexicano Fernando Soler, este film narra la trágica historia de Mateo, un boxeador latino (So-

ler), quien, tras una breve sentencia en la cárcel por golpear a un policía, regresa a su hogar en el Harlem de habla hispana sólo para descubrir que su hermosa esposa Blanca (Luana Alcañiz) había tenido una aventura con su mejor amigo Claudio (Juan Torena). Advertido por Breen de que armara el film con los “valores morales compensatorios y correctos, necesarios para contar una historia de adulterio en concordancia con los requerimientos del Código”, Del Amo insertó obedientemente diversos parlamentos condenatorios en el libreto y, por añadidura, hizo que Mateo y Claudio murieran en la escena final, dejando a Blanca que pagara por sus pecados viviendo una vida de pena interminable.²⁵ El historiador Carl Mora ha especulado que *Verbena trágica* fue, posiblemente, diseñada por Columbia específicamente para encontrar un mercado entre los hispanos de Estados Unidos.²⁶ Sin embargo esto es poco probable, dada la indudable amplia distribución de *La vida bohemia* en Latinoamérica, así como los problemas de censura que tuvieron ambos films de Cantabria. Como con todas las producciones en español de Hollywood, el mercado principal era Latinoamérica, mientras que el mercado hispanohablante interior, particularmente Nueva York, Los Ángeles y San Antonio, era visto como un mercado secundario cada vez más importante.

Poco después de que Columbia contrató a Jaime del Amo, la Monogram firmó un trato de cuatro películas con Eduardo Le Baron, quien, para su primera producción, contrató al maduro realizador español Jaime Salvador para escribir, dirigir y estelarizar la comedia romántica *Castillos en el aire* (1938). *Cine Mundial* dijo del film —que gira alrededor de una dependienta (Cristina Téllez), quien gana un viaje gratis a Hollywood, donde un empleado bancario la confunde con una famosa millonaria sudamericana: “Se trata de un argumento cómico, lijero, sin pretensiones de gran espectáculo pero montado con propiedad y lujo, que entretiene y hace pasar hora y media agradable”.²⁷ A pesar de tales reseñas, Salvador abandonó Hollywood poco después de terminar la película para perseguir

²³ Joseph Breen a Frances Harmon, territorio PCA-NY, 8 de marzo de 1938, y Harmon a Been Schwald, Columbia Pictures, 15 de marzo de 1938, archivos de la PCA, *La vida bohemia* (Columbia, 1937). Aunque Breen insistió inicialmente en que Columbia hiciera traer de nuevo las copias “no selladas” ya enviadas a Latinoamérica para que se hicieran los cambios necesarios, parece que el estudio no lo hizo.

²⁴ *New York Times*, 6 de febrero de 1939, secc. I, p. 8.

²⁵ Breen a Del Amo, 24 marzo 1938, archivos de la PCA, *Verbena trágica* (Columbia, 1938).

²⁶ Carl Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988*, (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 33-34.

²⁷ *Cine Mundial*, junio de 1938, p. 322, y julio de 1938, p. 356. Véase también, *New York Times*, 21 de mayo de 1938, p.9.

otras oportunidades en Cuba, desechando los futuros proyectos de Le Baron.

La RKO entró al campo de las películas en español hacia la mitad de 1938, haciendo un trato de seis películas con el productor William Rowland. Como ocurrió con Le Baron, sólo uno de los proyectos de Rowland, el romance musical *Di que me quieres* (1938), fue finalmente realizado en Estados Unidos. Dirigido por Robert Snody y filmado en los estudios históricos de Astoria en Long Island, la prensa comercial estadounidense alabó a *Di que me quieres* por sus agradables números musicales. Estelarizado por George Lewis, un actor latino de origen mexicano, y Eva Ortega, una cantante cubana, el film tuvo una amplia distribución en Latinoamérica.²⁸ Sin embargo, intentando ahorrar en costos de producción, la RKO envió a Rowland a la Ciudad de México a fines de 1939, donde produjo (y dirigió) dos productos más en español, *Perfidia* (1938) y *Odio* (1939).²⁹ Además de las películas de Rowland, la RKO también financió la filmación de *Tengo fe en ti* (1940), un melodrama producido por Mel Shauer y dirigido por John Reinhardt. Cerca de su terminación, a mediados de 1938, la filmación se suspendió repentinamente cuando la protagonista, la estrella mexicana Rosita Moreno (que también resultaba ser la esposa de Shauer), cayó enferma. En su lanzamiento, esta historia de una bailarina de ballet que intentaba tener éxito en Hollywood recibió tibias reseñas tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica.³⁰

El rumor que rodeó a la renovación de Hollywood de la producción en español alcanzó un tono febril en mayo de 1938, cuando el productor portorriqueño Rafael Ramos Cobián anunció que había contratado a Tito Guízar para realizar películas en español para la Paramount. En ese tiempo, Tito Guízar era la estrella cumbre del cine mexicano. Su triunfo en *Allá en el Rancho Grande* (1936) y sus films subsecuentes habían ayudado a establecer lo que se convertiría en el género distintivo

²⁸ *Hollywood Reporter*, 8 de noviembre de 1938, p. 6; *New York Times*, 24 de abril de 1939, p. 13; *Cine Mundial*, noviembre de 1938, pp. 364, 570-571 y 596.

²⁹ En 1939, Rowland ganó el premio al mejor director de la Asociación Latinoamericana de Críticos por su trabajo en *Perfidia*. *Hollywood Reporter*, 5 de febrero de 1940, p. 3.

³⁰ Mientras que el film fue generalmente catalogado como mediocre, se destacó la actuación de Moreno. "Sin ser estrictamente bien parecida", opinó el reseñista de *Variety*, "Moreno es excelente en el trabajo de ballet y canto", 17 de junio de 1940, p. 18. Véase también *Cine Mundial*, septiembre de 1940, p. 429.



Cartel de *Di que me quieres* (1938). Smithsonian Institution Archives Center, Estados Unidos.

del cine mexicano clásico: la comedia ranchera. Viendo a Guízar como un heredero potencial de Carlos Gardel, la Paramount financió la distribución de *Amapola del camino* (1937), secuela de *Allá en el Rancho Grande*. Con este éxito, el estudio convirtió a Guízar en un "artista exclusivo" de la Paramount y llevó al tenor a Hollywood a finales de 1937 para su cinta de variedades *The Big Broadcast of 1938* (1938). A lo largo de 1938 y 1939, el estudio intentó maximizar su inversión al presentarlo tanto en películas en español como en inglés. Su primer trabajo en español, *Mis dos amores* (1938) contó con una historia de José Antonio Miranda sobre los problemas románticos y familiares de un estudiante de medicina (Guízar) que repentinamente se vuelve famoso como cantante de cabaret en Los Ángeles. Con una buena dirección de Nick Grindé, la película obtuvo ganancias en Latinoamérica.³¹

³¹ *Motion Picture Herald*, 20 de agosto de 1938, pp. 47 y 50; *Variety*, 17 de agosto de 1938, p. 23.

A fines de 1938, tras tener un desacuerdo con la Paramount y Guízar, Cobián consiguió otro impacto en los medios al decir a la prensa que tenía un nuevo contrato para producir una serie de films en español para la Twentieth-Century Fox. También informó que había firmado un contrato con cinco de las estrellas más populares de México —Fernando Soler, Domingo Soler, Arturo de Córdova, Jorge Negrete y Margarita Mora— para que aparecieran en sus films. A fin de cuentas Cobián Productions sólo realizó una película para Fox, *Los hijos mandan* (1939). Dirigida por el director mexicano Gabriel Soria y estelarizada por Fernando Soler, Blanca de Castejón y Arturo de Córdova, *Los hijos mandan* no logró cumplir con las expectativas de Fox en los cines latinoamericanos. Mientras que las reseñas alabaron su nivel técnico, la historia, basada en una novela española de 1921 acerca de “la vida de una mujer que fue fiel a su corazón y víctima del destino”, fue calificada de confusa y desganada.³²

Mientras Cobián estaba ocupado con *Los hijos mandan*, la Paramount contrató a Dario Productions, una nueva compañía encabezada por Dario Faralla, para continuar la serie en español de Tito Guízar. Faralla, un inmigrante italiano, se había forjado un nombre en los años veinte y treinta como corredor financiero entre la industria fílmica y el Banco de Italia de A.P. Giannini (más tarde el Bank of America). En 1938, la Paramount convirtió a Faralla en productor asociado a cargo de la producción en lengua española.³³ Los films de Faralla con Guízar resultaron ser el ciclo en español más sostenido y exitoso de Hollywood de fines de los años treinta. Entre noviembre de 1938 y mayo de 1939, Faralla produjo cuatro películas en español: *El trovador de la radio* (1939), *Papá soltero* (1939), *El otro soy yo* (1939) y *Cuando canta la ley* (1939). El equipo de producción de Faralla fue consistente para cada film. Para la dirección, confió en el peruano Richard Harlan, un veterano del Cine Hispano. La esposa de Faralla, una poeta y novelista angloamericana llamada Wilma Dana, proporcionó las historias y los libretos, mientras que los escritores mexicanos Enrique Uthoff y Gabriel Navarro tradujeron los libretos y los diálogos. Además de su atractivo estelar,

Guízar escribió y ejecutó las canciones en todas las películas.

Los cuatro films de Faralla con Guízar recibieron, en general, reseñas positivas en la prensa comercial de Hollywood, y la Paramount distribuyó las películas en los principales mercados de Latinoamérica. En *El trovador de la radio*, Guízar representa a un cantante de radio de Los Ángeles, junto con Robina Duarte, Tana y Paul Ellis. El *Hollywood Reporter* afirmó que el film “establece un estándar para las películas en español que será difícil de sostener”, y *Cine Mundial* escribió un editorial que decía: “¡Ya era hora de que a un director hispano, y bueno por más señas, se le encomendara la tarea de dirigir películas habladas en español! Richard Harlan es para nosotros un sólido prestigio.”³⁴ En *Papá soltero*, Guízar rivaliza por la mano de la estrella argentina Amanda Varela. Aunque le otorgaba “un 10 en el lado musical”, el *New York Times* afirmaba que *Papá soltero* merecía “menos que un 8 en todo lo demás”.³⁵ En *El otro soy yo*, Guízar representa un papel doble de dos hermanos que persiguen cómicamente a Amanda Varela, Robina Duarte y Tana. *Cine Mundial* llamó al film “entretenido, divertido y con altos valores de producción”.³⁶ La última película en español de Guízar para la Paramount, un *western* ubicado en la frontera de Estados Unidos con México titulado *Cuando canta la ley*, obtuvo elogiosas críticas para su director Harlan, a quien la prensa comercial alabó por sus cautivantes escenas a caballo y sus persecuciones.³⁷ A pesar de estos logros, la serie española de Faralla, por razones que serán discutidas más adelante, llegó a su final hacia mediados de 1939.

Cuando Guízar estaba terminando de filmar su última producción en español, Columbia, en un movimiento que recordaba a los principios de los años treinta, firmó un trato con Arcadia Pictures, de Jack Skirball, para producir versiones inglesas y españolas de un li-

³² *La Nación* (Buenos Aires), 13 de octubre de 1939, p. 13, y 14 de octubre de 1939, p. 10.

³³ “Biography of Dario Faralla”, Archivos biográficos, Biblioteca Margaret Herrick, Academia de Ciencias y Artes del Cine, Beverly Hills.

³⁴ *Hollywood Reporter*, 30 de noviembre de 1938, p. 3; *Cine Mundial*, marzo de 1939, pp. 136 y 141-142; véase también *La Nación*, 25 de julio de 1939, p. 14.

³⁵ *New York Times*, 6 de noviembre de 1939, p. 20. Para otras reseñas, véase *Hollywood Reporter*, 3 de febrero de 1939, p. 4; *Variety*, 3 de febrero de 1939; *La Nación*, 27 de noviembre de 1939, p. 18.

³⁶ *Cine Mundial*, junio de 1939, p. 259; véase también *Hollywood Reporter*, 31 de marzo de 1939, p. 3.

³⁷ *Hollywood Reporter*, 26 de mayo de 1939, p. 3; *Film Daily*, 5 de junio de 1939, p. 12; *Motion Picture Herald*, 3 de junio de 1939; *Variety*, 31 de mayo de 1939, p. 14.

breto de Frederick Jackson titulado *Miracle on Main Street* (1939). Trabajando doble turno bilingüe, la cantante mexicana Margo representó el papel principal en ambos films. Antes de que terminara la producción, la Twentieth-Century Fox compró los derechos de distribución para la versión en español, *El milagro de la Calle Mayor* (1939). Don Q, el columnista de Hollywood para *Cine Mundial*, aclamó la presentación de esta cinta como un “día glorioso para el Cine Hispano”. Mientras lamentaba que el primer papel estelar en español de Margo no pudiese ser en un film mexicano, Don Q exaltaba a la actriz por “exigir que fuese representando a una mexicana”.³⁸ Actuando junto a sus compatriotas Arturo de Córdova y José Crespo, Margo representa a una inmigrante pobre en un barrio de Los Ángeles que encuentra un bebé abandonado en el vestíbulo de una iglesia la noche de navidad. Según las reseñas de la época, el melodrama estaba entre los mejores de las películas en español de Hollywood.³⁹

La Inmaculada (1939), producida por Atalaya Films, de Fortunio Bonanova, para la United Artists, resultó ser la última película en español hecha en Hollywood a fines de los años treinta. Escenificada en la Ciudad de México, narra la historia de una atormentada muchacha de pueblo, Consuelo (Andrea Palma), quien se casa con un rico hombre de mundo (Bonanova) para pagar los cuidados médicos de su madre enferma, imposibilitando así su unión con el hombre a quien realmente ama. El *Motion Picture Daily* designó al melodrama al estilo mexicano como “el epitome de los films dirigidos al mercado mexicano”, mientras que el *Film Daily* declaró que “las historias de triángulos deben fácilmente tener éxito en el mercado latinoamericano”.⁴⁰

Mientras que la mayoría de las producciones en lengua española de Hollywood de 1938 y 1939 tuvieron un éxito de taquilla relativamente bueno, las diferencias en el tipo de cambio redujeron agudamente las ganancias potenciales. Para fines de 1939, los estudios se percataron de que invertir dólares norteamericanos en la producción de películas que regresaban pesos la-

tinoamericanos simplemente no tenía sentido económico. Como resultado, la producción renovada de Hollywood en español se terminó casi tan rápidamente como había comenzado. Desde el principio, las compañías de Hollywood habían visto sus productos en español como un método para incrementar su participación en los crecientes mercados provincianos de Latinoamérica. Usualmente distribuidas con un bloque de films en inglés, las producciones españolas estaban planeadas para inducir a los exhibidores latinoamericanos a comprar más cintas del régimen regular de Hollywood. Para 1940, los estudios decidieron que, para estos propósitos, era más efectivo en términos de costos financiar la producción de films en español en Latinoamérica, como hizo la RKO con *Perfidia* (1938) y *Odio* (1939), de William Rowland, o, mucho más comúnmente, comprar los derechos de distribución de las producciones latinoamericanas, particularmente de las mexicanas.⁴¹ Por otra parte, las técnicas mejoradas de doblaje convencieron a muchos ejecutivos de los estudios de que involucrarse directamente en la producción de películas en lengua española se estaba volviendo cada vez más innecesario. De modo que la distribución de producciones del Buen Vecino, en particular los musicales de grandes presupuestos que presentaban a estrellas latinoamericanas importadas como Carmen Miranda, se convirtieron en el vehículo primario de la campaña latinoamericana de Hollywood a principios de los años cuarenta.

A pesar de que la escala de producción siempre fue minúscula en comparación con la producción total de la industria, las trece películas en español realizadas entre 1938 y 1939 deben ser puestas en relación con las más de 800 cintas en inglés producidas durante el mismo periodo: la producción renovada de Hollywood

³⁸ *Cine Mundial*, julio de 1939, pp. 317-320.

³⁹ *La Nación*, 9 de septiembre de 1939, p. 11; *Cine Mundial*, septiembre de 1939, pp. 435-436.

⁴⁰ *Motion Picture Daily*, 22 de julio de 1939; *Film Daily*, 19 de julio de 1939, p. 19. Para otras reseñas, véase *Motion Picture Herald*, 22 de julio de 1939; *Hollywood Reporter*, 15 de julio de 1939, p. 3; *Hollywood Reporter*, 15 de julio de 1939, p. 3; *Cine Mundial*, octubre de 1939, p. 474.

⁴¹ La participación de la RKO en la producción filmica mexicana continuaría creciendo durante los años de la segunda guerra mundial, culminando en 1945 con una inversión de 50% en los Estudios Churubusco. Por otro lado, United Artists era, con mucho, el mayor distribuidor estadounidense de films latinoamericanos, estrategia en la que el estudio había estado involucrado desde el principio de los años treinta. Para los tratos de distribución de los Estados Unidos en el extranjero, véase Gaizka de Usabel, *The High Noon of American Pictures in Latin America* (Ann Arbor: University of Michigan, 1982), pp. 125-142. Sin embargo, se debe tener en mente que el subsidio de Hollywood a la producción y distribución latinoamericanas siempre fue una inversión suplementaria cuya intención era impulsar las ventas de las producciones regulares en lengua inglesa.

en español tuvo un breve pero significativo impacto sobre los públicos hispanohablantes de cine en Estados Unidos. Nunca antes ni desde entonces tantos films de Hollywood han presentado personajes y escenarios latinos estadounidenses. Diez de las películas en español de Hollywood de 1938-1939 fueron escenificadas parcial o enteramente en Estados Unidos: seis en Los Ángeles, tres en Nueva York, y una en la región de la frontera. Es imposible medir la recepción de los latinos estadounidenses de las producciones en español de Hollywood, pero es probable que los públicos latinos de los Estados Unidos hayan acogido con beneplácito esta visibilidad fílmica temporal en un medio que tradicionalmente presentaba las experiencias latinas estadounidenses como invisibles.

La breve renovación de Hollywood de la producción en español también tuvo un impacto iluminador sobre los debates contemporáneos dentro de los círculos fílmicos latinoamericanos con respecto a las a menudo difíciles relaciones entre Hollywood y las florecientes industrias fílmicas nacionales en la región, particularmente en México. La mayoría de los artistas y realizadores latinoamericanos de cine contratados por Hollywood para sus producciones en lengua española eran de México. Como se mencionó arriba, los nombres cumbre del cine mexicano, tales como las estrellas Tito Guízar, Fernando Soler, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, y los directores Gabriel Soria y Fernando de Fuentes, fueron al norte para trabajar en Tinseltown. Consecuentemente, los debates sobre los nuevos films en español de Hollywood fueron los que reverberaron con más fuerza entre los críticos y directores mexicanos. En el fondo, este discurso giraba alrededor de dos temas centrales: 1) los efectos de detrimento percibidos en términos de competencia para los mercados y el talento que la producción de películas en español de Hollywood hubiesen tenido sobre la propia industria fílmica de México, y 2) la habilidad, o falta de ella, de Hollywood para producir Cine Hispano "auténtico" y de alta calidad. Examinar los debates sobre estos temas arroja luz no sólo sobre el cine mexicano y de Hollywood del periodo, sino también ilumina las fracturadas identidades culturales y nacionales de los actores involucrados.

No es de sorprender que el consejo de Ramón Peón publicado en el *Hollywood Reporter*, acerca de cómo podían los productores norteamericanos "impactar" el mercado hispano, trajera un contragolpe rápido y

severísimo por parte de los comentaristas de la Ciudad de México. Saturada con el hipernacionalismo oficial y el antiyanquismo de los años de Cárdenas, la respuesta del fundador del *Cinema Reporter*, Roberto Cantú Robert, fue típica. Tras dar unas cuantas estocadas personales a Peón al pintarlo como un director ingrato y de segunda clase, Cantú Robert procedió a denunciar sus puntos de vista y a etiquetarlo como un "enemigo del Cine Hispano". Como ciudadano mexicano naturalizado, el estatus de Peón en las mentes de los críticos de cine nacionalistas era, para comenzar, probablemente cuestionable. Pero su defensa abierta del gran coloso cultural del norte fue vista en muchos círculos fílmicos mexicanos como más que una traición. Desde la perspectiva de Cantú Robert, Hollywood era el último lugar donde se debían realizar films en español. Aunque había que aprender de la tecnología de Hollywood, "para verdadero ambiente, propiedad y colorido, sólo México, Cuba, Buenos Aires, España, no Hollywood".⁴²

Mientras que la mayoría de los críticos de la Ciudad de México se mostraban suspicaces y combativos hacia la renovación de Hollywood de la producción en lengua española, un prominente periodista mexicano afincado en Hollywood, Gabriel Navarro, tuvo una reacción bastante distinta. Quizás residir fuera de la *métropole* del cine mexicano permitía más libertad de expresión. Quizás estaba involucrado el interés personal: Navarro trabajó como dialoguista en los cuatro films de Faralla con Tito Guízar, así como en *La Inmaculada* de Bonanova.⁴³ Cualesquiera que sean las razones, y para el disgusto de sus colegas de la Ciudad de México, el editor y columnista principal de la Página de Cine del diario en español de Los Ángeles, *La Opinión* (así como colaborador regular de la revista mexicana *Cine*), aclamó la nueva política como un beneficio potencial para los actores, escritores y directores mexicanos y, a largo plazo, para la industria fílmica mexicana como un todo. "No signi-

⁴² *La Opinión*, 8 de enero de 1939, secc. II, p. 6.

⁴³ Navarro no fue el único periodista mexicano que tuvo una participación directa en los films en español de Hollywood a fines de la década de los treinta. Enrique Uthoff, editor de *Cine Mundial*, escribió los libretos en español para *Papá soltero* (1939), *El otro soy yo* (1939), *Cuando canta la ley* (1939) y los diálogos para *El milagro en la Calle Mayor* (1939). Por su parte, el crítico mexicano de cine Miguel de Zárraga, Jr. escribió el diálogo para *La vida bohemia* (1938), *Castillos en el aire* (1938) y *Mis dos amores* (1938).

fica el estado actual de las cosas —escribió Navarro— una invasión *yanquee* en México, sino una invasión mexicana a Hollywood.”⁴⁴

Navarro presentó su caso en una serie de editoriales concernientes al informe de enero de 1939 acerca de que Cobián había contratado a Fernando Soler, Margarita Mora, Jorge Negrete y el director Gabriel Soria para realizar películas en español para la Twentieth-Century Fox. Al ir a Hollywood, decía el consenso dentro de la prensa mexicana, estas estrellas se convertirían en elementos híbridos, estigmatizados por la mancha del *pochismo*. Hollywood los trituraría, predijeron estos críticos, y a su regreso no serían nada más que una pulpa. Sin embargo, para Navarro, los beneficios de trabajar en Hollywood sobrepasaban con mucho los riesgos involucrados. Mientras que admitía que el espectro del *pochismo* podía ser un problema, el editor de *La Opinión* argumentó que la experiencia de Hollywood servía a los mejores intereses de los artistas mexicanos en tres formas importantes. Primero, ganarían más dinero. Segundo, ganarían un amplio atractivo internacional por medio de la más avanzada maquinaria publicitaria de Hollywood. Finalmente, y quizás lo más importante, los realizadores de cine y las estrellas mexicanas adquirirían invaluable habilidades técnicas y artísticas al trabajar en Hollywood. Según la perspectiva de Navarro, la experiencia de trabajo en Hollywood equivalía a una especie de escuela superior de arte dramático. Con respecto a la llegada de Jorge Negrete a Los Ángeles en mayo de 1939, Navarro comentó:

Se encuentra Jorge Negrete en Hollywood, que es una escuela de actuación para los artistas de la pantalla. Esta malhadada ciudad de los embustes tiene, cuando menos para los nuestros, la importancia de una cátedra. Ante los Charles Boyer, los Gary Cooper, los Robert Montgomery, Hollywood es para ellos una escuela de perfeccionamiento. Esperamos que ese sea el caso para Jorge Negrete.⁴⁵

Así, desde la perspectiva de Navarro, los realizadores y actores mexicanos serían unos tontos si dejaran pasar el equivalente fílmico de una beca completa en la mejor universidad del mundo.

⁴⁴ *La Opinión*, 8 de enero de 1939, secc. II, p. 6.

⁴⁵ *La Opinión*, 14 de mayo de 1939, sec. II, p. 6.



Tito Guízar con Popeye (1939). Cortesía de The Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Estados Unidos.

La postura de los artistas mismos reflejaba los comentarios de Navarro. “Me parece injusta la actitud de los periodistas de la capital contra nosotros”, afirmó el director Gabriel Soria en una entrevista con Navarro. “Yo he venido a California porque me parece que es aquí donde se hace cine verdaderamente. Hollywood nos pone la muestra en eso de realizar películas, y nada más natural que beber de estas fuentes”. Arturo de Córdova convino: “Nuestro viaje, lejos de perjudicar al cine mexicano, lo beneficia, porque todo lo que logremos aprender será para ponerlo en práctica más tarde allá, que es en donde está nuestro puesto”. En la misma entrevista, Fernando Soler resumió los puntos de vista de los artistas. “Me parece una niñería de los periodistas cinematográficos de México atacarnos por haber aceptado este contrato. Hemos venido porque, en honor a la verdad, necesitamos aprender mucho de los norteamericanos en cuestión de técnica, si queremos mejorar el nivel artístico de nuestra producción. Ustedes, los periodistas mexicanos de acá,



Cartel de *La Inmaculada* (1939). Smithsonian Institution Archives Center, Estados Unidos.

que ven el asunto sin prejuicios, tienen el deber ineludible de defendernos.”⁴⁶

Al defender las decisiones de los artistas mexicanos que se “vendieron” al ir a Hollywood, Navarro se abrió a los cargos de que su residencia extranjera había diluido sus propias lealtades nacionalistas. En diálogo directo con sus detractores de la Ciudad de México, Navarro se sintió frecuentemente llevado a introducir comentarios en sus editoriales con pruebas de su mexicanidad. Por ejemplo, publicó en una de sus típicas defensas:

⁴⁶ *La Opinión*, 22 de enero de 1939, secc. II, p. 6. Debe notarse que la mayoría de los realizadores mexicanos que brillaron durante la Época de Oro, como el director Emilio Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa, tuvieron un tiempo de aprendizaje en Hollywood en los años treinta. Sobre Fernández y Figueroa, véase “The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style”, en Chon Noriega y Steven Ricci (eds.), *The Mexican Cinema Project* (Los Ángeles: UCLA Film and Television Archive, 1994), pp. 13-24.

Quien escribe estas líneas es mexicano de nacimiento y de corazón. Veinte años de residencia en los Estados Unidos no han podido apagar su cariño hacia todo lo nuestro. Durante más de ocho, ha estado sosteniendo en sus escritos la tesis de que “EL CINE HISPANO DEBE SER HABLADO, SENTIDO, PENSADO Y VIVIDO EN ESPAÑOL”. Ha sostenido —y lo sigue sosteniendo— que el Cine de allá es superior al de acá en sinceridad, en colorido, en espíritu, bien que no en técnica fotográfica y sonora. En consecuencia, no puede ser sospechoso de *pochismo*.⁴⁷

Desde la perspectiva de Navarro, la producción de películas en español en Hollywood le permitió tener su pastel y comérselo. Al defender esta política, podía argumentar que apoyaba a los artistas y realizadores mexicanos mientras que permanecía fiel a su *mantra* nacionalista de cómo debía hacerse el cine en español.

Sin embargo, la postura de Navarro descansaba en la un tanto dudosa distinción entre el cine de Hollywood y la producción en español de Hollywood. Al hacer esta división, Navarro podía argumentar que el “enemigo principal” del cine mexicano era Hollywood y no “el cine hispánico realizado en Hollywood”. Veía a este último como un campo fértil para una “invasión mexicana” por el primero. Navarro argumentaba que la industria fílmica mexicana necesitaba aprender de los japoneses, quienes “se occidentalizaban precisamente para combatir a Occidente”. Navarro sostenía que la producción en español de Hollywood proporcionaba la oportunidad perfecta “para el cine mexicano de

⁴⁷ *Ibid.*, 8 de enero de 1939, secc. II, p. 6. Para pronunciamientos detallados de la postura de Navarro, véanse sus editoriales de la Página de Cine en *Ibid.*, 25 de diciembre de 1938; 1 de enero de 1939; 7 de enero de 1939; 22 de enero de 1939 y 14 de mayo de 1939. La necesidad incesante de Navarro de desplegar sus lealtades hacia México y su condena de todo lo pocho, era acorde con la política cultural de *La Opinión*. Desde su fundación por Ignacio Lozano en 1927, el periódico siempre había estado dirigido explícitamente a la colonia de *México de afuera* en Los Ángeles. A pesar de que la colonia se transformaba de manera importante al final de los años treinta, pasando de ser una comunidad en su mayoría de inmigrantes a un barrio de inmigrantes y “mexicano-americanos”, el diario en español permaneció inmutable a su misión autoimpuesta de promover el nacionalismo mexicano entre sus desplazados lectores (quienes, por supuesto, desde su perspectiva, algún día volverían a su amada tierra natal). La insistencia de los editores en continuar como un diario exclusivamente en español y su continuo énfasis editorial en los acontecimientos “nacionales”, es decir, en las noticias de México, atestiguan su intención de mantenerse política y culturalmente “mexicanos”.

americanizarse para disputar nuestros mercados a la industria de Hollywood".⁴⁸

La creencia de Navarro en que la "invasión" de México de Hollywood inevitablemente fortalecería la industria fílmica mexicana estaba basada en dos supuestos cuestionables: primero, que, después de haber trabajado en la "academia" de Hollywood por una temporada, los artistas mexicanos se "graduarían" voluntariamente, regresarían a México e infundirían al cine mexicano sus habilidades y entrenamiento recién adquiridos. Por supuesto, existía la posibilidad de que las estrellas y directores mexicanos pudieran desear quedarse en Hollywood e intentarían "cruzarse" a los films en inglés, o que dejaran Hollywood para trabajar en las crecientes industrias argentina o cubana. Este prospecto está estratégicamente ausente de la evaluación de Navarro de los optimistas efectos de la producción hispánica de Hollywood sobre la industria fílmica mexicana.

Sin embargo, el caso de Tito Guízar forzó a Navarro a considerar esta posibilidad. Como se mencionó, la Paramount tenía la intención de capitalizar el estatus estelar de Guízar al presentarlo tanto en producciones en español como en inglés. Después de aparecer en papeles de apoyo en sus primeras tres películas en inglés, se le dio el papel estelar para un *western* titulado *The Llano Kid* (1939).⁴⁹ Navarro estaba consciente de que la penetración de Guízar en el estrellato de Hollywood dependía del éxito de *The Llano Kid*. Expresando sus miedos a sus lectores, escribió: "los aficionados hispanos deben desear en el fondo de su corazón, secretamente, que Tito no triunfe en el cine en inglés, porque ello representaría una pérdida para el público de México y de toda Hispanoamérica".⁵⁰ También significaría más elementos para los colegas de Navarro afincados en México, que denunciaban incesantemente lo que etiquetaban como la invasión yanqui de México. Finalmente resultó que Guízar no logró conseguir el estrellato en Hollywood con *The Llano Kid*. Desencantado de la calidad del cine hispánico de Hollywood, pronto dejó Estados Unidos en busca de un

progreso en su carrera. No se fue a México, sin embargo, sino a Argentina y Cuba.⁵¹

La defensa de Navarro del Cine Hispano de Hollywood descansaba en otro supuesto cuestionable: que Hollywood era capaz de producir películas que reflejaran "auténticamente" y se ajustaran a lo que él llamaba la realidad y psicología latinoamericanas. Aunque admitía que la última vez que Hollywood se involucró seriamente en la producción en español (1930-1931), la industria había fallado miserablemente, Navarro se mostraba optimista de que esta vez sería capaz de no repetir los errores del pasado. Desde luego, sentía que la industria aún necesitaba estímulos para llevar a cabo los cambios necesarios para un "auténtico" cine en lengua española. En casi todas sus editoriales Navarro encontraba espacio para reiterar lo que veía como los prerequisites esenciales, muchos de los cuales hacían eco de los consejos de Ramón Peón dados al *Hollywood Reporter*. Navarro sostenía que para que las películas de Hollywood en español no fueran "cuerpos hispánicos con almas sajonas", debían ser realizadas a partir de historias originales en español, adaptadas por escritores hispanohablantes y dirigidas por directores latinoamericanos.

Desafortunadamente para Navarro, la mayoría de sus exhortaciones no fueron escuchadas. Aunque el problema de las incongruencias lingüísticas fue resuelto por la contratación de artistas mexicanos, principalmente, y a pesar de que se utilizaron muchas historias originales, con contadas excepciones Hollywood hizo algo respecto a la contratación de libretistas que dieran forma al tono general de las películas. Como resultado, a pesar de alguna mejora, las nuevas producciones en español de Hollywood sufrieron ataques similares a los padecidos por los films en español previos. En la perspectiva de muchos críticos mexicanos, la mancha del *pochismo* estaba de nuevo alzando su horrible cabeza. Como antes, los libretos para la mayoría de estos films simplemente eran traducciones de diálogos concebidos en inglés. El resultado, como lo puso un crítico mexicano afincado en Hollywood, era de un "hibridismo lamentable". "A través de su fraseología", mantuvo este mismo crítico,

⁴⁸ *La Opinión*, 8 de enero de 1939, secc. II, p. 6.

⁴⁹ Antes de en *The Llano Kid*, Guízar apareció en los musicales *Tropic Holiday* (1938), *St. Louis Blues* (1939) y en un trabajo abortado titulado *The Singing Charro*.

⁵⁰ *La Opinión*, 14 de mayo de 1939, secc. II, p. 6.

⁵¹ Guízar trabajó periódicamente en Hollywood a mediados de los años cuarenta, apareciendo en cuatro films para Republic: los musicales *Brazil* (1944) y *Mexicana* (1945), y los *westerns* *On the Old Spanish Trail* (1947) y *Gay Ranchero* (1948).

se nota siempre el espíritu sajón, la falsedad de las situaciones dramáticas, la caracterización de tipos que solamente en este lado del Río Bravo existen y son comprendidos. Es como si tratando de preparar un platillo típicamente mexicano, se entregaran los materiales a un cocinero sajón. Ahí estarían las materias primas, la salsa, la carne, las especias, pero el sabor sería enteramente extraño a nuestro paladar, porque la condimentación se habría hecho de acuerdo con la modalidad del cocinero, que no entiende nuestros gustos [...] De la misma manera [las películas habladas en español de Hollywood] tienen forzosamente que resultar con un sabor a lata, a cartón, a mistificación yankee.⁵²

A pesar de que trabajó con el director peruano Richard Harlan en cuatro de sus cinco películas en español para la Paramount, Tito Guízar llegó a una conclusión similar en agosto de 1939.⁵³ Anunciando que ya no haría Cine Hispano en Hollywood, dijo a la prensa:

Me he dado cuenta de que por más esfuerzos que se hacen en Hollywood, las películas hispanas de aquí no pueden captar el espíritu de nuestra raza de manera completa. Falta en ellas algo. Posiblemente que los asuntos son netamente norteamericanos; posiblemente la falta resida en el criterio sajón con que se producen. El hecho es que, aunque las películas en que he tomado parte en Hollywood se han estrenado con éxito en nuestros países, a mí no me satisfacen completamente. Por eso, en el futuro solamente filmaré en español en la Argentina, en México o en Cuba.⁵⁴

Para fines de 1939, con el entusiasmo de Hollywood por la producción directa en lengua española

en decadencia, la promesa de Guízar se volvió irrevocable.

En retrospectiva, es claro que la renovación de Hollywood de la producción en español en 1939 no fue ni una invasión yanqui de México ni una invasión mexicana de Hollywood. Más que nada, representó el acto de apertura del drama mucho mayor de cómo, a pesar de los reclamos nacionalistas por lo contrario, la industria fílmica mexicana se volvió voluntariamente cada vez más dependiente del capital y la asistencia de Hollywood durante los años de la segunda guerra mundial, el periodo que coincide con el “despegue” de la llamada Época de Oro del cine mexicano.⁵⁵ La ironía es que al mismo tiempo que los críticos mexicanos ridiculizaban el *pochismo* y el venenoso hibridismo que contaminaba los films en español de Hollywood, la realidad era que Hollywood y la industria fílmica mexicana se vinculaban cada vez más, tanto institucional como culturalmente. Siguiendo el ejemplo de la RKO, cuya renovación de la producción en lengua española involucraba planes para la construcción de sus propios estudios en la Ciudad de México en 1939, la inversión directa de Hollywood en el cine mexicano siguió creciendo en los años de la guerra. La producción en español de Hollywood en realidad no se detuvo en 1940. La producción interna que se basaba en la importación de artistas mexicanos fue sustituida por otra forma de colaboración: inversión de capital y tratos de distribución. Bajo la apariencia del nacionalismo oficial, entonces, la industria fílmica mexicana misma, por lo menos en términos de financiamiento y distribución, se estaba convirtiendo en el máximo híbrido.

⁵² Fidel Murillo, “¿Y por qué los americanos? Los escritores de nuestro idioma jamás son tomados en cuenta para las adaptaciones. El resultado: hibridismo en las películas”, *La Opinión*, 30 de abril de 1939, secc. II, p. 6.

⁵³ Hipócritamente, dado que trabajó como dialoguista en los cuatro films de Guízar dirigidos por Faralla, Navarro opinó que estas producciones eran “completamente ajenas a la ideología hispánica”, pues las historias habían sido escritas por la esposa norteamericana de Faralla. *La Opinión*, 23 de agosto de 1939, secc. II, p. 6.

⁵⁴ *La Opinión*, 27 de agosto de 1939, p. 4.

⁵⁵ Para un recuento más completo de las relaciones entre Hollywood, el gobierno de Estados Unidos y la Época de Oro del cine mexicano, véase Seth Fein, “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930”, *Secuencia* 34 (Primavera 1996), pp. 155-195; y, especialmente, “Hollywood, U.S.- Mexican Relations, and the Devolutions of the ‘Golden Age’ of Mexican Cinema”, en *Film Historia*, 4:2 (1994), pp. 103-135.

Marcelo Abramo Lauff

Las plumas del dios El simbolismo en una religión popular¹

Este trabajo es producto del asombro que me causan las presentaciones concheras. Lo más notable, lo más impactante de los grupos concheros son la gestualidad, la indumentaria, el vigoroso desempeño dancístico. Frecuentemente se reúnen en espacios rituales tradicionales (la explanada de la Basílica de la Virgen de Guadalupe, el atrio del santuario de Chalma, el Cerro de la Cruz en Querétaro), tocan y danzan en algunas fiestas religiosas o (fenómeno más o menos reciente) cuando el calendario señala días conmemorativos especiales, como los solsticios o equinoccios, el Día del Árbol o el llamado Día de la Raza. Algunos grupos frecuentan zonas arqueológicas (Teotihuacan, Xochicalco, el Tepozteco). Hechos, momentos y lugares deben estar en perfecta armonía en las reuniones concheras.

Ahora bien, sus presentaciones siempre son llamativas, dadas sus características y en no pocos casos bellas indumentaria, música y coreografía.² Se suelen acompañar de cierta parafernalia curiosa; instrumentos mu-

sicales de percusión como *buehueme*³ y teponaxtles, o de cuerdas como mandolinas y uno muy característico cuya caja de resonancia es una concha de armadillo; el nombre de estos grupos de hecho proviene de estos instrumentos. Hay otros artefactos sonoros que complementan al instrumental: caracolas, sonajas, sistros, y algunos añadidos al cuerpo (los llamados huesos de fraile). Otros elementos que se usan en las celebraciones concheras son los incensarios, floreros y manteles bordados, así como elementos perecibles como las flores de diferente tipo y el incienso.

Todo ello constituye un complejo visual muy atractivo, como también lo son las denominaciones que estos grupos adoptan: Anáhuac, México-Tenochtitlan, Nueva Aztlán, etcétera.

Los númenes adorados por estos grupos provienen del imaginario católico ibérico, donde Santiago Matamoros ocupa un lugar importante. Es muy conocido el mito ibérico que asocia este numen a la conversión de los "infiel" españoles durante las batallas por la conquista católica de los territorios ocupados por españoles de otras religiones.

La reproducción del mito ibérico en tierras conquistadas en América fue importante. La conversión de los

¹ La información para este artículo se obtuvo mediante entrevistas con algunos líderes e integrantes de grupos concheros.

² Dudo que la noción de "coreografía" esté bien empleada en este caso, pero la usaré porque es el hecho que más se parece a las directrices del movimiento dancístico de los concheros. Para ampliar el estudio de los aspectos coreográficos es indispensable consultar el artículo de Anáhuac González, "Hacia un estudio estructural de la danza de los concheros", en *Edmund Leach, in memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor Franco Pellotier, CIESAS-UAM, México, 1996. Véase también de esta misma autora en colaboración con Jesús Jáuregui *La danza de los concheros*.

³ Puede parecer una actitud de pedantería de mi parte esta forma de referirme a estos instrumentos; pero a diferencia del teponaxtle, la palabra que designa al instrumento que nos ocupa todavía no ha sido hispanizada. Para no cometer el desliz horrendo de escribir *buehuets*, prefiero pluralizar siguiendo la regla en náhuatl: *buehueme*.

supuestos infieles americanos en cristianos es el hecho (mítico o real, no importa) que celebran fervientemente los concheros. Inclusive existe una versión del mito ibérico que se registra en Querétaro.⁴ En esta versión criolla (puesta en circulación casi 100 años después de la supuesta hierofanía) se consigna un lugar, el Cerro de la Cruz, donde supuestamente se vio una inmensa cruz de fuego en el cielo, ante lo cual los indios se arrodillaron en actitud de profunda sumisión y de aceptación de la superioridad de los europeos. El mito consigna la frase “Él es dios”, pronunciada en la ocasión, como acto verbal que establece la conversión de los infieles chichimecas al catolicismo.

Cada año, en la noche del 14 al 15 de septiembre, se reúnen muchos grupos concheros para repetir la frase, hecho denominado *el voto*, y con el que cada grupo se reafirma en la fe y con el que se establece en un virtual *sistema* conchero.⁵

El otro numen adorado por los concheros es la Virgen de Guadalupe. La gran fiesta nacional dedicada a este personaje del imaginario popular es una ocasión importantísima de celebración conchera.

Los santuarios, entre ellos el de Chalma, son los sitios más frecuentados para las manifestaciones públicas de estos grupos. Hay además otro tipo de templos donde se realizan otras actividades culturales y también se usan para el adiestramiento y entrenamiento musical y dancístico. Por lo general, los locales de este segundo tipo, según me relataron algunos de los entrevistados, son locales particulares, donde habitan los líderes de los grupos con sus familiares. En esos sitios existen altares, adornados con flores, alegorías religiosas de los númenes ya mencionados y otros del imaginario católico. Normalmente, los instrumentos musicales y aparatos sonoros se guardan cerca de estos altares casi domésticos; da la impresión de que la cer-

canía entre esos objetos y las imágenes tienen el objetivo de *cargar* de energía divina a los primeros.⁶

A diferencia de los adeptos al movimiento llamado “de la mexicanidad”, los concheros otorgan una relativa importancia a un ideal de pasado prehispánico.⁷ Sobre este particular es interesante hacer hincapié que en años recientes se han realizado celebraciones concheras en zonas arqueológicas.

Este tipo de manifestaciones culturales al primer acercamiento rebasan la simple clasificación de grupos de danza, y sugieren que fusionada a la manifestación dancística existe otra realidad. De acuerdo a esta característica, me he aproximado al conocimiento de estas manifestaciones mediante la aclaración inicial de unas incógnitas: ¿Qué y quiénes son los concheros? ¿Qué motiva sus atractivas presentaciones? ¿Cómo se originaron?

Para contestar estas preguntas he ensayado una hipótesis, que aún espera comprobación:

Los grupos concheros con sus presentaciones están manifestando una forma muy peculiar de culto a unos personajes divinos que provienen del imaginario católico; esta característica adjudica a los grupos concheros una calidad de grupos religiosos. Esta peculiaridad los diferencia radicalmente de los grupos artísticos, puesto que el objetivo principal de su presentación no es la exhibición de habilidades dancísticas o musicales.

Una primera aproximación a los concheros señala que no se trata de grupos indígenas, sino de mestizos⁸

⁶ A semejanza de algunas religiones indebidamente denominadas afrocubanas o afrobrasileñas, los instrumentos musicales y artefactos sonoros son sagrados en y por sí mismos, y no se les tañe más que en ocasiones rituales y por personas indicadas para ese fin. Cuando no están en uso, los instrumentos de los cultos afroamericanos permanecen en los altares. Algunos ornamentos concheros personales, partes del *quetzalli*, reciben igual trato.

⁷ Un objeto no católico y supuestamente prehispánico que recientemente adquirió importancia para los concheros es el penacho dicho “de Moctezuma”. Se trata de un objeto que es parte del patrimonio cultural de los mexicanos, sin duda, pero que actualmente es parte de los acervos del Museo de Viena. Dicho sea de paso, la recuperación de tal objeto sería un gran golpe publicitario del gobierno mexicano y tendría un gran impacto sobre los concheros y en la población general. Curiosamente las gestiones del gobierno mexicano ante el gobierno austriaco no han progresado.

⁸ La palabra *mestizo* se usa en este artículo como habitualmente se utiliza en la etnología mexicana; es un término cómodo para designar a todas aquellas personas que, siendo nacionales, no pertenecen notoriamente a ningún grupo indígena.

⁴ Curiosamente la Relación Geográfica de Querétaro no registra el mito. Éste aparece sin embargo en la historia oficial de ese estado. Con todo, es un registro muy posterior a los primeros tiempos de la conquista española de la región.

⁵ Quizá sea algo atrevido mencionar un “sistema”, ya que los concheros carecen de un organismo institucional con esas características. Pero lo que sin duda existe es un registro de la acumulación de los votos de cada grupo, lo que permite, por ejemplo, que se pueda ostentar la cruz en la indumentaria de los que hicieron el voto. Parece que las únicas reglas formales que existen entre los concheros se erigen sobre el aspecto estético; otras instituciones (afiliación, movilidad en la escala jerárquica, funciones rituales, funciones taumatúrgicas, etcétera) al parecer son informales. El liderazgo de cada grupo es autónomo.

en su mayor parte. No es raro encontrar concheros de origen extranjero en los grupos actuales; del mismo modo, existen concheros formados en ciudades del exterior (Los Ángeles, por ejemplo).

Los grupos indígenas mexicanos, en sus manifestaciones musicales y/o dancísticas se expresan de manera muy diferente. Las manifestaciones concheras, entre los pocos indígenas que aceptaron este estilo,⁹ se reducen a pequeñas agrupaciones que no compiten con otros danzantes, ni hacen parte del sistema local dancístico.¹⁰ Se les tolera porque se incluyen en los rituales religiosos como unos oficiantes más.

En las presentaciones concheras se hace evocación de un pasado del cual seguramente la mayoría de los mexicanos se enorgullece. Se evocan raíces fincadas en la civilización prehispánica (dicho sea de paso, de las pocas que existieron en la historia de la humanidad), así como gestas heroicas, defensa de la patria, resistencia contra el invasor, una identidad, etcétera. Pero las evocaciones no terminan allí. Siempre hay algo más detrás de la invocación de un pasado. El arribo de una nueva religión y el aplastamiento de las preexistentes también es recordado.

La inversión simbólica

Una de las características y necesidades de las sociedades humanas es reconstruir siempre su pasado. La historia se reconstruye permanentemente para, entre otros fines, legitimar el presente; pero a veces algunos hechos pasados son de ingrata memoria. En las reconstrucciones existe siempre la posibilidad (y muy a menudo la tentación) de cambiar el pasado. Suena extraño, además de imposible y por lo tanto insensato, eso de “cambiar el pasado”, sin embargo, las sociedades humanas cuentan de sí mismas la historia que juzgan conveniente. Si en el pasado ocurrieron hechos incómodos, se puede contar una versión arreglada.

El pasado (no sobra la perogrullada) no cambia jamás; pero las sociedades y los individuos tienen la necesidad universal de vivir en armonía con él, sentir que lo que hoy existe es resultado de un proceso impoluto

⁹ He presenciado el estilo conchero en una comunidad otomí de Querétaro.

¹⁰ En los grupos indígenas la danza está casi siempre asociada a los sistemas rituales.

de formación, en el cual la existencia actual, tanto de la sociedad como del individuo, no es más que una consecuencia lógica e inevitable.¹¹

El mecanismo de transformación del pasado es inevitablemente simbólico, ya que el proceso ocurre en torno a los símbolos, y el resultado tranquiliza a quienes echan mano de esos recursos.

Los modos de operación de estos mecanismos son notables en algunas manifestaciones rituales. Entre ciertos indígenas mexicanos, por ejemplo, se realizan ritos donde hay personajes que simbolizan hechos históricos; sin embargo cuando ese pasado o una parte es de incómoda memoria, los ritos construyen mensajes que pueden transformar ese recuerdo.

Pienso en el carnaval mixteco, donde se representa para el júbilo popular una danza con dos personajes



(Foto: Araceli Zúñiga, Fonoteca del MNAH.)

¹¹ Los paleontólogos a veces descubren seres que no se conocían, o que se conocían pero que no estaban correctamente insertos en las diferentes etapas de la evolución de los seres vivos; en consecuencia se podría decir que los conocimientos de los paleontólogos pueden cambiar el pasado. Pero aun en estos casos, lo que cambia es la comprensión del pasado, no el pasado en sí.

centrales: un jaguar y un toro. Los dos se enfrentan en una lucha desigual y al final el jaguar vence, somete, mata y se alimenta del toro.¹² En Perú hay una representación sorprendentemente parecida, donde los personajes son un águila y un toro reales, pero en este caso, el ave es atada en el lomo del toro previamente inmovilizado por los hombres y emprende contra el astado una serie de picotazos que le conducen a la muerte. El hecho, la invariable victoria del águila, es festejado por los asistentes.¹³

Estas dos fiestas populares contemporáneas se celebran por indígenas americanos. Los símbolos, a pesar de la polisemia inherente a todos los símbolos, son bastante claros: el toro representa en ambas tradiciones a una sociedad foránea, los españoles conquistadores; el jaguar y el águila a las sociedades americanas nativas, una dueña de los bosques y otra dueña de las alturas.

Ahora bien, la historia es implacable: estas sociedades americanas fueron derrotadas de hecho por la sociedad foránea, la europea. Los nativos fueron sometidos, despojados —cuando no aniquilados—, convertidos en mercancía y obligados a adoptar otra religión, a vivir de otra manera. Perdieron irremediamente la guerra.

Invertir ese pasado incómodo es la tarea a que se lanza el imaginario popular. Y la inversión sólo puede ser simbólica: el símbolo de lo autóctono debe ser presentado como vencedor, en una construcción imaginaria, del símbolo de lo foráneo.

La *inversión simbólica* (así denomino este proceso) es un ajuste de cuentas con un pasado embarazoso. El recurso no es nuevo. En los murales de Cacaxtla asistimos a una representación de una lucha en la que el pasado también está invertido; un animal-símbolo de los que vencieron una guerra está representado como derrotado por el animal-símbolo de los que, en la realidad inmutable del pasado, perdieron.

Un ejemplo en la historia mexicana más reciente es la conmemoración del 5 de mayo, la batalla de Puebla. Los combatientes mexicanos ganaron la batalla, sin

duda, pero no la guerra; México fue sometido después por una potencia europea.

Tenemos además ejemplos cotidianos de esta inversión: periódicamente se presentan películas hechas en Hollywood en las que heroicos soldados norteamericanos vencen, en una guerra de celuloide, a unos sanguinarios y perversos vietnamitas. Podríamos preguntarnos si la inversión simbólica, a pesar de ser un recurso deliberada y flagrantemente fraudulento tanto en Hollywood como en Cacaxtla, tanto en Perú como entre los mixtecos, es eficaz.

Sabemos que, a pesar de las reconstrucciones actuales, los hechos del pasado fueron como fueron y así permanecerán por siempre. Pero la trampa es eficaz y necesaria. Es un engaño consciente que resulta eficaz porque opera en el terreno del inconsciente, a la manera de los sueños. Es una ilusión porque la sociedad, con este recurso, no hace más que manifestar deseo y/o temor. Pero el imaginario es libre, y hay lugar en él para que se reconstruya permanentemente el pasado y se cuente la historia que más conviene. La clave es el deseo de tener un presente sin recuerdos no gratos.

Los mecanismos institucionales idóneos para que este proceso llegue a su objetivo son recorridos permanentemente tanto por la historia oficial¹⁴ como por la práctica proselitista de los grupos religiosos. De las historias oficiales creadas por los gobiernos, partidos o grupos que luchan por el poder no me ocuparé; hay ya muy buenos especialistas dedicados a analizarlas.

Las comunidades religiosas, grandes y/o pequeñas, han sido capaces de inventar cosmogonías, mitologías, ideologías de todo tipo que tratan de explicar el origen del universo, de la vida, del hombre; se han creado documentos que se atribuyen a los dioses o sus aliados o sirvientes. Las religiones “del libro” (cristianismo, judaísmo, islamismo) son los ejemplos más conspicuos de ello.

Mediante estos documentos, algunos hombres crean actitudes y tradiciones que, entre otras funciones, propician el control de las vidas y los sentimientos de otros hombres. Es muy común encontrar ideologías religio-

¹² Véase Amparo Sevilla, Samuel Villela y Marcelo Abramo, ponencia presentada en 1992, Semana Cultural de la DEAS, inédita, y el video *El carnaval mixteco*, realizado por Samuel Villela, 1992; el material del video es explícito y contundente. La investigación se realizó en San Pedro Jicayán, en la zona denominada Mixteca de la Costa, Oaxaca, 1992.

¹³ José Carlos Rodrigues, “Introdução”, en Cacciatore, Olga Gudolle, *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977, p. 16.

¹⁴ Por historia oficial entiendo aquel discurso coherente que diversos sectores de la sociedad, sean los que controlan el poder o los que compiten por él, elaboran de acuerdo con sus intereses (de hoy y de siempre), de modo que sus actos presentes y sus proyectos encuentren asiento y justificación.

sas que tratan de establecer de qué manera algunas personas o comunidades fueron elegidas por el dios (o los dioses), y qué instituciones de control y de gobierno recibieron los primeros de aquellos personajes imaginarios.¹⁵

Una de las instituciones religiosas encargadas de llevar a cabo las supuestas instrucciones del dios es el sacerdocio. En la historia de la humanidad, el sacerdocio ha tenido diferentes formas e importancia, pero su objetivo siempre ha sido la manipulación de las relaciones entre las personas y los dioses.

En la Grecia antigua, los artistas eran considerados más eficaces que los sacerdotes para contactar a los dioses, porque eran quienes construían sus imágenes. En el antiguo Egipto, el papel de los sacerdotes era esencialmente didáctico, pues consistía principalmente en enseñar a los hombres cómo entrar en contacto con los dioses.¹⁶

En las religiones monoteístas, la institución del sacerdocio está constituida generalmente por grupos de personas muy poderosas, cuyo cometido principal es, o debería ser, la intermediación entre el hombre y nadie menos que el dios. A menudo esta intermediación se considera imprescindible para el contacto entre los hombres y los dioses.

En el cristianismo, el sacerdocio¹⁷ debe salvar el alma de los infieles, o la de los fieles descarriados. El oficio católico de salvación atraviesa por una serie de etapas (la catequesis, los sacramentos, las bendiciones, las confesiones, las innumerables comuniones, etcétera). Pero una de las principales funciones del sacerdocio es crear y mantener los mecanismos para reproducirse como inobjetable sistema de control en la intermediación en-

tre dioses y hombres;¹⁸ también debe asegurar la exclusividad en esas funciones.

A través de las sucesivas y acumulativas etapas de salvación de las almas de los hombres, los instrumentos utilizados por el sacerdocio son básicamente dos:

- 1) *La palabra*. Mediante ella se cumple parte del aspecto didáctico, pues el fiel aprende las oraciones, se confiesa, aprende las leyes, normas, prohibiciones, reconoce sus aciertos y sus errores, conoce la hagiografía. La palabra es el recurso del sacerdote para decir y repetir los sermones; pero la palabra también está escrita en el documento básico del trabajo sacerdotal: la Biblia. Asimismo, la palabra opera la *culpa*,¹⁹ cuya manipulación por el sacerdocio garantiza el sometimiento de los fieles, la reproducción de la fe, su extensión, la difusión de sus dogmas, entre otras cuestiones.²⁰
- 2) *El simbolismo material*. Da la impresión que la sola palabra sería insuficiente para la difusión del mensaje, si no se apoyase en otros elementos, como la indumentaria del sacerdote, el despliegue ornamental del templo, las figuras (pinturas de la “pasión de Cristo”, estatuas del Cristo en diferentes fases de su vida —infancia, predicando, siendo juzgado y condenado, crucificado, etcétera—). Otras imágenes antropomorfas también son recurrentes, como las de la virgen y las de los santos.²¹ Y hay además otros símbolos importantes: la abundancia de cruces, un símbolo solar (el Santísimo), las llamadas “reliquias” (pedazos o fracciones del cuerpo de personajes reales con atributos de santidad). También el simbolismo de la magnificencia de los templos es importante para apoyar la labor del sacerdocio (la arquitectura,

¹⁵ Estas instrucciones normalmente reciben el nombre de “el mandato divino”; éste es responsable de hechos tan dispares como la justificación de los poderes sacerdotales o de los gobernantes, del sometimiento (maltrato, explotación, etcétera), de la mujer en diferentes sociedades, y de la destrucción de la naturaleza en otras más.

¹⁶ Por ejemplo, cuando moría alguien, los sacerdotes egipcios enseñaban a los deudos cómo lograr, mediante oraciones y ritos, que el alma del difunto pudiera ingresar en el más allá. Véase el *Libro de los Muertos* de los antiguos egipcios, donde se detallan los 190 rezos que los deudos tenían que hacer para propiciar el paso del alma al mundo inferior. El *Libro de los Muertos* tiene casi cinco mil años de existencia.

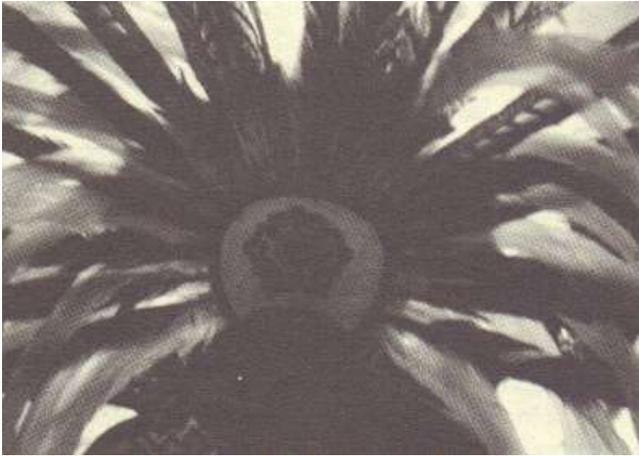
¹⁷ Sacerdocio se denomina, por lo general, a la función de intermediación referida. Entre las grandes religiones monoteístas, el Islam es una excepción, pues carece de un cuerpo profesional pero acepta la existencia de los imanes, personas capacitadas para la dirección de los cultos y el cuidado de las mezquitas (Pike, 1994:234-235 y 402).

¹⁸ De ahí la necesidad permanente de los grupos sacerdotales de relacionarse con el poder político dominante.

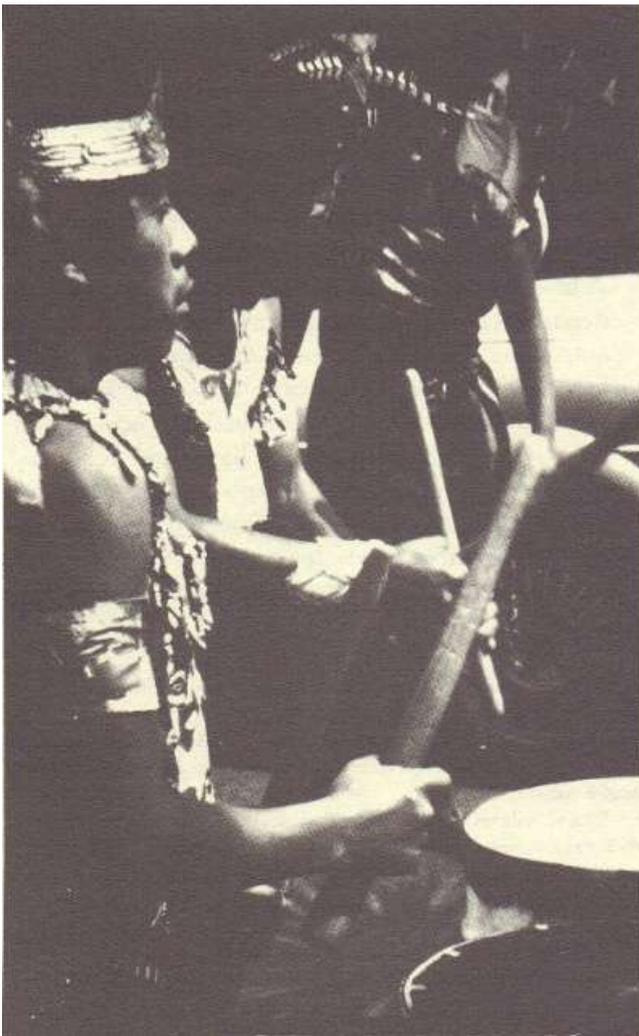
¹⁹ La culpa también se explota creando en el fiel la idea de que tiene una deuda permanente con el dios, deuda que a menudo se concibe y se asume como eterna.

²⁰ La vida de las comunidades religiosas de sacerdotes, en gran medida fue reglamentada por san Benito, en los principios del siglo VI. En el capítulo VI de su obra fundamental, *La Santa Regla*, se otorga a la palabra (es decir, a la capacidad de hablar) la facultad de conducir al creyente a la vida o a la muerte, a la virtud o al pecado.

²¹ Se llega inclusive a afirmar que la presencia de estas imágenes es un milagro en sí mismo. En todo el mundo católico abundan las supuestas hierofanías señaladas por pinturas, esculturas, reliquias, etcétera, o historias de imágenes que aparecieron milagrosamente en lugares especiales, cuevas, fondo del mar, cimas de cerros, entre otros.



(Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca del MNAH.)



Proyecto México-INAH.

la iluminación, la decoración, inclusive el aroma del incienso).²²

Las diferentes versiones cristianas que existen (son muchas) ponen diferentes acentos en los recursos simbólicos que utilizan para su trabajo proselitista. Unas hacen más énfasis en la palabra, otras en los símbolos materiales, otras más en una combinación de todos los elementos a su alcance.

Los concheros

Hay una versión católica mexicana que pone mucho mayor énfasis en los símbolos materiales y gestuales que en la palabra, sin que ésta deje de estar presente. De aquí en adelante me referiré a una vertiente que no tiene una sola forma de expresión o denominación: se les conoce como los Concheros, los de México-Tenochtitlan, los Aztecas-Chichimecas, los de la Danza de la Conquista, y otras designaciones más que evocan el momento de contacto entre los indios mexicanos y los europeos, y la consiguiente conversión de los indios al catolicismo ibérico. Los concheros parecen ser representantes de un movimiento religioso peculiar, tal vez de un movimiento sectario católico.

Observemos un hecho que se constata en cada ocasión; se trata de grupos reducidos, aislados entre sí, que si bien tienen en común con otros grupos similares aspectos de orden ideológico, su práctica de veneración los aísla relativamente tanto del resto del movimiento como del resto de los católicos.

Otra característica evidente en las diferentes agrupaciones concheras es que no existe homogeneidad en una doctrina ideológica ni en un sistema ritual que unifique en un solo núcleo actitudes coherentes, ya sea en el aspecto musical o en el gestual. Lo que existe en común entre todos ellos es principalmente un estilo. Cada grupo es autónomo tanto en su exhibición de culto como en su organización interna.

En nuestros días es frecuente observar estos grupos religiosos efectuando un tipo de culto muy pecu-

²² Conviene recordar que la institución del sacerdocio católico no tiene ningún fundamento en el *Nuevo Testamento*, el libro sagrado de los católicos, puesto que en ningún lugar de esa obra se menciona la necesidad de un cuerpo profesional de ese tipo.

liar en fiestas religiosas y/o ante santuarios católicos famosos.²³ En su culto, los integrantes de este movimiento religioso danzan ataviados con su llamativa indumentaria, y tocan música con instrumentos especiales. Su coreografía e indumentaria son de un estilo inequívoco.²⁴

Los grupos concheros, cuando se presentan, no actúan ni exhiben sus habilidades, sino que hacen un *culto*,²⁵ y se identifican en sus acciones a través de un simbolismo muy especial. Sus códigos principales de comunicación son el visual, el dancístico y el musical.

El código visual

Quizás el más sorprendente, este código se manifiesta mediante la vestimenta y los adornos que se utilizan. Algunos grupos concheros denominan *quetzalli* al conjunto de su vestimenta; la idea de nombrarla así es un intento de evocar un parecido con el hoy mítico y casi extinto pájaro quetzal, muy apreciado por su plumaje en el México antiguo.

Vestimenta y adorno aparecen juntos. Tanto la vestimenta masculina como la femenina se complementan con adornos (brazaletes, diademas, pulseras, penachos); túnicas, faldas y chalecos son bordados a veces profusamente con motivos decorativos y simbólicos de inspiración casi siempre mexicana. En ocasiones los motivos bordados varían en función del rango de los integrantes; son emblemáticos. Los *cactli* (el calzado) también son especialmente adornados para las ocasiones de danza.

Un aspecto que merece especial atención por lo atractivo de su efecto son los penachos, la mayoría confeccionados con plumas de faisán.²⁶ Algunos grupos prefieren elaborarlos con plumas de avestruz blancas o teñidas de

colores; otros más añaden plumas de avestruz teñidas en las puntas de las plumas de faisán.²⁷

¿Cuáles son las fuentes de inspiración de la vestimenta conchera? Ante esta pregunta he recibido de mis informantes básicamente dos respuestas:

- a) Los códigos mexicanos.
- b) Nuestros abuelos decían que así debía ser.

La primera respuesta es en parte correcta, pero sobre todo atañe a los bordados de piezas del vestido y de otros adornos, que sí parecen ser copiadas de los códigos; pero las túnicas, los vestidos femeninos, los penachos, brazaletes y collares provienen de una fuente que no deja de sorprender (aunque jamás confesado por los entrevistados): los calendarios que fueron de amplia difusión durante los años cuarentas, y que en algunas partes del país se siguen publicando. El autor de las estampas de los calendarios fue un pintor (Helguera) inspirado en la ideología de "la raza de bronce". Los personajes de los calendarios tienen aspecto enérgico, bellos y helenizados semblantes, aunque bronceados. Pero, ¿no pudo haber sucedido al contrario, que los concheros hayan inspirado al pintor? Podría ser, pero en la época en que se pintaron los cuadros los concheros no eran comunes; llego inclusive a dudar que existiesen. En cambio los calendarios sí estaban por todas partes.²⁸

La segunda respuesta es la manifestación de un deseo, más que una realidad. Este deseo expresa a su vez dos elementos: un lado afectivo (los abuelos) y un lado supuestamente histórico que sugiere que lo de hoy es como siempre fue, un ideal *continuum* entre el ayer y el hoy. La parte afectiva de la declaración intenta ligar íntimamente el declarante con un pasado idealmente remoto. En este deseo se asoma la inversión simbólica.

He visto grupos concheros que recurren a la pintura corporal como adorno complementario. Las zonas del cuerpo preferidas son torso, cara, brazos y/o piernas en hombres, y cara y brazos en mujeres. Los motivos pintados son manchas de colores combinadas con rayas y zonas enteramente cubiertas con pinturas. En los

²³ De unos años a la fecha se les ve también rindiendo culto en zonas de concentración mística como los centros ceremoniales "indígenas" creados por Luis Echeverría Álvarez (Temoaya y Santa Ana Nichi).

²⁴ El estilo conchero ha rebasado el ámbito de los grupos de culto; se le encuentra tanto en grupos de teatro, como en danzantes solitarios y mendicantes por las calles de la Ciudad de México.

²⁵ El culto en sí no se reduce a las presentaciones públicas; en algunas colectividades, antes de bailar realizan velaciones, rezos y otros actos rituales que inclusive son, en algunos casos, condición para bailar después.

²⁶ En México no existían faisanes; el ave americana que recibió indebidamente tal designación por los españoles es *Crax rubra*, conocido en el sureste como *hoco*. Las plumas a que aludo son de faisán europeo.

²⁷ El avestruz es también otra ave foránea. Algunos grupos consideran el uso de las plumas de avestruz como indispensable y de superior valor simbólico.

²⁸ En antiguas películas registradas en Chalma (C. 1930) se ven danzantes indígenas vestidos con calzón, pero no aparecen concheros.

grupos que prefieren esta modalidad de adorno existe especial énfasis en el lenguaje corporal, aunado al gestual, lo que logra el efecto de fusión de la acción simbólica grupal (danza, movimiento, sonidos) y el cuerpo como medio de expresión individualizado.

La danza que realizan los concheros es también muy característica. Normalmente son grupos de danzantes que ejecutan movimientos coordinados, casi siempre enérgicos y rápidos. Algunos danzantes también tocan los instrumentos mientras bailan, lo cual requiere de cierta destreza. La coreografía no es espontánea, cada grupo tiene sus propios movimientos que se aprenden y se ensayan muchas veces.

El código musical

Los instrumentos musicales tienen un interés simbólico especial. Hay de varios tipos, y entre ellos los más importantes son los de cuerda.

El instrumento de cuerda más importante es el que da nombre a los grupos concheros, la *concha*. Se trata de un instrumento de cuerdas, indudablemente de origen europeo, cuya caja de resonancia es una concha de armadillo.²⁹ La presencia de la concha de armadillo tiene, a mi manera de ver, su origen en una adaptación motivada por cuestiones económicas. Es un instrumento europeo, asimilado por personas que no pertenecieron a la clase que podía adquirir instrumentos musicales con caja de resonancia de madera.³⁰ De ese modo, se adaptó un instrumento musical a un artículo de desecho.³¹ Actualmente, entre los grupos concheros se encuentran mandolinas con caja acústica de madera e inclusive con conchas de armadillo adaptadas. Algunos de estos agrupamientos han optado por no utilizar más que estos instrumentos de concha.³²

²⁹ El armadillo (*Dasypos novemcinctus*), en náhuatl *ayotochtli*, es un animal típicamente americano.

³⁰ En la zona andina de Sudamérica hay una adaptación similar, que permitió que indígenas pobres pudiesen tocar instrumentos de cuerda. Pero la especie de armadillo es otra (*Dasypos quimquecintus*), de menores dimensiones que el armadillo de México, y consecuentemente el instrumento es menor, el "charango". Ahora bien, los charangos modernos se confeccionan enteramente con madera.

³¹ Hoy día, algunos concheros justifican tal adaptación por las "cualidades acústicas", a mi manera de ver bastante limitadas, de la concha de armadillo. No se puede negar, sin embargo, que el sonido sea característico.

³² La procedencia de los instrumentos con caja acústica de madera utilizados por grupos de concheros en su mayoría es de Paracho, Michoacán. Algunos instrumentos de concha se confeccionan por encargo en el Distrito Federal, por laudereros especializados.

Los instrumentos de percusión son principalmente de dos tipos: los *buehueme* y los teponaxtles. Algunos grupos prescinden de estos instrumentos. Los *buehueme* son membráfonos de diseño prehispánico y se tañen con uno o dos palos. Los teponaxtles son enteramente de madera y también se percuten con uno o dos palos.

El aprendizaje de la habilidad musical se ejerce informalmente, sin necesidad de aprender música en un conservatorio; las piezas musicales ejecutadas se aprenden de memoria, y no tienen partitura.

Otros instrumentos sonoros, los "huesos de fraile", sonajas, sistros, inclusive quijadas de burro y vainas de "flamboyan" o "tabachín" a veces aparecen. Todos estos instrumentos suenan de acuerdo al movimiento corporal. Algunos grupos descartan su uso.

No existe una partitura oficial adoptada por los diferentes grupos concheros, cada uno tiene sus sones, y éstos varían mucho de un evento a otro. En algunos grupos, la variación depende del tipo de culto, ya que no son iguales los sones ni los movimientos en homenaje a un santo y los de un rito fúnebre.

La identidad conchera

En casi todos los grupos concheros que he entrevistado, que no son todos los que existen (ni siquiera la mayoría de ellos), es notable su sentimiento profundo de pertenencia a algo que se denomina en el medio *la mexicanidad*³³ o *la tradición*. Éstos no son conceptos muy definidos (ni muy definibles, a mi manera de ver), pero dan la impresión de que es un sentimiento que despierta una conciencia de pertenecer a un conglomerado de factura muy peculiar, cuyas características son: a) expresar su orgullo y conciencia de ser parte de ese conglomerado, y b) cultivar incesantemente, es decir reproducir, tal pertenencia. Todos los grupos y concheros aislados entrevistados afirman que la forma de la tradición a la que pertenecen ha sido su patrimonio desde siempre.

En ese intento de legitimarse, los concheros tienen que contar una historia, no una historia general sino una muy particular, inclusive familiar. Ante las preguntas ¿cómo aprendió usted a bailar y tocar? ¿Desde cuándo lo hace? Las respuestas hacen uso y abuso de la palabra *siempre*:

³³ Un importante acercamiento al movimiento denominado "mexicanidad" está en Yólotl González Torres, "The Revival of Mexican Religions: the Impact of Nativism", en *Numen*, núm. 43, México, 1996.

- Siempre he sido conchero(a), desde niño(a).
- Mi familia siempre ha sido de la tradición, desde mis abuelos o desde antes.
- La costumbre siempre ha estado entre nosotros, etcétera.

Es interesante el hecho de que junto a la pronunciación de la palabra *siempre* hay una carga emotiva que denota la insistencia y la persistencia de la identidad. Sobre ese particular, yo no creo que haya habido tantos concheros desde siempre, como éstos afirman. No dudo que hayan existido una o dos generaciones de concheros (tres sería improbable) antes de los que hoy existen, pero dudo que la tradición sea tan antigua, colonial o prehispánica.³⁴ El requerimiento de un pasado particular y diferenciado del pasado de otros grupos religiosos confiere a los grupos concheros la autenticidad de su comportamiento ritual.

Con ello no pretendo decir, entiéndase bien, que los concheros carecen de legitimidad. Me siento inclinado a pensar que se trata de una vertiente religiosa, cuyos fieles están convencidos de la fuerza de su tradición y de la necesidad de transitar por el camino confesional que consideran legítimo.

Cada grupo conchero —y esto es normal en cualquier movimiento religioso— tiene su propia tradición, y las diferencias entre ellos son muchas. Sin embargo, comparten el hecho de que no tienen cánones ni reglas que afecten la danza, la música, los sones, los instrumentos, las vestimentas, los adornos, menos para las formas de culto y para los ritos (velaciones, bendiciones, sacramentos, funerales). No existen sacerdotes concheros, aunque cada colectivo reconoce un líder.

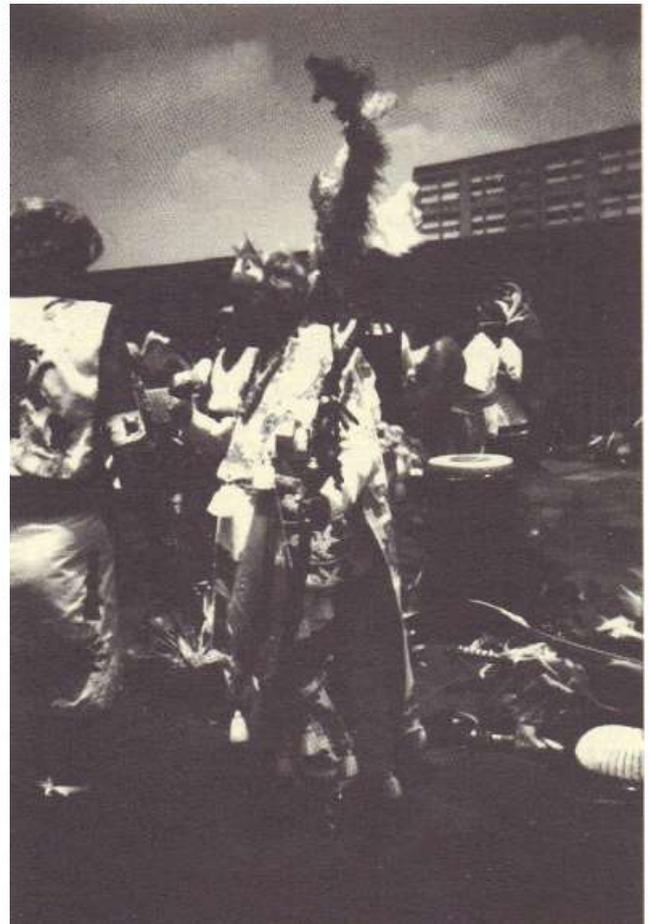
Todo lo anterior indica que el movimiento conchero está apenas en sus inicios, y que todas sus vertientes son búsquedas legítimas de un camino ideal que cada grupo

³⁴ La única prueba documental que conozco es una diapositiva registrada por Gabriel Moedano en los años setentas, de una pintura mural probablemente colonial, donde se ve un personaje ataviado con taparrabo y plumas en la cabeza, que sostiene un instrumento con caja de resonancia notablemente confeccionada con concha de armadillo. Pero este registro no nos dice nada más de lo que está allí claramente representado; no puedo deducir de ello: *a*) que se trata de un danzante; *b*) que está danzando; *c*) que existe una coreografía conchera; *d*) que está tocando una música como las que hoy se tocan; *e*) que ese personaje es parte de un grupo de danzantes; *f*) que existe una identidad conchera en curso o en formación; *g*) que la pertenencia a los grupos concheros se haya dado de manera lineal e ininterrumpida hasta el presente; *h*) que el personaje retratado es un indio, un español o un mestizo, etcétera.

considera correcto, puro, más próximo de *lo original*, etcétera. Por ello, las diferentes historias que cada grupo cuenta de sí mismo son expresiones de la inversión simbólica, son transformaciones conscientes del pasado, con fines de legitimar el presente.

¿Un fundamentalismo conchero?

A pesar de que la noción de “fundamentalismo” también es problemática, hago de ella un uso no restringido a su sentido original. Actualmente, el empleo de esta palabra se ha desprendido de los contenidos que tuvo al ser creada: el fundamentalismo cristiano de los bautistas, presbiterianos y metodistas de Estados Unidos, movimiento ideológico surgido en la segunda década de este siglo.



(Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca del MNAH.)

La aplicación de la noción de fundamentalismo se ha restringido, en la actualidad, a ciertas fracciones religiosas musulmanas de Medio Oriente y de Asia Menor; notoriamente, y por razones que no vienen al caso, los musulmanes chiitas y los calibanes de Afganistán han sido señalados como prototipos del fundamentalismo.

En cada grupo que conocí percibí la insistencia de que la versión conchera donde participa es la verdadera, la auténtica, la que nos llega de antaño, y otras expresiones de igual valor. También es frecuente escuchar opiniones de integrantes que menosprecian otras vertientes. Esta situación es propiciada por la falta de una institución reguladora de los actos rituales concheros, la falta de algo parecido a una iglesia. Todos los grupos están en la búsqueda de las formas de culto eficaces, de la fórmula de las creencias básicas, necesarias y suficientes, y de otras actitudes rituales. La juventud del movimiento explica en parte esta situación.

Hay vertientes más impacientes que otras en la búsqueda de su propia pureza; una de ellas ha llegado a proponer que el único instrumento legítimo que se debe tocar es la concha, y que las plumas que se deben usar son las de avestruz. Esta vertiente considera que los instrumentos de percusión son un indicio del primitivismo y del atraso, y que quienes usan tales instrumentos son "chichimecas, no verdaderos concheros".³⁵ Otra vertiente más, de la cual sólo tengo noticias de que existe, se empieza a deslindar del catolicismo, e inicia la construcción de otro sistema de creencias.

Notas finales

Para terminar, quisiera comentar que es curioso que la concha, un instrumento europeo adaptado a un elemento de desecho que se aprovecha en un principio por cuestiones económicas, con el tiempo se convierta, para un colectivo, en símbolo de elitismo, superioridad y pureza ante otros instrumentos musicales de indudable origen prehispánico. Además existe una considerable variabilidad en el movimiento conchero, que lo hace un candidato para todo tipo de investigaciones.

³⁵ Nótese la idea de superioridad y la actitud discriminatoria de estas expresiones; un rasgo fundamentalista.

Si nos detenemos a pensar un poco acerca de qué es lo que hay detrás de la notable organización necesaria para poner en marcha las presentaciones concheras, el elemento más conspicuo es la ocasión de ciertos festejos religiosos que generalmente afectan a todos los católicos, pero que los concheros celebran de manera especial y con singular empeño.

Los concheros de modo general celebran la llegada a México de una religión de salvación de los indios paganos e infieles. Exhiben una veneración exagerada a los mismos seres sagrados, impuestos en un principio por los católicos. Y esta exageración consiste en que las formas de culto no corresponden a los cánones de los ritos católicos normales.

Tal percepción me ha sugerido siempre que los concheros no son solamente grupos de danza cuya motivación es exhibir su arte o destreza al público que los observa. Existe una enorme diferencia entre, por ejemplo, un grupo cualquiera de danza —moderna o clásica— y los concheros; no he sabido que estos grupos se presenten en teatros, ni en festivales artísticos.³⁶

¿Una secta?

El movimiento conchero tiene todas las características de un movimiento de tipo sectario; sin embargo, esta condición no es reconocida por sus integrantes. Por supuesto que la designación de secta es problemática, dado que esta noción ha tenido connotaciones peyorativas; además nos hemos acostumbrado a referirnos a las sectas de origen cristiano protestante, y no es común hablar de sectas católicas.

Tradicionalmente se acepta que las características de las sectas son:

- 1) grupos pequeños,
- 2) sus creencias son heterodoxas, y
- 3) sus prácticas son diferentes de las de la mayoría.

Pero sobre todo en las sectas existe una respuesta particular ante el mundo (Wilson, 1969: *passim*). En una definición más corta y cómodamente suficiente de este concepto, "secta" sería una "denominación, sección o grupo de fieles que se han separado del cuerpo

³⁶ Puede haber excepciones, claro está.

principal” (Pike, 1994:412). Cabe resaltar que en ninguna de las definiciones mencionadas hay una connotación negativa para la secta.

Lo que se pretende con las exhibiciones concheras es demostrar cierta forma de culto a los propios númenes que cultúan. A mi parecer, la clave de esta situación está dada por la ocasión y lugar de las presentaciones. Los concheros parecen representantes de un movimiento religioso, tal vez de una denominación religiosa, católica, pero no por ello deja de ser un movimiento sectario.

Por lo que respecta a lo reducido de los grupos sectarios, es un hecho que se constata entre los concheros, quienes además están aislados entre sí. Este aislamiento quizá se da porque la práctica ritual de cada grupo se diferencia relativamente tanto del resto del movimiento como del resto de los católicos. Solamente haría falta una doctrina ideológica homogénea y unas directrices generales para los rituales, para que se unificaran los aspectos dogmático, ritual, musical o gestual a los grupos concheros. Pero, como ya lo mencionamos, lo que hay de común en todos los grupos es un estilo.

Algo que parece ser adoptado por diferentes grupos —pero no por todos— es el curioso hecho de que para algunos el instrumento de concha se concibe como un arma, y que los cargos en la jerarquía conchera reciben denominación militar (capitanes, generales). Este aspecto marcial sugiere que los integrantes de algunos colectivos se sienten como si estuvieran en un interminable combate. ¿Contra quién? No lo sabemos a ciencia cierta.

Siempre me ha dado la impresión de que las actitudes de orgullo y sentimiento de superioridad ocupan, entre los concheros, el lugar de las conversiones que son tan comunes en otros tipos de sectas, en tanto que justifican una separación del cuerpo ideológico y cultural mayor o dominante.

Los concheros no aceptan que su movimiento sea de tipo sectario, puesto que no han dejado de ser católicos, ni siquiera han abandonado las prácticas usuales (ir a misa, comulgar, recitar las oraciones comunes a todos los católicos, etcétera); los integrantes de estos grupos sienten que tan sólo han añadido otras, que cada grupo considera que son las que mejor demuestran su particular devoción.

Una de las características de ese movimiento es la ausencia de documentos generados desde su seno. El



(Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca del MNAH.)

hecho no deja de llamar la atención, principalmente si consideramos que este movimiento ha tenido una cierta capacidad de absorción de personas de formación universitaria. Por ello, el concurso del trabajo etnológico es pertinente; sería interesante averiguar su constitución, composición social, formas de cohesión, de proselitismo (en caso de que existan), jerarquías, características culturales, etcétera. Más allá de los orígenes del movimiento conchero y de sus expresiones culturales, me interesa particularmente la naturaleza del fenómeno. Por ejemplo, me gustaría averiguar la intención del despliegue estético de los concheros. Quizás, a manera de hipótesis, tal intención sea provocar un fuerte impacto, posiblemente de tipo catártico, entre los participantes y los espectadores. Quizá también el tamaño del impacto esté directamente relacionado con el tamaño de la fe. La danza conchera sería tam-

bién una ofrenda al numen interpelado, quien percibiría el tamaño de la fe demostrada. Y quizás en esa misma medida se espera que serán recompensados por el numen quienes lo cultúan de modo tan sorprendente. El mecanismo elemental del don estaría entonces reproduciéndose (como se da se recibe).

Probablemente haya otra faceta digna de tomarse en cuenta: el deseo de la exhibición y la satisfacción que produce su ejecución. La devoción conchera reposaría también en lo patémico, sería deseo y sería placer.

Con las afirmaciones anteriores pretendo dejar señaladas algunas líneas hipotéticas para una investigación futura, que deberá hacerse, dado el enorme interés que los grupos concheros tienen para el estudio etnológico de las religiones.

Bibliografía

- Cacciatore, Olga Gudolle, *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.
- Drioton, Etienne, "Lettera introduttiva", en Gregorio Kolpaktchy, *Il libro dei morti degli antichi egiziani*, Milán, Casa Editrice Ceschina, 1956.
- González, Anáhuac, "Hacia un estudio estructural de la danza de los concheros", en *Edmund Leach, in memoriam*, México, CIESAS-UAM, 1996.
- González Torres, Yolotl, "The Revival of Mexican Religions: the Impact of Nativism", en *Numen*, núm. 43, 1996.
- Moedano, Gabriel, conferencia presentada en Querétaro, 1977.
- Pike, Edgar Royston, *Diccionario de Religiones*, México, FCE, 1994.
- Wilson, B.R., "Una tipología de las sectas", en Roland Robertson (comp.), *Sociología de la religión*, México, FCE, (El Trimestre Económico. Serie Lecturas, núm. 33), 1980, pp. 329-348.

Íñigo Aguilar M., Sara Molinari S. y María J. Rodríguez-Shadow

Las motivaciones de los adolescentes que peregrinan del valle de Puebla-Tlaxcala a la Basílica de Guadalupe

La tradición de las peregrinaciones en México posee una considerable profundidad histórica y una gran extensión geográfica, no obstante el estudio referente al tema hasta hace poco tiempo había llamado escasamente la atención de los etnógrafos modernos. Por ello el análisis de la peregrinación, salvo excepciones importantes, había sido esporádica y de carácter fortuito.

Ahora observamos con entusiasmo que este fenómeno ha interesado cada vez más a los científicos sociales y la bibliografía se ha incrementado en los últimos tiempos. Hoy contamos con un número considerable de ensayos particulares acerca de los santuarios nacionales y de los diversos tipos de peregrinaciones. La cantidad de información disponible es tan extensa que el debate entre los especialistas ha generado una amplia discusión teórica en torno al fenómeno de las peregrinaciones en el ámbito nacional e incluso latinoamericano e internacional.

Este trabajo pretende enmarcarse en el gran cuerpo de estudios que considera a la peregrinación como una manifestación de la religiosidad popular mexicana y que ésta consiste en un complejo cuerpo de representaciones y prácticas relativamente heterodoxas en relación con la norma institucional. A diferencia de la "religión formal", la religión popular se caracteriza por una exuberante ceremonialidad comunitaria efectuada bajo la autoridad de los oficiales laicos del pueblo, que se halla fuera del control pastoral (Giménez, 1978, pp. 13, 150-152).

Siguiendo a Wolf (1984, p. 3), consideramos que todo este conjunto de celebraciones, peregrinaciones, procesiones, fiestas y sistemas de cargos que forman el eje de la religión popular juegan un papel de suma importancia en la vida económica, política y social de las comunidades rurales. Además cumplen un rol esencial al colocar a las personas dentro de una matriz socio-cultural específica, en definir los linderos de grupos determinados y en anclar a la gente a una extensa red de relaciones mundanas y sagradas.

Nuestro punto de partida metodológico es considerar la peregrinación como un texto o drama cultural (Geertz, 1973), en el que los protagonistas comunican con un lenguaje ritual información acerca de su visión del mundo y del orden social, y mediante el cual actúan sobre su universo cultural y sobrenatural (Giménez, 1978; Turner y Turner 1978). Es necesario ubicar el texto de la peregrinación con relación al grupo social que lo reproduce, asentarlo dentro de las estructuras de clase y de poder, y concebirlo como fenómeno ideológico que ha surgido y que se reproduce como un proceso histórico vinculado con la dinámica de la lucha de clases (Keesing, 1987).

Desde hace algunos años nos hemos dedicado a estudiar lo referente al periodo de la vida humana llamado adolescencia y juventud para conocer cómo se transmite la tradición de la peregrinación dentro del culto guadalupano a las generaciones de renuevo en el medio rural y cómo esta tradición es asimilada por los adolescentes.

La vida social de un ser humano consiste en la adaptación constante a las normas y pautas tradicionales que le han sido transmitidas por los miembros de su comunidad; así, las costumbres primordiales de su medio social serán las que modelen su experiencia y conducta en todos los aspectos sociales, incluido el religioso. En la adolescencia se van elaborando los códigos de valores, las ideas morales, las amistades, el espíritu de compañerismo, la solidaridad social, también se empieza a participar en las creencias y en las actividades religiosas del grupo de pertenencia.

De este modo, la experiencia adquirida en la peregrinación hace que los sujetos se asocien, lo cual promueve las relaciones sociales y afianza las ya establecidas, con un sentimiento de solidaridad y cooperación, valores que el adolescente va adquiriendo en su proceso de desarrollo personal.

El santuario del Tepeyac

El Cerro del Tepeyac es un lugar sagrado en el que se peregrinaba desde tiempos prehispánicos (Zires, 1994). En este lugar se adoraba a una de las diosas del panteón mesoamericano y en donde los peregrinos iban en busca de los favores de una deidad femenina, cuya identificación no se ha podido realizar de manera plena. Una erudita sostiene que era Toci (Barba de Piña Chán, 1995), otro especialista opina que su nombre era Tonantzin (Félix Báez, 1994, p. 69). En tanto que otro estudioso afirma que en el cerrito se adoraba a Xochiquetzal (Díaz Cintora, 1990). Todo indica que el culto que ahí se tenía nunca fue de primer orden y menos aún comparable con el que se le ha otorgado a la Virgen de Guadalupe.

Como el adoratorio que existía en el cerro fue destruido por los españoles, los franciscanos erigieron en 1530 una pequeña ermita que llevaba el nombre de Madre de Dios en su intento para erradicar la antigua religión (O'Gorman, 1986).

La devoción guadalupana experimentó, por motivos políticos, un desarrollo vertiginoso entre 1550 y 1600 (Zires, 1994, p. 286) y ha sido definida como "madre de los mexicanos" y "emperatriz de América" desde principios del siglo XIX. El culto guadalupano, sorprendente construcción ideológica de indios, criollos y mestizos, fue el referente primordial de su identidad social (Báez, 1994, p. 57). Así, "el viejo mito de profunda rai-

gambre autóctona y popular se transfiguró en centro de la ideología insurgente como resultado de la coyuntura política que vivía la Nueva España" (Báez, 1994, p. 59).

El peregrinaje de los adolescentes hacia la Villa

Para los fines de este trabajo partimos de la premisa de que una peregrinación es un largo camino que se hace del sitio en el que se habita a un lugar sagrado, dedicado a una imagen sobrenatural, con el fin de solicitarle favores especiales o dar las gracias por los ya recibidos. La finalidad de ese viaje es arribar al recinto sagrado que alberga a la imagen venerada e impregnarse de su poder. Este peregrinaje se hace generalmente estableciendo un acuerdo previo con la persona venerada: una manda, un voto, una promesa o simplemente por devoción o por otros motivos y propósitos que haremos explícitos más adelante.

En tal sentido, el santuario del Tepeyac puede ser visto como un espacio de poder sobrenatural al que asisten los peregrinos, en este caso contingentes de adolescentes del ámbito rural del valle poblano que realizan su recorrido en bicicleta cada año para visitar a la imagen venerada el 12 de diciembre.

La organización a la que pertenecen estos jóvenes es de carácter secular, cuyos líderes son adultos que cuentan con una experiencia basada en su asistencia a peregrinaciones anteriores.

Los jóvenes peregrinos que entrevistamos para indagar acerca de las motivaciones que les animaban a asistir a la Villa proceden de varias localidades del valle de Puebla-Tlaxcala, pero nosotros enfocamos la atención en aquéllos que provienen de Ajalpan, pequeño poblado que se ubica en Puebla a unos 21 km del suroeste de Tehuacán (véase plano 1). Ajalpan es un poblado con fuerte raigambre indígena, la ocupación principal de sus habitantes es la agricultura y como actividad complementaria desarrollan la artesanía del tule; muchos de los jóvenes trabajan en el sector terciario y otros laboran como obreros en las maquiladoras instaladas en tiempos recientes o en pequeñas industrias.

Organización de la peregrinación

En el pueblo de Ajalpan existen dos comités encargados de organizar los grupos de los peregrinos. Los re-



(Foto: Íñigo Aguilar Medina.)

quisitos que deben cumplir los aspirantes es tener cuando menos catorce años, contar con el permiso paterno y una bicicleta. Los organizadores, los cuales son parientes o amigos cercanos, deciden la fecha en que deben apartar la misa en la Basílica a la que asistirán todos los miembros de la agrupación.

Después elaboran el itinerario de los lugares en que van a descansar, dormir, tomar alimentos y agua. La estrategia que se eligió durante la peregrinación de diciembre de 1995 fue la siguiente: un contingente de 180 peregrinos salieron el 10 de diciembre a las cinco de la mañana de Ajalpan y después de recorrer 45 km llegaron a almorzar a Tlacotepec.

Los jóvenes ciclistas, todos varones, están organizados en cuadrillas y van custodiados por camiones de redilas en donde guardan los alimentos, la ropa, las cobijas, los bidones de agua y un botiquín para emergencias.

En la organización también intervienen mujeres que de manera voluntaria se encargan de preparar los alimentos que se van a consumir en el camino. En este

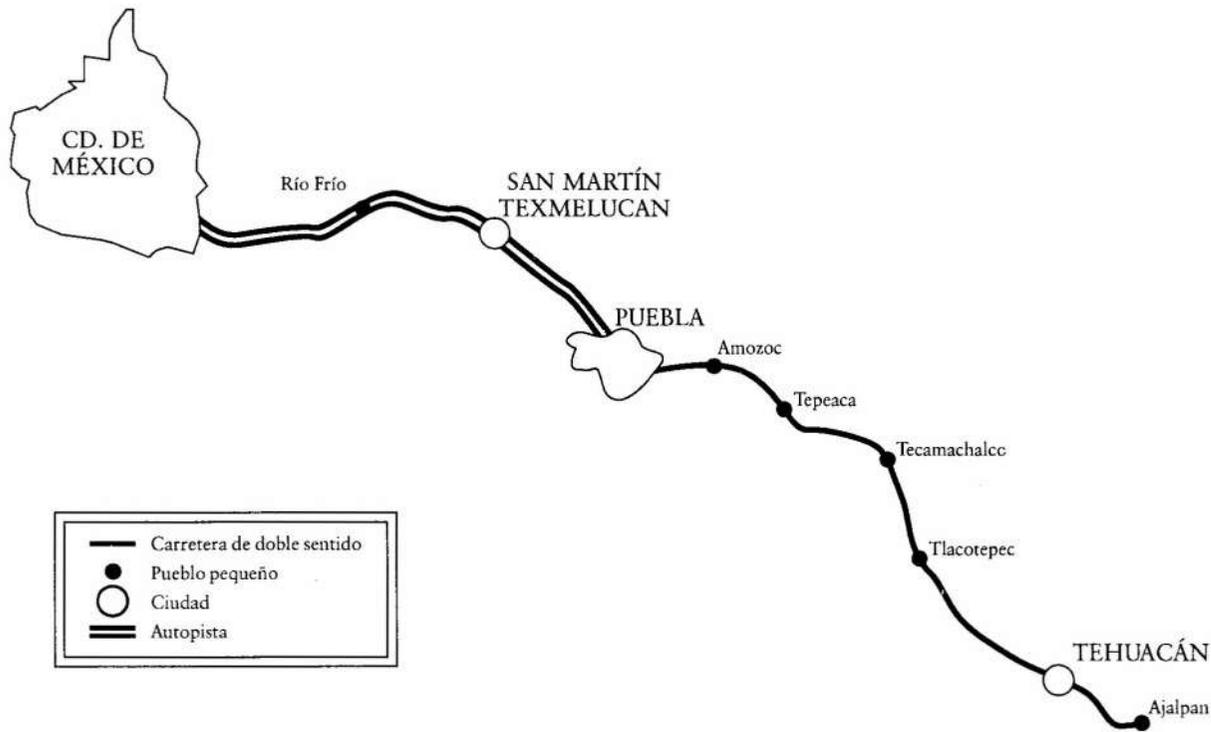
caso se trata de nueve señoras, algunas son esposas de los organizadores, otras de los choferes y otras más van por su interés de participar. En esta ocasión les acompaña, por disposición propia, una enfermera que es pariente de uno de los organizadores.

El camión donde viajan las señoras se adelanta para que ellas preparen en Amozoc la comida para los peregrinos, quienes arriban a ese lugar aproximadamente a las dos de la tarde y después de ingerir sus alimentos (frijoles con arroz y tortillas) continúan su viaje hacia San Martín Texmelucan.

En Texmelucan hay un señor que por devoción, cada año recibe a estos peregrinos y les da alojamiento gratuito en el gran patio de su casa. Los peregrinos ciclistas antes de retirarse a dormir cenan café, pan dulce y de sal, frijoles y huevos revueltos. En ese lugar las señoras aprovechan su estancia para preparar la comida que será consumida en la próxima parada.

Los peregrinos están listos para partir de San Martín a las cinco de la mañana hacia Río Frío donde des-

ANTROPOLOGÍA



Plano 1. Recorrido que realizan en bicicleta los peregrinos de Ajalpan, Puebla, a la Basílica de Guadalupe, D.F.

pués de desayunar, prosiguen su viaje sin interrupción hasta llegar al Distrito Federal. Entran por Los Reyes y continúan por la calzada Ignacio Zaragoza, siguiendo por la de Eduardo Molina hasta el Eje 2 Norte para llegar a la Basílica. Llegan a la Ciudad de México el 11 de diciembre como a las cuatro de la tarde y de inmediato entran a la Basílica para participar en la misa. Después del servicio religioso hay un descanso, posteriormente cada peregrino puede decidir a dónde ir a cenar. Al anochecer se pasa lista a los jóvenes peregrinos que están organizados, como ya dijimos, en grupos que se encuentran bajo la responsabilidad de una persona adulta.

La noche del 11 de diciembre los peregrinos ciclistas duermen en la Ciudad de México, pero el 12 a las dos de la mañana deben estar congregados para iniciar el camino de regreso. A las seis de la mañana se detienen en una capilla que está en la carretera y escuchan misa que junto con las mañanitas se ofrecen a la guadalupana, de allí continúan hasta el barrio de Guadalupe

y participan en otra misa. Una vez que llegan a Tehuacán, tras un breve descanso, reanudan su marcha hasta llegar a su pueblo. En la entrada de éste hay un grupo de parientes y amigos esperando a los peregrinos, quienes son conducidos a la casa de uno de los mayordomos para ofrecerles un suculento desayuno.

Turner (1978) definió la peregrinación como una experiencia social en movimiento y transición en el que los individuos abandonan las estructuras y patrones de la vida social cotidiana y emprenden un viaje extraordinario por un paisaje sacro y culturalmente creado en los intersticios de las experiencias normales, esferas donde reina lo insólito. Esta definición se aplica perfectamente a lo que experimentan los romeros campesinos que viajan a pie del valle poblano al santuario de Chalma (véase Shadow y Rodríguez-Shadow, 1990), pero parcialmente podemos aplicarla al viaje que llevan a cabo los varones jóvenes en bicicleta de Ajalpan a la Basílica de Guadalupe, puesto que, aun cuando ellos utilizan la autopista Puebla-México como



(Foto: Íñigo Aguilar Medina.)

vía de ida y vuelta, han creado o utilizado lugares sacralizados en donde se detienen a su regreso para llevar a cabo determinados rituales para agradecer un retorno feliz.

Con mucha anticipación a la fecha de salida, los organizadores se encargan de visitar a parientes, amigos y compadres para solicitarles su cooperación para el peregrinaje; la ayuda que solicitan puede consistir en:

- a) trabajo de la preparación de alimentos durante el viaje y adornar los camiones para la peregrinación,
- b) cooperación económica que servirá para el pago de la cuota de uso de carretera y la compra del combustible de los camiones. Las fábricas locales donan algunas bicicletas para los peregrinos o regalan los uniformes que serán usados para identificar a los participantes en la peregrinación,
- c) donación de refrescos, frijol, huevos, tortillas, arroz, mantas, café, maíz o azúcar,
- d) el préstamo de los camiones en los que se van a transportar todas las vituallas recolectadas.

La mayoría de los pobladores de Ajalpan son católicos. En el templo local existe una organización de jó-

venes católicos y dos comités encargados de preparar las peregrinaciones en bicicleta, también hay comisiones de jóvenes que se encargan de arreglar la peregrinación de carreras con antorchas (carreras de relevos) y otro grupo que organiza una peregrinación a las cumbres de Acultzingo, en donde se encuentra una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe.

Debe destacarse que Ajalpan, pueblo muy devoto, existe la tradición de llevar a cabo diversos tipos de peregrinaciones y que son precisamente los adultos, que ya pasaron por esta experiencia, quienes impulsan y ayudan a los más jóvenes para la realización de esta empresa.

Motivaciones de los adolescentes peregrinos

Las motivaciones que insistentemente manifestaron los adolescentes para llevar a cabo la peregrinación y la visita a la imagen venerada de la Virgen de Guadalupe están relacionadas con asuntos muy mundanos, con razones "prácticas": orar ante la virgen para solicitarle su bendición para la familia; pedir la recuperación de la salud que requiere algún pariente; obtener trabajo;

conseguir buenas calificaciones en la escuela, en suma, la solicitud recurrente fue la de obtener prosperidad. De acuerdo a sus propios testimonios, los jóvenes van a la peregrinación por devoción, para pedir un milagro, por tradición, para cumplir una manda; algunos que iban por primera vez expresaron que lo hacían por curiosidad y por gusto de intervenir en un grupo de iguales en donde su participación activa les ayudaba en su convivencia e integración a éste.

Conclusiones

En este trabajo hemos adoptado la perspectiva de que la religiosidad popular es el conjunto de prácticas, representaciones y rituales generados por las masas subordinadas que producen sus propias concepciones ideológicas, adoptando y reinterpretando las concepciones que les han sido impuestas históricamente por la ideología dominante a través de religiones institucionalizadas por los mecanismos de poder (Ortiz, 1990, p. 15).

La peregrinación religiosa es un fenómeno que ha captado gran interés entre los estudiosos, hecho que puede constatarse por la gran cantidad de obras dedicadas al estudio de los diversos aspectos del proceso. Aunque México ha sido visto como un país especialmente proclive a efectuar este tipo de viajes sagrados, no es el único. Este fenómeno se presenta también en otras regiones de América Latina y en otros sitios del mundo, entre los que se destacan la India, el Tíbet, el suroeste de Asia, España y Tailandia.

En las prácticas religiosas populares, en especial la peregrinación de la que nos ocupamos, la preocupación se centra más en controlar o mejorar las inciertas condiciones materiales y sociales de este mundo que por especular sobre la salvación de las almas. Su objetivo manifiesto es establecer y/o mantener relaciones benévolas y comprometedoras con las potencias sobrenaturales para obtener abrigo y protección terrenal en el "aquí y en el ahora" no en "el más allá".

A nuestro parecer, el significado de esta peregrinación al santuario de la Virgen de Guadalupe, así como de las demás manifestaciones de la religión popular, no reside tanto en sus propiedades fenomenológicas sino en su contenido sociopolítico y en las implicaciones sociales de los valores y moralidad que simbólica y ritualmente encuentran su expresión en ella.

Tal y como los jóvenes peregrinos se expresaron en varias ocasiones, la participación en la peregrinación les facilita la integración a la comunidad, a su grupo de edad y les permite desarrollar los códigos de valores en cuanto a la amistad, el compañerismo, la solidaridad social y el afianzamiento de sus ideas y prácticas religiosas. En ese sentido, resulta conveniente destacar que la participación de los jóvenes en la peregrinación tiene la función de cubrir la necesidad que tienen de ocupar un lugar entre sus semejantes y de ser reconocidos por éstos y por su comunidad. En este caso, los jóvenes de Ajalpan también tratan de demostrar su facultad física para llegar a la meta fijada, muestran actitudes de vitalidad y son capaces de aceptar normas de disciplina y de adoptar ciertas conductas hacia el grupo, ello les ayuda a reafirmar y a satisfacer el sentido de pertenecer a un grupo, en el cual se crean y refuerzan sentimientos de solidaridad que los unen e identifican y ayudan a mantener relaciones continuas con su mismo pueblo y al interior de su grupo de edad.

Los centros de peregrinación, en especial el Tepeyac, pueden ser vistos tanto como un espacio de socialización para los jóvenes, como un espacio de poder sobrenatural al que asisten las masas. En nuestro caso los adolescentes de una comunidad rural, donde se expresan tanto mensajes de integración social e identidad grupal, así como deseos utópicos de bienestar; a donde se asiste para solicitar favores concretos y específicos a los que no tienen acceso a nivel social, debido a su condición de población subordinada, no sólo por su grupo de edad, sino también por su pertenencia de clase. En este sentido, estamos de acuerdo con Turner y Turner (1978, p. 92), quienes opinan que la devoción a la Virgen de Guadalupe tiene su base en la creencia generalizada en el pueblo de que esta imagen protege y promueve las causas de los grupos desprotegidos y carentes de poder social.

Bibliografía

- Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra, *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*, t. III, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Báez-Jorge, Félix, *La parentela de María, cultos marianos, sincretismos e identidades nacionales en Latinoamérica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1994.

ANTROPOLOGÍA

- Barba de Piña Chán, Beatriz, "Peregrinaciones prehispánicas del altiplano mesoamericano", ponencia presentada en el XVIII Congreso Internacional de Historia de las Religiones, Ciudad de México, agosto, 1995.
- Cámara Barbachano y Teófilo Reyes, *Los santuarios y las peregrinaciones, una expresión de relaciones sociales en una sociedad compleja: el caso de México*, México, Sobretiro del BBAA, vol. XXXV, parte 2, núm. 44, 1972.
- Crumrine, Ross y Alan Morinis (eds.), *Pilgrimage in Latin America*, Nueva York, Green wood Press, 1991.
- Díaz Cintora, S., *Xochiquetzal, estudio de mitología náhuatl*, México, UNAM, 1990.
- García Gutiérrez, Jesús [1875], *Primer siglo guadalupano. Documentación indígena y española 1531-1648*, México, Imp. Sanz, 1931.
- Garma, Carlos y Robert D. Shadow (coords.), *Las peregrinaciones religiosas: una aproximación*, México, UAMI, 1994.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.
- Giménez, Gilberto, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Ecuménicos, 1978.
- Keessing, Roger M., "Anthropology as Interpretive Quest", en *Current Anthropology*, vol. 28 (2), 1987, pp. 161-176.
- Montes de Oca Luis T., *Las tres primeras ermitas guadalupanas del Tepeyac: algunas conjeturas acerca de las ruinas arqueológicas del siglo XVI, encontradas en la sacristía de la parroquia archiepiscopal de Santa María de Guadalupe*, México, Labor, 1937.
- Noguéz, Xavier, *Documentos guadalupanos: un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*, México, El Colegio Mexiquense, FCE, 1993.
- O' Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras: luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM, 1987.
- Ortiz Echaniz, Silvia, *Una religiosidad popular: el espiritua-lismo trinitario mariano*, México, INAH, 1990.
- Reyes, Teófilo, "El santuario de la Virgen de Guadalupe: expresión de un santuario nacional", en *Religión en Mesoamérica*, México, XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.
- Shadow, Robert y María J. Rodríguez-Shadow, "Símbolos que amarran, símbolos que dividen: hegemonía e impugnación en una peregrinación campesina a Chalma", en *Mesoamérica*, núm. 19, 1990, pp. 33-72.
- Turner, Víctor y Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Oxford, Basil Blackwell, 1978.
- Valeriano, Antonio, *Nican mopohua: versión original en náhuatl*, traducción de Mario Rojas Sánchez, México, EDAMEX, 1990.
- Wolf, Eric, "The Virgin of Guadalupe: Mexican National Symbol", en *Journal of American Folklore*, vol. 71, 1965, pp. 34-39.
- Zire, Margarita, "Los mitos de la Virgen de Guadalupe, su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo", en *Estudios Mexicanos*, vol. 10, núm. 19, 1994, pp. 33-72.

Ari Rajsbaum

Religión y lugares sagrados entre los indígenas contemporáneos

Los pueblos indígenas de nuestro país cuentan con formas de organización social, tecnologías y conocimientos propios. Por debajo de todas las particularidades que dan personalidad a cada grupo se encuentra un gran cuerpo de creencias y de valores. Los mixes de Oaxaca dicen que su relación con la tierra y la forma como organizan su vida política y económica tiene como cimiento una “espiritualidad mixe” (Servicios del Pueblo Mixe, 1995), que se diferencia del concepto más estrecho de “religión”, ya que esta espiritualidad india no separa las creencias acerca de lo sagrado de las otras esferas de la vida. Además de su carácter abarcador, esta espiritualidad se diferencia de la religión católica tradicional por poner un acento especial en el respeto a las fuerzas de la naturaleza. La sociedad es concebida como parte de un sistema que incluye plantas, animales, cerros, ríos y por supuesto, al hombre.

Dentro de este sistema existen ciertos lugares que gozan de una veneración especial y que son tratados con sumo respeto. Los lugares sagrados tienen tanta importancia que en otros países del mundo han sido objeto de muchos procesos jurídicos entre los gobiernos y los pueblos indígenas. En México existe una gran cantidad de lugares sagrados, y la mayoría son mantenidos en secreto, para protegerlos de profanaciones.

A continuación se hace una breve descripción de algunos de los sentidos que tienen los lugares sagrados. Se describe cómo el espacio es una fuente de sacralidad, se habla del valor del tiempo y de la importancia de los orígenes en la constitución de los santua-

rios naturales y del papel de lo sagrado en construcción del territorio.

El sentido espacial

Los lugares sagrados de los pueblos indígenas generalmente están relacionados con la visión que éstos tienen acerca de la forma del cosmos. Los chatinos, por ejemplo, consideran que el mundo puede ser representado como un huevo: en el centro se encuentra la tierra en donde habitan los hombres y los animales, en los alrededores están el cielo y el inframundo, en donde viven los santos, los “dueños” de los cerros y los animales y todos los espíritus sobrenaturales. Más allá de ese huevo está sentado Dios, que detiene al mundo con sus manos. Entre el mundo y el inframundo hay “puertas” o “vasos comunicantes” que permiten que los espíritus entren en contacto con los hombres. Estas puertas pueden estar situadas en cuevas, en manantiales, o en cualquier otro sitio. Las puertas constituyen lugares de veneración, ya que en ellas se establece contacto entre el hombre y lo sagrado (Greenberg, 1987).

Las representaciones del universo son variadas: mientras los chatinos utilizan la metáfora mencionada, los mayas de Valladolid describen la existencia de siete planos sobre el plano terrenal, en el que crece una gran ceiba cuyas ramas los atraviesan, en el último cielo reside el dios de los cristianos (Villa Rojas, 1978). La estructura del cosmos determina parte del sentido de los



(Foto: Ari Rajsbaum.)

sitios sagrados: los mayas de Quintana Roo dicen que en las cuatro esquinas del mundo habitan *yumtsilo'ob*, unos “espíritus de Dios” que cuidan al hombre y a la tierra. En cierta ocasión, un *ah-kin* (sacerdote maya), que estaba en el monte cazando, escuchó los silbidos característicos de esos seres que provenían de las cuatro direcciones, posteriormente siguió los silbidos hasta llegar a una cueva en donde encontró un ave muy particular, a la cual identificó como un *yumtsil*. Desde entonces supo que el sitio era sagrado, un lugar de encuentro con los dueños de la tierra y una puerta al cielo y al inframundo (Fidel Baas Chuk, comunicación personal).

El espacio sacraliza tanto los vasos comunicantes, como aquellos sitios que establecen puntos de referencia de dirección. Las aperturas del mundo son sagradas porque en ellas es posible encontrarse con una realidad trascendente y más poderosa que la humana, sustento de los elementos con los que conviven los hombres en su cotidianidad. Según algunos ñahñúes, la Señora Sagrada del Agua vive en un sitio llamado México Chiquito, en Veracruz, pero su poder mana por

ciertos arroyos cuyas aguas son tan poderosas que sería peligroso beber de ellas. En los manantiales de los que brotan se escuchan hermosas melodías. La gente deja ofrendas en los riachuelos para la Señora Sagrada del Agua quien es “la diosa de toda el agua fresca que se cree que fluye de un lago subterráneo debajo de la Ciudad de México” (Doe, 1974, p. 8). El mundo de los seres sagrados es aquél en donde se originan las cosas entre las que vive y que son el sustento del hombre. Los lugares por los que fluyen sus fuerzas son entonces, sitios cargados de poder (López Austin, 1990).

Los puntos de referencia de direccionalidad son también lugares sagrados, ya que dan un orden al espacio, dotándolo de sentido al permitir la ubicación espacial de las cosas (Eliade, 1972). Es así que entre los huicholes, algunos de sus lugares sagrados más importantes, y por los que más han luchado en busca de un reconocimiento legal, son precisamente los puntos considerados como esquinas del mundo.

Las representaciones del cosmos tienen un valor metafórico. El hecho de que los chatinos hablen de un

huevo no quiere decir que imaginen que el mundo *es* un huevo, sino que la imagen del segundo ayuda a comprender la forma de organización del primero. La metáfora trata de comunicar una descripción de algo que no es explicable por el lenguaje. La lengua es un instrumento funcional dentro de la vida profana, pero no tiene la capacidad de transmitir con claridad las percepciones de lo sagrado. De ahí la utilización de un lenguaje poético por los místicos de todas las religiones, que en muchos casos es oscuro para aquél que no participa de la experiencia sacra (Sholem, 1987). Las descripciones del espacio comparten la misma condición: el espacio sagrado es diferente al profano, por eso los mayas pueden hablar de las esquinas del mundo, a pesar de que saben que la tierra es esférica. El valor metafórico de las descripciones permite entender otras características de éstas, por ejemplo, los huicholes dicen que Kauyumari, el mensajero de los antepasados, vive en un pequeño montículo en San Luis

Potosí, en una serranía, y en otros lugares de la Sierra Madre Occidental. Esto no quiere decir que Kauyumari pasa un tiempo en cada una de sus casas, sino que el espacio sagrado tiene características propias que permite que un personaje esté en varios lugares al mismo tiempo y que un punto de referencia se repita en varios lugares del mundo material.

El sentido temporal, el origen de las cosas

Además del espacio, el tiempo es también un fundamento para la existencia de lugares sagrados. Entre los pueblos indios existe la noción de seres sobrenaturales que tuvieron un papel preponderante en la conformación del mundo. Estos seres realizaron hazañas que le dieron forma a las cosas tal como son hoy día. El mito del tlacuache, esparcido entre la mayor parte de los pueblos mesoamericanos, es un ejemplo de ello. Algunas variantes del mito cuentan cómo en los tiempos primordiales, el tlacuache robó el fuego. Como la brasa original fue cogida con la cola, el tlacuache perdió el pelo en esa parte de su cuerpo. Desde entonces, todos los tlacuaches tienen la cola pelona. (López Austin, 1990). Los mitos relatan cómo tomaron su forma actual las rocas, las plantas, las instituciones e incluso las costumbres de los hombres y los animales. Según un mito chinanteco la madre del maíz abandonó el pueblo donde vivía después de haber sido despreciada por su cuñado. La población se quedó sin maíz, y entonces la gente comprendió quién era la mujer que se había ido. Varios animales trataron de ir por ella, pero nadie lo logró, hasta que la tuza, andando debajo de la tierra por donde ésta estaba amontonada, trajo consigo una milpa entera. Desde ese día las tuzas andan debajo de la tierra, amontonada (Weitlaner *et al.*, 1977).

Los seres sobrenaturales a los que nos referimos son llamados de muchas maneras por los pueblos indios: dueños, santos, dioses, antepasados. Independientemente de su denominación y de sus atributos particulares, estos seres comparten un papel fundador en el origen del mundo, así como una influencia actual sobre sus elementos respectivos.

Son sagrados todos aquellos sitios en donde las hazañas fundadoras tuvieron lugar, no sólo como rememoración del origen de la vida, sino también porque en esos sitios se concentran las fuerzas vitales que nutren de sus características a las cosas. Es decir, la crea-



(Foto: Ari Rajsbaum.)

ción no tuvo origen de una vez por todas, sino que es un proceso permanente que se está repitiendo en el tiempo de los antepasados, y que está permeando de existencia a las cosas en todo momento, por eso, los mismos chinantecos cuentan cómo, cuando la madre del maíz abandona actualmente un lugar, las tierras dejan de producirlo (Weitlander, *op. cit.*). Esa es también la razón por la cual los lugares sagrados deben ser cuidadosamente protegidos.

El origen del hombre y de los antepasados

Los huicholes cuentan cómo los antepasados surgieron del mar, en un sitio sagrado de la costa del Pacífico:

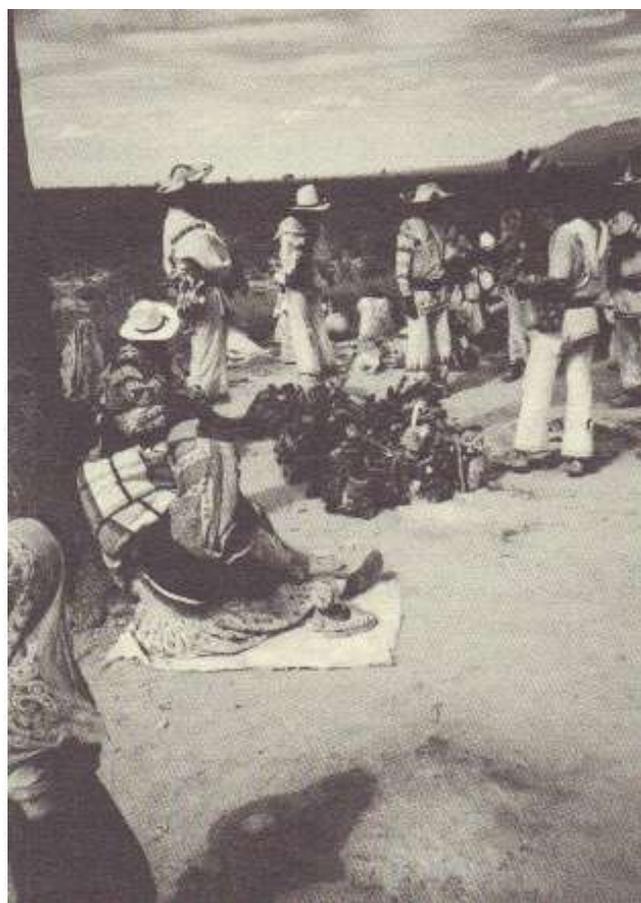
Que apareció por el otro lado del mar, por ahí en medio [...], ahí en medio apareció la lumbre, y luego apareció el que se llama Tseriekame, Marrakwarrí, Tñuame, [...] entonces allá salieron del mar. Pero no estaban como uno, como parecido al huichol, parecía como aguililla, como águila [...] (Daniel Castro Villa, comunicación personal).

En un principio, las cosas eran diferentes. Entre muchos pueblos, los antepasados no eran ni como hombres ni como animales (López Austin, 1990), sino algo semejante a una mezcla de ambos. El chamán dice, entonces, que “no era como uno, como parecido al huichol”. Durante las historias cosmogónicas se muestra cómo las cosas y las relaciones entre ellas toman su forma final.

Entre aquellos pueblos en donde los animales ocupan un lugar central de su mitología, se entrevé cómo el hombre tiene un origen común con los demás elementos de la naturaleza, y cómo su sitio y su existencia tienen lugar solamente dentro de un sistema de relaciones con ellos. Entre los ñahñúes,

el hombre y los otros seres pertenecen a una misma sociedad. Las reglas sociales que gobiernan las relaciones entre el hombre y los otros seres son prolongaciones lógicas de las reglas que gobiernan las relaciones entre hombre y hombre. Es razonable que los hombres establezcan buenas relaciones con los seres sobrehumanos; para que éstos lleguen a conocerlos y a tenerles consideraciones. Todo ser, humano o no, tiene espíritu y carácter independiente y no siempre muy confiable (Dow, 1974).

La visión del mundo que surge de los mitos no es del tipo de una teoría general que pretendiera explicar el cosmos como algo independiente del narrador (ya sea éste un sujeto individual o colectivo). Si el mismo sujeto forma parte del cosmos, su autoexclusión del relato implicaría una operación triple: se separaría de forma artificial a uno de sus elementos, precisamente aquél cuyas relaciones son mejor conocidas dentro de la historia, se ocultaría el punto de vista desde el cual se observan los hechos y, por último, se destruiría el sentido de la narración (¿qué valor puede tener una historia, si no es para y desde alguien?) Por tanto, si el mito es siempre una narración *desde* algún pueblo, comunidad o familia, los elementos sociales en la creación tienen una importancia primordial. Entre los huicholes, el nacimiento de los antepasados está integrado a la fundación de sitios que forman los puntos de referencia de la territorialidad de la etnia. En el mito huichol



(Foto: Ari Rajsbaum.)

que mencionamos, el chamán Daniel Castro Villa, después de contar cómo los antepasados salieron del mar, continúa relatando cómo comenzaron a tirar flechas, a avanzar y a quedarse en los sitios que posteriormente serían lugares sagrados, centros ceremoniales y rancherías de los huicholes. Alrededor de estos lugares se estableció todo un sistema de territorialidad característico de su pueblo, configurado por elementos de distinto tipo. Entre estos elementos, se encuentran los cambios de residencia que hacen las parejas jóvenes ligando a distintas rancherías, el acceso a la tierra, así como las prácticas agrarias determinadas por los mitos de origen, cacerías rituales en zonas relativamente lejanas a los lugares habitados por los cazadores, intercambio político y religioso entre rancherías, cuidado ceremonial a la parafernalia de los antepasados en los centros ceremoniales que fueron fundados en el tiempo sagrado (Liffman, 1995). Lo que tenemos, entonces, es un sistema de relaciones sociales que determinan el territorio y la identidad de un pueblo, plasmado en los mitos de origen en el cual los lugares sagrados juegan un papel fundamental.

La importancia social de los lugares sagrados, su situación actual

En muchas ocasiones, los lugares sagrados se encuentran en el corazón del juego de elementos que crean al territorio; se comprende entonces que tengan una gran importancia para la sobrevivencia de los pueblos como entes colectivos. En muchos casos, algún lugar sagrado es el punto físico en el que se consolidan las instituciones centrales de un pueblo. Entre los mayos de Sinaloa existe un complejo que incluye el templo, el cementerio, la plaza y la ramada tradicional. En el templo se concentra la organización mayo por excelencia: el sistema de cargos de la mayordomía, y las ceremonias religiosas que emanan de su organización. El sistema de cargos es prácticamente la única institución centralizada de este pueblo, y las ceremonias religiosas constituyen los momentos de intercambios social más intenso. El complejo templo-cementerio-plaza-ramada conforma el espacio en donde se reproducen las instituciones más importantes de la colectividad. Los mayos dependen, para su sobrevivencia como pueblo, de la existencia de sus centros ceremoniales, y por eso defienden el carácter mayo de éstos con una gran determinación.

Al igual que los mayos, la mayoría de los pueblos indígenas consideran a sus lugares como un patrimonio invaluable, y piensan que la sobrevivencia de sus formas de vida y sus valores están íntimamente ligadas a la conservación de los santuarios.

A pesar de la importancia que tienen los lugares sagrados, de su presencia entre pueblos indios de todo el país, para la legislación nacional son prácticamente inexistentes.¹ Esta omisión tiene consecuencias muy graves para la continuidad de las prácticas religiosas de los indígenas, las cuales le afectan desde dos puntos de vista:

- 1) Es imposible proteger un sitio que legalmente no sea propiedad de la comunidad; el dueño del terreno puede venderlo, cercarlo o hacer en él actividades que violen su sacralidad. Lo mismo sucede con los sitios que por distintos motivos caen bajo la jurisdicción de instancias públicas, por ejemplo, en el caso de la norma que otorga la administración de los cementerios a los municipios, ignorando por completo el valor religioso que éstos pudieran tener para las comunidades indígenas (Artículo 115 Constitucional).
- 2) Las distintas leyes, al omitir su existencia, impiden prácticas tradicionales que se realizan en ellos; por ejemplo, la norma según la cual los actos religiosos de culto público se deben realizar en los templos y la exigencia de solicitar permisos para los casos extraordinarios en que se realicen fuera de ellos (Artículo 24 Constitucional, artículos 21 y 22, Ley General de Asociaciones Religiosas y Culto Público).

Como consecuencia, los pueblos indios tienen graves dificultades para proteger sus lugares sagrados, y en ocasiones se ven frente a la disyuntiva de respetar la Ley y perder el acceso a éstos o actuar ilegalmente para poder conservarlos. Es claro que tal situación está provocada por nuestra legislación. Cualquier comparación con países como Estados Unidos, Canadá o Australia en relación con el tema del derecho al uso y a la pro-

¹ Es importante mencionar que el Convenio 169 de la OIT sí reconoce la existencia de lugares sagrados y los derechos indígenas con relación a éstos. El convenio tiene valor de Ley Suprema por cumplir con los requisitos mencionados en el Artículo 133 Constitucional. A pesar de ello, la legislación secundaria no refleja su contenido y, por lo tanto, ha sido muy poco aplicado en la práctica.

ANTROPOLOGÍA

tección de lugares y objetos sagrados coloca a nuestro país en una situación verdaderamente vergonzosa.

Las culturas indígenas contemporáneas son sumamente ricas. No se trata de sobrevivientes que conservan elementos aislados de civilizaciones muertas, sino de entes sociales creativos que han elaborado y reelaborado relaciones sociales, sistemas de pensamiento y tecnologías de una gran originalidad. Sus religiones han sustentado formas de vida que en muchos casos han logrado mantener una convivencia excepcional entre el hombre y la naturaleza, y han fomentado una gran diversidad de tradiciones. A pesar de ello, en México no existe ninguna protección para los santuarios indígenas. En aras de la diversidad cultural de la que tanto nos orgullecemos, nuestra sociedad debería fomentar un mayor respeto por parte del Estado y de las iglesias a las creencias y valores indígenas.

Bibliografía

- Barrera Bassols, "La cuenca del Lago de Pátzcuaro, Michoacán: aproximación al análisis de una región natural", tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1986.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972.
- López Austin, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- Servicios del Pueblo Mixe, Ponencias presentadas en el Simposio Indolatinoamericano, Jaltepec de Candoyoc, 1995.
- Sholem, Guershom, *La cábala y su simbolismo*, México, 1978.
- Toledo, Víctor y Arturo Argueta "Cultura indígena y ecología", en V. Toledo, P. Álvarez y P. Ávila, *Plan Pátzcuaro 2000*, México, Fundación Friedrich Ebert, 1995.
- Villa Rojas, Alfonso, *Los elegidos de Dios*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.

Araceli Peralta Flores

El Convento de Sisal, Yucatán

El Convento de Sisal se encuentra en el barrio de ese nombre,¹ en la ciudad de Valladolid ubicada al este del Estado de Yucatán. Al igual que el resto de la península yucateca, el área de Valladolid se caracteriza por tener una superficie plana compuesta por plataformas de piedra caliza. La hidrografía está conformada principalmente por cenotes. El clima cálido de la región favorece el crecimiento de frutos silvestres como el mamey, plátano, zapote, camote, melón, yuca y *pich*—conocido también como guanacaste “que echan unos piñones que tostados son muy dulces y sirven como garbanzos”—.² Otros productos que se cultivan en la localidad son el maíz, el frijol, el algodón y un número considerable de verduras.

La villa de Valladolid originalmente fue conocida como *Zacival* debido a que ahí había un templo prehispánico o *mul* en donde adoraban al dios *Ah Zacival*, nombre que al ser modificado por los españoles quedó como *Saci*; cabe mencionar que esta palabra, en maya *Saki'*, se compone de las palabras *sak*: blanco e *i'*: gavilán.³

El toponímico de *Sisal*, proviene del término *Sisil*: frescura, frialdad y de *a'*: agua. Sus habitantes dicen



Noria del Convento de Sisal. (Foto: Araceli Peralta Flores.)

que *Sisal* significa “lago o laguna de agua fría”, refiriéndose seguramente al cenote que se encuentra en el área del convento.⁴

El cuchcabal de cupul

El origen de los *cuchcabalob*⁵—término que los españoles denominaron como provincia— se remonta al periodo posclásico (900-1540 d.C.), en el que se da un cambio radical en la estructura socioeconómica y polí-

¹ Durante la época colonial Sisal fue una población independiente de Valladolid.

² Mercedes de la Garza (coord.), *Relaciones histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán*, vol. 2 [2 vols.], México, Centro de Estudios Mayas-UNAM, 1983 (Fuentes para el Estudio de las Culturas Mayas, 1), p. 42.

³ Alfredo Barrera Vázquez (dir.), *Diccionario Maya Cordemex*, Mérida, Cordemex, 1980; p. 712.

⁴ *Ibidem.*, p. 733.

⁵ Plural de la palabra *cuchcabal* que significa “tierra, región, partido o visita, sujeto a alguna cabecera o comarca”; *Diccionario Maya Cordemex*, p. 344.

tica de la población como consecuencia de la llegada de grupos extranjeros, lo que provocó descontentos sociales, rivalidades e intentos expansionistas, ello dio lugar a la fragmentación político-territorial de los pueblos yucatecos.

Los *cuchcabalob* que se formaron en el área de la península yucateca fueron: Chikinchel, Tases, Cupul, Sotuta, Chakan, Hocaba, Ah Kin Chel, Cehpech; parte norte y centro de Cochuah; Mani o Tutul Xiu y parte norte de Ah Canul (véase figura 1).

El asentamiento de Saci —después Valladolid— perteneció al *cuchcabal* de Cupul, ubicado al centro de la península yucateca. El toponímico Cupul deriva de *kup*: jícama de monte, aunque también hace referencia al linaje *kupul*.⁶

El territorio cupul fue de los más poblados y poderosos de Yucatán a la llegada de los españoles. Entre sus principales poblaciones, destacan Chichen Itzá, Popolá, Tizimín, Chichimilá, Uayma, Dzitas, Dzonot, Tinúm, Xocen, Cacalchen, Tekom, Chocholá, Xppitah, Tunkas y Saci como el asentamiento más importante. Cabe señalar que aunque estos pueblos pertenecieron al *cuchcabal* de Cupul, cada uno de ellos fue políticamente autónomo.

El gobierno de Cupul, a diferencia de otros *cuchcabalob*, no estuvo bajo el mando del *halach uinic* —título honorífico que recibía el hombre que lograba controlar a una serie de poblaciones, haciéndolas tributarias a su centro—,⁷ sino que más bien estuvo regido por un *batab* quien tenía funciones de tipo administrativo, jurídico y militar. A la llegada de los españoles, el *batab* de la población de Saci fue Nacon Cupul. Estos *batabob*⁸ pertenecieron al linaje Cupul y su poder político se continuó hasta fines del periodo colonial.⁹

La conquista militar

El Adelantado Francisco de Montejo inició en 1527 (la conquista y colonización del territorio cupul). Su hijo



Figura 1. Península de Yucatán.

Francisco Montejo, el Mozo, continuó la campaña de conquista en esta región hacia 1533-1534 debido a que su padre llevó a cabo otras incursiones en Honduras, Las Higueras y Chiapas. Nueve años después, Francisco Montejo, el Sobrino, se encargó de apaciguar a la belicosa población cupul.

La conquista del territorio cupul originó un acrecentado odio de los mayas hacia los hispanos, por esta razón en Saci surgieron varias conspiraciones indígenas para acabar con los españoles. Cuando Montejo, el Mozo, implantó el sistema de encomienda, los cupules vieron con desazón estos cambios por lo que “los indios de Valladolid... por el mal tratamiento de los españoles, se conjuraron (en 1546) para matar a los españoles cuando se dividían a cobrar sus tributos...”¹⁰

Otra sublevación indígena es la que se narra en la “Relación de la Villa de Valladolid”, en la que se señala que “(frieron a) dos hijos de Magdalena de Cabrera en

⁶ *Diccionario Maya Cordemex*, p. 354.

⁷ Beatriz E. Repetto-Ti6, “Tributo y gobierno en el Yucatán precolumbino”, en *El modo de producción tributario en Mesoamérica*, Alfredo Barrera Rubio (editor) México, Universidad de Yucatán, 1984, pp. 261-274.

⁸ Plural de *batab*.

⁹ Ralph L. Roys, *The political geography of the Yucatán Maya*, Washington D.C., Carnegie Institution of Washington, 1957, p. 113.

¹⁰ Diego de Landa, *Relaciones de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa, 1982, p. 28.

RESTAURACIÓN



Figura 2.

copal en el pueblo de Chemax... Y al uno de ellos frieron vivo y en los demás españoles hicieron grandes crueldades, sacándoles los corazones estando vivos, matando a seiscientos indios del servicio de los españoles".¹¹

Encomienda

La villa de Valladolid, junto con las de Cuncunul, Ticom y Tixcal, fueron asignadas a Juan de Triana, quien las conservó hasta 1579. Para 1606 su encomendero fue Francisco de Villalobos, y en 1625 se reasignaron a Antonio Pérez de Mérida.¹²

En cuanto a la encomienda de Sisal, en 1549 fue propiedad de Baltasar Gallegos, y 30 años más tarde de Baltasar de Montenegro. En 1606, el encomendero de

la tercera "vida" fue Baltasar de Gallegos, descendiente de los dos anteriores. Para fines del siglo XVIII, los barrios de Sisal, San Marcos y Santa Ana fueron reservados para la Corona.

Gobierno

Al quedar instalado, en 1543, el Ayuntamiento de Valladolid quedó delimitada la jurisdicción de este lugar, la cual abarcó los antiguos *cuchcabalob* de Cupul (parte oeste y sur), Cochuah, Tahdzeh, Chikinchel, Ecab y Cozumel.

El gobierno estuvo compuesto por dos alcaldes ordinarios. El Cabildo Secular se integró por un alguacil mayor, el alferz mayor, el depositario general, tres regidores y un procurador general.¹³

La Corona española requirió de una administración fiscal más eficiente y estricta, lo que dio pie a la fragmentación de Yucatán en intendencias, subdivididas a su vez en partidos.

Así, en 1786 la antigua gobernación de Yucatán pasó a ser Intendencia, que se conformó por los partidos de Camino Real Bajo, Mérida, Costa, parte occidental de Tizimín, Valladolid, Beneficios Altos, Beneficios Bajos, Sierra y franja norte de Camino Real Alto.¹⁴ (véase figura 2).

Asentamientos

Los pueblos fundados durante la época colonial se originaron, en su mayor parte, por las congregaciones que desde el siglo XVI fueron decretadas por la siguiente Real Cédula:

Presidentes e oidores de la nuestra audiencia real de la Nueva España. Ya sabeis lo que por nos está proveido e mandado acerca de que en esta tierra se junten los indios en pueblos por convenir así para instrucción y conservación que lo mismo conviene que se haga en las provincias de Yucatán, Cozumel y Tabasco...se junten los indios de ellas en pueblos por la orden y conforme a los que está mandado...¹⁵

¹¹ *Relaciones histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán*, vol. 2, p. 36.

¹² Peter Gerhard, *The southeast frontier of New Spain*, New Jersey, Princeton University Press, 1979, p. 140.

¹³ Diego de López Cogolludo, *Historia de Yucatán*, J. Ignacio Rubio Mañé (prol.) vol. 1 [2 vols.], México, Academia Literaria, 1957, p. 223.

¹⁴ Gerhard, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ France V. Scholes, y Carlos R. Menéndez, *Documentos para la historia de Yucatán (1550-1560)*, Mérida, Compañía Tipográfica

La mayor parte de estos pueblos congregados, se asentaron sobre los que ya existían desde la época Prehispánica, el de Sací fue uno de ellos.

Al darse las congregaciones, los hispanos solicitaron al Adelantado Francisco de Montejo, trasladar a la población de la primera villa de Valladolid ubicada en Chauaca (lugar insalubre y aislado) al pueblo de Conil, pero debido a que éste también tenía malas condiciones, se autorizó hacer un nuevo traslado a Sací o Zací "por ser esta tierra más sana y más seca".¹⁶

La traza de las poblaciones de la Nueva España consistió en una plaza central, alrededor de la cual estaba la iglesia, el convento, las casas reales y la cárcel. A cada español residente le fue asignado un solar para la construcción de su casa y las áreas más alejadas estuvieron destinadas a la vivienda y tierras de cultivo de los indígenas.

La traza de la villa de Valladolid,¹⁷ no fue la excepción, ya que ésta fue cuadrangular, con ejes norte-sur y este-oeste. Las calles fueron todas iguales, anchas y derechas; cada manzana quedó dividida en cuatro partes iguales. Al lado este de la calle real se fundó el hospital de la Santa Veracruz, que fue mandado a edificar por Diego Sarmiento Figueroa, alcalde de la cofradía de la Santa Veracruz. Al respecto López Cogolludo señala:

Hospital fundado con título del Santo Nombre de Jesús, y no tuvo renta alguna hasta el año de mil y seiscientos y treinta y cuatro... el Licenciado Francisco Ruiz, que avia sido Cura y Vicario, dejó cuatro mil pesos, para que con sus réditos se sustenten cuatro camas... En este Hospital tienen los Españoles fundada la Cofradía de la Santa Veracruz.¹⁸

En las afueras de la ciudad de Valladolid se formó un barrio de indios mexicanos, ya que éstos ayudaron a los españoles en sus campañas militares.

Yucateca, 1936, p. 78; *apud*, documento del Archivo General de Indias, t. D-1, México, exp. 2999, 1560.

¹⁶ Robert S. Chamberlain, *Conquista y colonización de Yucatán 1517-1550*, México, Porrúa, 1982, p. XCVII.

¹⁷ La traza cuadrangular o damero se atribuye a Hipodamos de Mileto, filósofo griego, y fue adoptada por los romanos, quienes la llevaron a España.

¹⁸ López Cogolludo, *op. cit.*, p. 224.

Evangelización

El Adelantado Francisco de Montejo, al iniciar su campaña de conquista y colonización no fue acompañado por religiosos predicadores, razón por la cual el virrey Antonio de Mendoza dispuso que fueran a Yucatán padres franciscanos para que se encargaran de evangelizar a la población. Para llevar a cabo esta importante tarea fue escogido fray Jacobo de Testera, custodio de la orden franciscana en Nueva España, quien giró instrucciones en 1542 a los de su orden religiosa para iniciar la evangelización de la población nativa de Yucatán. Los franciscanos elegidos fueron fray Luis de Villalpando,¹⁹ fray Lorenzo de Bienvenida, fray Melchor de Benavente y fray Juan de Herrera, quienes llegaron a Yucatán entre 1544-1545, procedentes de Guatemala y México.²⁰

Los franciscanos iniciaron su actividad evangelizadora en las comunidades prehispánicas más importantes. Utilizaron el basamento del templo prehispánico o *mul*²¹ como cimiento para la construcción de sus iglesias, tal como sucedió en Sací, en cuya plaza principal existió un *mul* redondo y muy alto cuyo contorno era de "más que cuatrocientos pasos".

Antes de la llegada de los franciscanos a Valladolid, el orden religioso de los dominicos ya habían construido una de las primeras parroquias, la de San Gervasio (más tarde la Purísima Concepción), que fue parroquia secular desde su fundación en 1544. Posteriormente el orden franciscano fundó el Convento de San Bernardino Sisal en 1552.

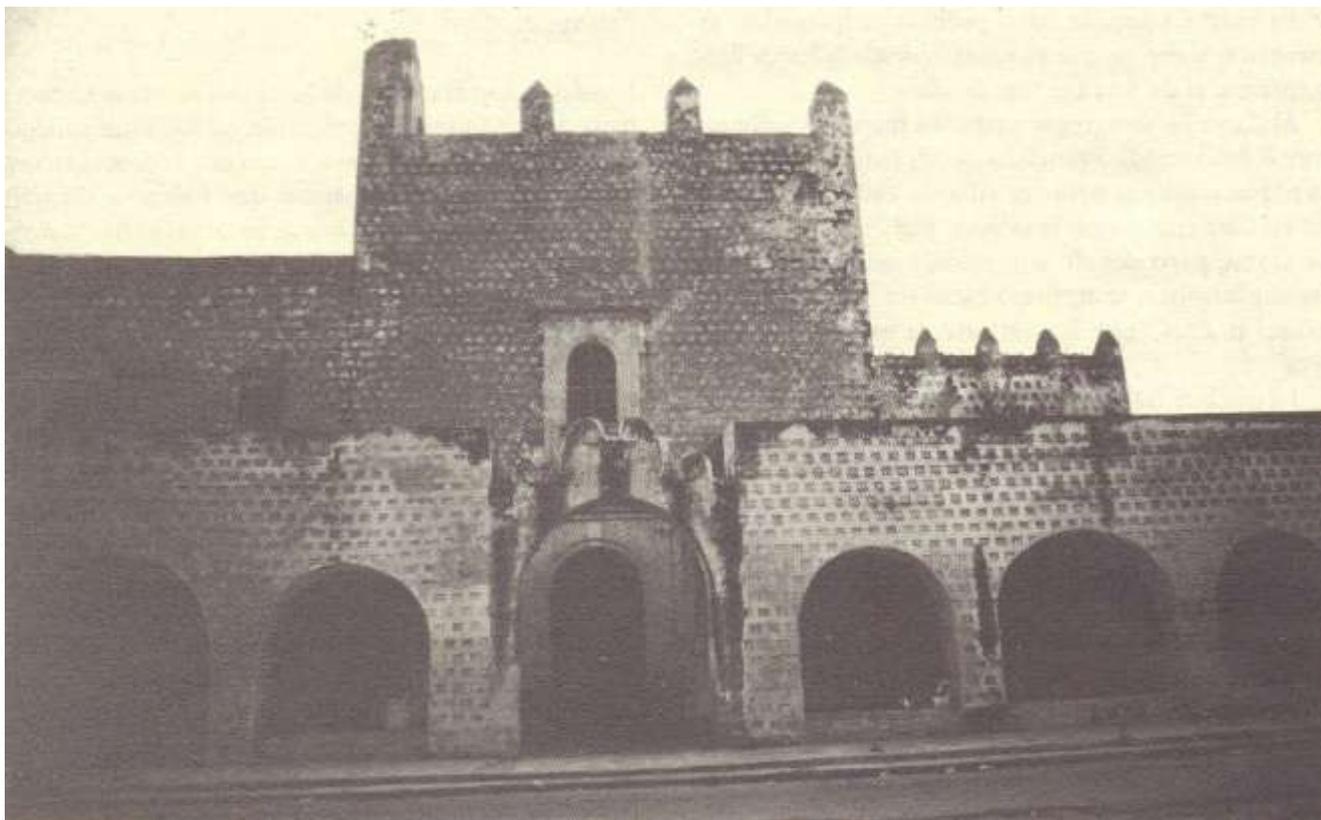
La región de Valladolid se dividió en dos doctrinas; al este estaban las parroquias seculares localizadas en los pueblos de visita y al oeste las correspondientes a los franciscanos. Cabe señalar que la doctrina de Sisal fue dividida internamente en cinco establecimientos franciscanos. Hacia 1582, la visita cural de Valladolid estuvo constituida por las poblaciones de Yalau, Ticuch,

¹⁹ El padre Villalpando fue el primer misionero que aprendió la lengua maya, interés que lo llevó a escribir un texto sobre el vocabulario y la gramática maya.

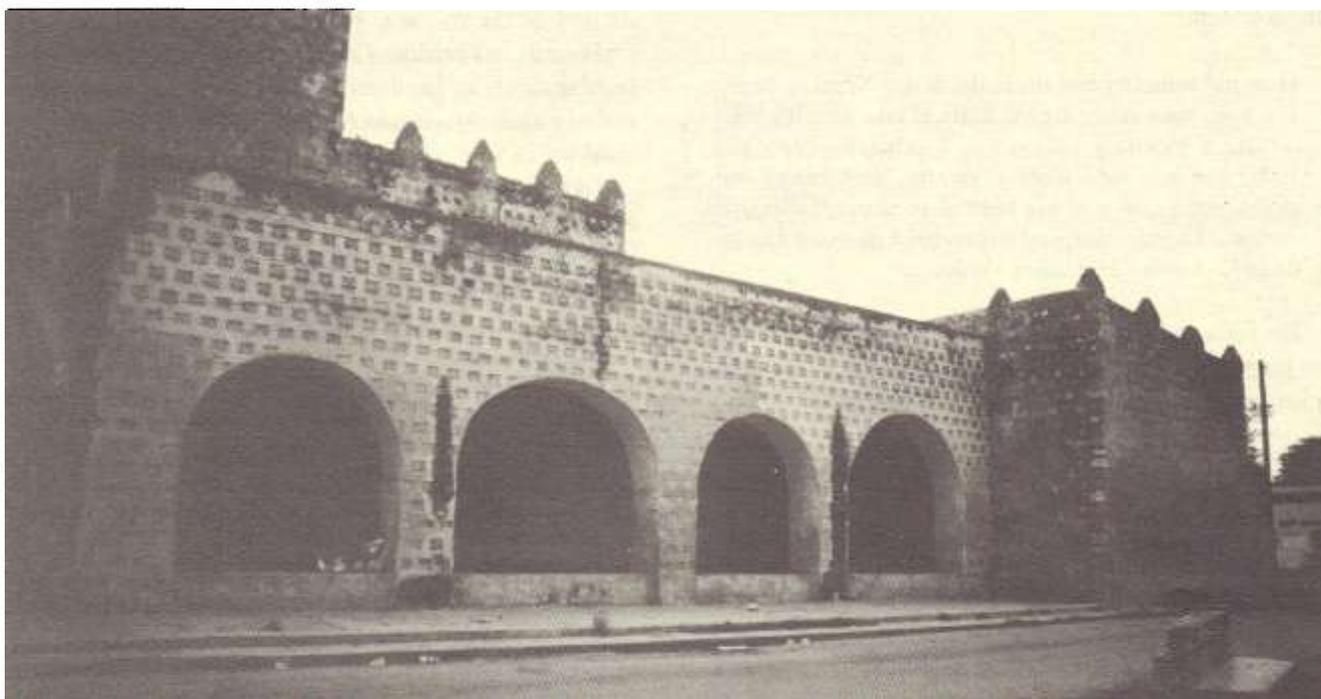
²⁰ Stella María González Cicero, *Perspectiva religiosa en Yucatán 1517-1571*, México, El Colegio de México, 1978 (Centro de Estudios Históricos. Nueva Serie, 28), p. 82; *cf.*, Crescencio Carrillo y Ancona, *El obispado de Yucatán*, Mérida de Yucatán, Imp. y Lit. de Ricardo B. Caballero, vol. 1, p. 78.

²¹ *mul*: montón, cerro; *mul tun*: montón grande de piedras o mentecillo hecho así a mano. *Diccionario Maya Cordemex*, p. 538.

RESTAURACIÓN



Fachada del Templo y Convento de Sisal. (Foto: Araceli Peralta Flores.)



Portal del Convento de Sisal. (Foto: Araceli Peralta Flores.)

RESTAURACIÓN

Yalcoba, Chemax, Tikanxoc, Tahmuy, Yaxcaba y Ticoc.²²

El gobierno eclesiástico estaba integrado por dos curas, uno de ellos con el cargo de vicario general. Bajo su administración estaban los españoles, mestizos, mulatos, negros e indios.²³

El conjunto conventual

El convento de San Bernardino fue fundado en 1552. Fray Juan de Pérez de Mérida estuvo encargado de dirigir la construcción del convento.²⁴ Continuaron la obra fray Francisco de la Torre y fray Hernando de Guevara. La construcción del templo fue concluida en 1560. La edificación del resto del convento se prolongó hasta el siglo XVII, ya que en las ruinas de la noria de la huerta hay una inscripción de 1613, fecha que posiblemente corresponde al año de su conclusión.

El conjunto conventual de Sisal está conformado por el templo, capillas, convento, atrio y huerta (véase figura 4).

Templo

Se localiza al suroeste del predio, mirando su fachada principal a la gran plaza del barrio. Antiguamente existió una calzada, en maya *sacbé*, de unos 6.70 metros de ancho que comunicaba a la plaza principal con el convento; a las orillas de este camino se encontraban unos árboles frondosos y altos conocidos como ceibas (véase figura 3).

Al templo se le conoce tanto con el nombre de Sisal, barrio en el que está situado, como con el de San Bernardino de Siena,²⁵ santo titular de la iglesia, aunque también se le ha denominado como Convento de San Francisco, puesto que los frailes de la orden franciscana lo fundaron y lo construyeron.²⁶ La prime-

²² Memoria de los conventos, vicarías y pueblos que hay en esta gobernación de Yucatán, Cozumel y Tabasco. Archivo Histórico Nacional. *Documentos de Indias*. MS 254, exp. 64, 1582.

²³ López Cogolludo, *op. cit.*, p. 223.

²⁴ A fray Juan de Mérida se le debe la construcción de los conventos de Mérida, Maní e Izamal.

²⁵ San Bernardino de Siena nació en 1380 y murió en 1444; fue iniciador, junto con San Juan Capistrano, de la devoción al Santísimo Nombre de Jesús.

²⁶ *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Yucatán formado por la Comisión de Inventarios de la Cuarta Zona 1929-1933.*

ra morada de los misioneros debió haber sido una construcción provisional de setos y guanos.

El templo es de una sola nave dividida en tres tramos: coro, cuerpo central y presbiterio. La cubierta de la iglesia es de bóveda de mampostería en forma de cañón seguida hasta el presbiterio, siendo la de éste, así como la del ábside donde termina, de crucería con finas lacerías ojivales.

El coro es de mampostería sobre bóveda como la de la nave, sostenida por un arco rebajado. El bautisterio, localizado a la derecha de la entrada principal de la iglesia, es una pieza cubierta con bóveda de cañón y piso de hormigón (mezcla de cal, arena y agua). En su interior hay una pila de piedra de una sola pieza. Un arco de medio punto, con reja de madera comunica al bautisterio con la iglesia.

El presbiterio está separado del cuerpo central por un arco triunfal de cantería sobre medias columnas adosadas al muro. Al fondo se encuentra el altar y, cubriendo toda la pared, el retablo mayor.

Capillas

En el extremo izquierdo del portal se encuentra la capilla de Guadalupe, techada con bóveda y piso de hormigón; en su altar hay una pintura de la Virgen de Guadalupe.

En el extremo derecho del portal está la capilla del Santo Entierro o de San Diego de Alcalá, aunque los

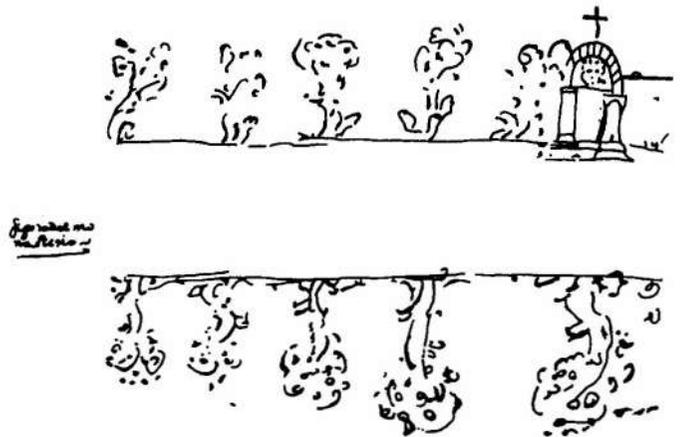


Figura 3. (Fuente: Relaciones Histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán.)

Justino Fernández (recop.) vol. 2 [2 vols.], México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1945, p. 798.

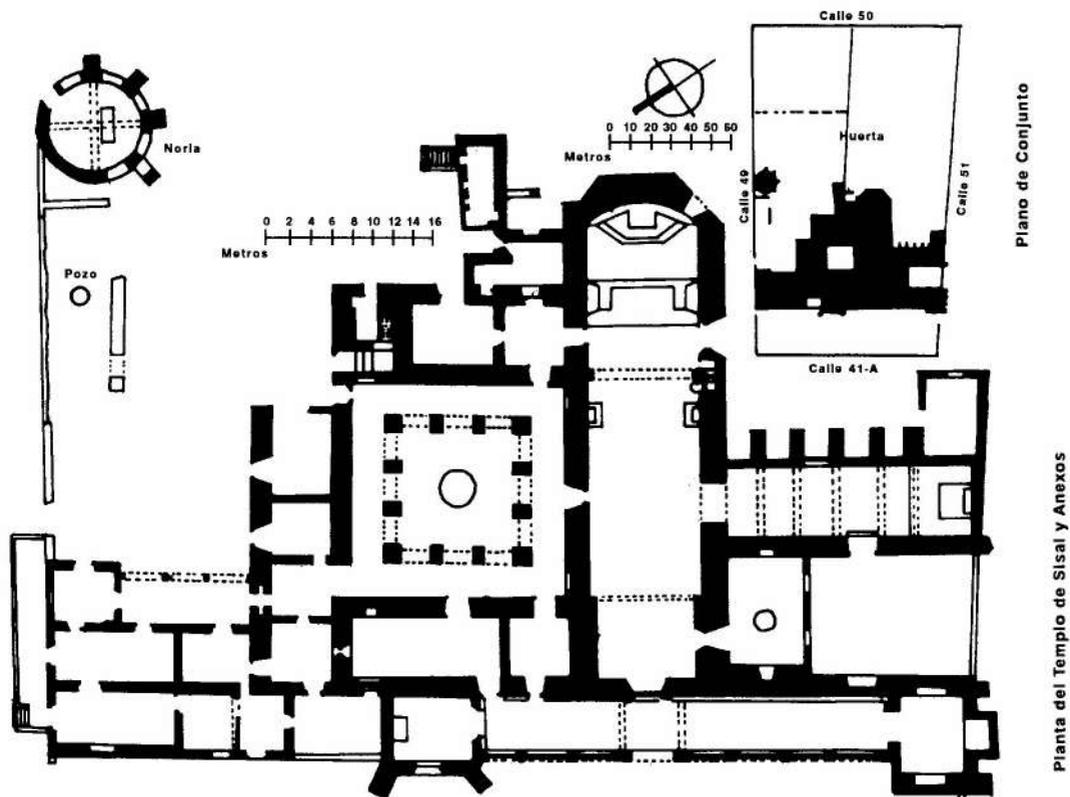


Figura 4. Planta del Templo de Sisal y anexos.

lugareños la llaman del Divino Redentor; en el nicho principal de esta capilla existió una pintura de San Diego que fue robada y actualmente su lugar lo ocupa un Santo Entierro. Estas capillas corresponden al último tercio del siglo XVII.

La capilla de San Antonio de Padua, cuyo acceso es por el interior de la iglesia, está compuesta por una nave dividida en seis tramos marcados por arcos sobre ménsulas. El techo es de vigas de madera o "rollizos" y su piso es de hormigón. Fue mandada a construir por la Tercera Orden.

La capilla abierta o capilla de indios se localiza a un costado de la iglesia. Ésta tuvo una ramada o "nave" de paja, que tiempo después fue substituida por materiales de mayor resistencia. Tenía su piso estucado y una cerca baja de mampostería. El presbiterio, construido de piedra, estuvo dividido de la ramada por medio de un cancel.²⁷

²⁷ Miguel A. Bretos, *Arquitectura y arte sacro en Yucatán 1545-1823*. Mérida, Yucatán, Producción Editorial Dante, 1987, p. 93.

Convento

Está compuesto por dos cuerpos, el primero se localiza al sur del templo, es de dos niveles; su patio está rodeado por el claustro bajo y alto. Las crujías están cubiertas con bóveda de mampostería y los pisos son de hormigón. El segundo cuerpo se ubica al poniente del atrio, es de un sólo piso; tiene seis piezas techadas con vigas de madera de las cuales dos están en ruinas. Los pisos son de hormigón.

La huerta colinda al poniente con la iglesia y el convento; la limita al norte y oriente, una albarrada de piedra suelta y por el sur una barda de mampostería. Otra barda interior divide a la huerta, de oriente a poniente, en dos partes.

Retablo mayor y altares

El retablo mayor está hecho de madera de cedro, consta de tres cuerpos y remate; cada cuerpo tiene tres nichos y entre ellos, pilastras dobles en el centro y senci-

llas en los lados. A los costados del presbiterio está el altar de la Dolorosa y el del Corazón de Jesús.²⁸ Existen otros cuatro altares en la parte central de la iglesia.

En tiempos de Cogolludo, el templo tuvo dos altares colaterales; uno de la Purísima Concepción, cuya imagen de talla entera, fue traída por los españoles. Esta virgen era sacada en procesión cuando los pobladores se veían afectados por el hambre, pestes o escasez de agua:

El Capitan Don Alonso Sarmiento y Chaves dotó este Altar con dos mil pesos, cuyos reditos se gastan en su adorno, y por esta Obra pia el obispo Don Fr. Gonzalo de Salazar le asignó entierro en aquel Altar.²⁹

El otro altar fue de San Juan Bautista, imagen de talla entera, a la que el capitán Juan Luis de Arze dotó con dos mil pesos.

Sistema constructivo

En la edificación del Convento de Sisal se utilizaron sistemas constructivos tanto de la época prehispánica —vigas o “rollizos” y las cuñas de caliza *boc pec*—, como los traídos por los hispanos, tal es el caso de la utilización de la bóveda de mampostería (comunicación personal con el arquitecto Salvador Aceves, quien estuvo encargado de la restauración del convento).

Arquitectura hidráulica

Otro elemento arquitectónico relevante es la construcción de la noria que se encuentra en la huerta del convento.³⁰ Esta obra de ingeniería hidráulica consiste en una gran bóveda a la que están conectados aljibes, cañerías y surtidores. La barda se utilizó como acueducto (comunicación personal con el arquitecto Salvador Aceves). Una bóveda cerraba el orificio del cenote, y se construyó otra más grande sobre el paso de la yunta.

El agua se extraía del cenote con la ayuda de animales de carga, por eso la noria tiene su paso de yunta. El

agua que se obtenía se utilizaba para cubrir las necesidades de la comunidad y para el riego de la huerta. El cronista fray Antonio de Ciudad Real menciona que dicho cenote tenía de tres a cuatro bocas “una de las cuales sale a la cocina del convento, y sobre otra (boca) está armada la noria del pueblo junto a la cual hay dos pilas grandes, en que echan agua para el sustento de todos”.³¹

Declaratoria

El 15 de diciembre de 1954, el templo y el Convento de Sisal fueron declarados monumentos históricos con todos sus anexos, así como su atrio, la barda que lo circundan, la huerta y el cenote, de acuerdo con los planos levantados por la Secretaría de Bienes Nacionales, considerando su valor histórico y artístico.³²

Consideraciones finales

No obstante haber sido declarado monumento histórico el Convento de Sisal, en 1966 uno de los muros que delimitaban al atrio fue demolido con el propósito de que las piedras sirvieran para la construcción de un parque en el suburbio de Sisal.

El arquitecto encargado de los trabajos de remodelación argumentó que “...el pretil que circundaba al atrio no era colonial ni formaba parte del convento, por lo que la eliminación de ese pretil no afectaba en absoluto a la obra...”.³³ Declaración que para la opinión pública fue poco convincente.

Si bien la destrucción del patrimonio arquitectónico se da por desgaste de los materiales de construcción, fenómenos naturales, antigüedad, uso, entre otras cuestiones, éstas no llegan a ser tan determinantes como la acción devastadora del hombre, por ello, los fundamentos históricos son un instrumento que permite valorarlos y conservarlos como parte de nuestro patrimonio cultural.

³¹ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de la grandeza de la Nueva España*, vol. 2 [2 vols.], México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1976 (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 6), p. 324.

³² San Bernardino, Convento de Sisal, Yucatán. Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, 1955.

³³ El arquitecto encargado fue Alonso Huerta Heredeia, *vid*, San Bernardino, Convento de Sisal, Yucatán. Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, 1966-1972.

²⁸ Los altares laterales del presbiterio tapan unas pinturas murales posiblemente del siglo XVI. Por una referencia local anónima, los temas icnográficos ahí plasmados son: la Anunciación, Cristo en la columna, Santa Bárbara, Ángeles músicos, Padre Celestial y Milagro de San Antonio.

²⁹ López Cogolludo, *op. cit.*, vol. 1, p. 223.

³⁰ Existe otra noria en la población de Mama.

Doris Heyden

Experiencia personal
en los archivos. El caso
de fray Diego Durán*

En el siglo XVI, el dominico Diego Durán escribió una crónica sobre el México prehispánico y colonial temprano que fue poco conocida en su tiempo, que fue expropiada por la Corona española junto con escritos de otros autores, y que le dio poca fama a su autor. Este documento quedó olvidado durante tres siglos hasta que el mexicano José Fernando Ramírez lo descubrió en España a mediados del siglo XIX. Sin embargo, la crónica de Durán, la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, hoy es considerada una de las relaciones más importantes escritas sobre la historia y la etnografía del México antiguo. Sus tres libros, ahora publicados en dos tomos, son consultados por los investigadores que se interesan por la religión, el calendario, las ceremonias y la vida cotidiana de los mexicanos de hace muchos años.

Pero, ¿quién fue Diego Durán? Nació en Sevilla por 1537 y vino a México con su familia a la edad de siete años. Dedujimos que ésa era su edad porque cuando era grande dijo que aunque sus dientes no nacieron en

Tetzco, donde creció, “vínelos allí a mudar” (1967, II:23). En esa ciudad se hablaba el idioma náhuatl, muy pulido porque Tetzco había sido un centro de cultura, entonces Diego aprendió bien esta lengua que después le sirvió mucho en sus entrevistas con informantes. Sus padres debían haber sido de una posición económicamente cómoda, porque en su *Historia* Durán habla de los sirvientes en casa de familiares que habían sido esclavos. (1967, II:574).

Su familia cambió de residencia a la Ciudad de México, donde Diego estudió y luego entró a la orden de los dominicos. Trabajó algunos años en el Marquesado, ahora el estado de Morelos. Decía de esta tierra que era la “más bella y deleitosa en medio mundo” y excepto por el calor era “otro paraíso terrenal” con hermosísimas fuentes, caudalosos ríos, arboledas fresquísimas, muchos frutales, “mil diferencias de flores odoríferas” y una riqueza de algodón (1967, II:23).

Durante mucho tiempo, Durán residió en Hueyapan, en las faldas del volcán Popocatepetl, donde usó su conocimiento del náhuatl para hablar con sus vecinos y recoger información que con el tiempo iba a incorporar en el texto de su obra. Por ejemplo, un día encontró a un indígena descalzo caminando en la nieve (porque era rumbo alto y frío), cargando un bulto

de leña para llevarlo a vender. El dominico le pagó por la leña que luego devolvió al hombre con instrucciones de regresar a su casa y calentarse con ella. Pero poco después lo encontró en el mercado, era más importante y agradable que estar junto a una fogata en su casa. En otra ocasión, Durán se dio cuenta de que a una anciana que falleció la iban a enterrar debajo del mercado. Sus familiares explicaron que, aunque la señora nunca iba a misa, no faltaba ni un día en ir al mercado, que era el centro de su vida social y económica. Durán entendió bien esta razón.

La obra de Diego Durán está llena de anécdotas de este tipo porque su método de recopilar material era precisamente relacionarse con el pueblo. Su orden lo había comisionado para escribir una obra sobre la historia, costumbres y creencias de la gente con el fin de advertir a los ministros sobre ellas, para que pudieran entender al pueblo y administrar efectivamente los sacramentos. El gran interés que tenía fray Diego por todo esto le facilitó su labor. Sin embargo, tuvo que hacer difíciles caminatas a lugares apartados para entrevistar a personas que conservaban documentos pictóricos (códices) antiguos. Una de sus motivaciones fue el deseo de investigar si estos manuscritos podían probar su teoría de que los mexicanos eran descendien-

* Texto presentado en la reunión anual de la American Society for Ethnohistory, Museo Nacional de Antropología, del 12 al 15 de noviembre de 1997, en la sesión: “La etnohistoria en México: investigaciones recientes”, coordinada por Jesús Monjarás-Ruiz, Perla Valle y Emma Pérez Rocha.

tes de una de las tribus perdidas de Israel, y/o que Quetzalcoatl-Topiltzin era en realidad Santo Tomás. Aunque nunca pudo probar sus ideas difusionistas, en su búsqueda encontró valiosos documentos (ya desaparecidos) que le proporcionaron datos para sus libros.

Es evidente que el método de investigación de Diego Durán fue diferente de las encuestas formales utilizadas por el franciscano Bernardino de Sahagún. La monumental obra de Sahagún, indispensable para todos los investigadores del México antiguo, se formó sobre todo en Tepepulco, donde los principales dieron información sobre la vida, los pensamientos, la religión y las costumbres de los mexicanos, escrita por dos religiosos que dedicaron su vida a la magna obra de comunicar todo lo investigado sobre México y los mexicanos. El método de Sahagún fue científico, por medio de cuestionarios, y no por eso su obra deja de ser sumamente interesante. El método de Durán consistía en tener contacto directo con la gente, por lo general humilde. La lectura de sus libros es una delicia, es amena. Esto en relación al relato de los ritos y el calendario. El tomo que es propiamente la *Historia* de Durán está basado en lo que hoy se llama la *Crónica X*, un documento anónimo perdido, escrito en náhuatl, que es una historia oficial de los aztecas vista por los ojos de historiadores también oficiales, que pintan a la sociedad mexicana con un pincel color rosa, es decir, alaban a los *tlatoque* de Tenochtitlan en orden cronológico, contando sus conquistas y sus vidas.

La obra de Durán consta de tres libros publicados en dos tomos, ambos con el título *Historia de las Indias de Nueva España...* En el primer tomo está el *Libro de los Ritos y Ceremonias en las Fiestas de los Dioses y Celebración de Ellas*, escrito entre 1574 y 1576, y *El*

Calendario Antiguo, 1579. El segundo tomo es la *Historia* misma, 1581. Después de la expropiación de los escritos de los religiosos por Felipe II de España, la obra de Durán, que por fortuna no fue destruida o mutilada como varios de los escritos de Sahagún, Motolinía, Mendieta, Olmos, Francisco Hernández y otros (Cline, 1989:14), el manuscrito de fray Diego fue a dar a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde sigue en la Sección de Manuscritos, cat. Vit. 24-11. Una copia hecha para Ramírez en el siglo pasado se encuentra en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de México (cat. 556/15585/). Una parte de la copia de Ramírez se publicó en México en 1867, la otra parte en 1880. La edición más fiel en español es la de Ángel María Garibay K., de 1967.

La *Historia* se publicó en inglés en 1964, traducida por Doris Heyden y Fernando Horcasitas, pero existen errores en esta edición porque la editorial sustituyó secciones del texto por ilustraciones ajenas a Durán. En 1971, Horcasitas y Heyden tradujeron el otro tomo, el primero, con los dos libros sobre los ritos y el calendario. Añadimos en este tomo un ensayo bibliográfico de Durán y un estudio de la orden dominica en México y sus monasterios. Este libro lo publicó la Universidad de Oklahoma, con una segunda edición en 1977.

Cuando me avisaron de la Universidad de Oklahoma que había adquirido los derechos de la *Historia* en inglés y la iban a publicar, protesté, por la defectuosa edición de 1964. Convencí a la editorial que en los 20 años que habían pasado desde la primera edición, yo me había especializado en el estudio de las fuentes históricas de México. El resultado fue sorprendente. Todos me apoyaron. El INAH tam-

bién me apoyó, dándome el tiempo necesario para consultar el documento original en España, y logré conseguir una beca para cubrir los gastos.

El trabajo en archivos y bibliotecas es interesante, a veces apasionante. Una trabaja largas horas y de repente encuentra una sorprendente joya de información. Es como resolver el misterio en un libro de detectives. Todos los archivos son iguales en un sentido, tienen una mina de datos en documentos, y todos son diferentes. Algunos están ubicados en edificios antiguos que también son tesoros históricos y otros se encuentran en edificios modernos llenos de computadoras. Mi propia experiencia es que todos funcionan muy bien. En México, el Archivo General de la Nación (AGN) ha proporcionado datos interesantes de Durán. En 1925, Francisco Fernández del Castillo encontró en el AGN un documento que afirma que Durán nació en Sevilla (rama de la Inquisición, vol. 232, fols. 227-51; Fernández del Castillo, 1925: 228; Colston, 1973:6,34). La copia de la *Historia* realizada en España para Ramírez se conserva en el Archivo Histórico del AHMNA.

En España, el trato con los investigadores de otros países siempre es cordial. Este país es un paraíso para el estudioso de documentos históricos. Hay una riqueza de material en Madrid, Sevilla, Salamanca, El Escorial y otras ciudades. En varias ocasiones, el objeto de mis visitas a España fue estudiar el manuscrito original de Durán en la Biblioteca Nacional: nos quedábamos en Madrid, aunque nos escapábamos para ir a otros lugares. Al entrar a la biblioteca, teníamos que dejar nuestras pertenencias en el guardarropa, sólo nos teníamos que quedar con una identificación, un cuaderno, lápiz o pluma, una lupa y algunas otras cosas. En muchas instituciones donde se

NOTAS

guardan valiosos documentos se exige que los investigadores usen guantes para no dejar manchas de la grasa natural de las manos.

Para poder consultar el manuscrito, primero tuve correspondencia escrita desde México con el encargado de la Sección de Manuscritos. Pero cuando me presenté con él no quería prestarme el documento original sino que me enseñó una copia (¡hecha en México!). En todas partes encontré dificultades para trabajar con los originales, sin embargo, cuando la gente encargada llegó a tenerme confianza, se me facilitaba el trabajo. A los pocos días, estuve en Madrid consultando el manuscrito de Durán. No solamente admiré la letra escrita en el siglo XVI y el color todavía fuerte de las ilustraciones, además observé unos detalles que no se perciben en una reproducción, por ejemplo: la letra del copista cambia a veces tan claramente que parece que más de una persona escribía la historia. Se puede imaginar que Durán, el autor, se cansaba a veces y dictaba a un ayudante. También hay evidencias de correcciones o posible censura: un ejemplo es cuando los soldados de Cortés encontraron un cuarto secreto, pero en vez de hallar el oro de Motecuhzoma, los sorprendieron las concubinas del *tlatoani*. Unas líneas negras tacharon parte de este texto, haciéndolo imposible de leer. Y en todo el documento hay palabras o frases diferentes a las que se encuentran en los libros publicados de esta obra.

En el Real Palacio en Madrid hay una pequeña biblioteca llena de tesoros históricos que incluyen parte de la obra de Sahagún. En la entrada, al visitante se le pide el pasaporte o identificación actual, que devuelven a la salida. Pero antes de que se le dé permiso para usar la biblioteca, la directora lo entrevista. El visitante lleva toda la do-

cumentación personal posible, que incluye una carta oficial en la que se otorga permiso para investigar en el país. O cuando menos, esta era la situación hace algunos años.

A pesar de que no en todos los archivos y bibliotecas encontramos material referente a Durán, aprovechamos para investigar en muchos de ellos. En la Real Academia de la Historia en Madrid encontramos la importante colección de Juan Bautista Muñoz, con documentos de México, Perú y otras partes. El catálogo de este material está publicado y fue posible comprarlo. También allí se contempla algo de la obra de Sahagún. Casi siempre conseguimos microfilm o transparencias de los documentos, a veces con un costo bastante alto.

En Sevilla, el Archivo General de las Indias es tan conocido que vienen especialistas de todo el mundo y es necesario llegar a las siete de la mañana para conseguir lugar en una de las mesas.

Una de las delicias de trabajar en los archivos y bibliotecas de España, Francia, Italia e Inglaterra y otros países, es gozar de las bellezas de los lugares naturales o de la obra del hombre. En los fines de semana, cuando los centros de investigación estaban cerrados, mi hija y yo íbamos a conocer Toledo con sus calles antiguas y pinturas de El Greco, la Alhambra en Granada y muchos otros lugares de interés. En Madrid paseamos por El Prado y sobre todo gozamos con la obra de Hieronymous Bosch (El Bosco).

Del otro lado del Atlántico, visitamos bibliotecas en dos ciudades: Washington y Nueva York. Nuestro objetivo allí no era buscar más datos sobre Durán sino conocer las facilidades en las bibliotecas.

En Washington D.C., la biblioteca del Congreso, probablemente la que

tiene la colección más grande del mundo, se fundó en 1800. Hoy consta de tres edificios, cada uno con un enfoque especial. La biblioteca contiene 90 millones de objetos que incluyen 27 millones de libros en 470 idiomas, 36 millones de manuscritos, cuatro millones de mapas —algunos que datan del siglo XIV—, 12 millones de grabados y fotografías, siete millones de piezas que incluyen partituras e instrumentos musicales, 100 mil películas y muchas otras cosas. Hay también una Biblia de Gutenberg y como contraste, comics y una muñeca Barbie. Llegan diez nuevos documentos a la biblioteca cada minuto. Los empleados son bibliotecarios, historiadores, ingenieros, abogados, biólogos marinos y otros. Una oficina en la biblioteca contesta 500 mil preguntas sobre muchos temas cada año. Aunque se siguen utilizando las colecciones de información en material tradicional como el papel, ahora se depende mayormente de las computadoras. Mi experiencia personal fue aprender de inmediato cómo buscar en la computadora un tema: al encontrar su número de catalogación, simplemente se toca la pantalla con el dedo y pasan los datos a una mesa central. Hay una multitud de computadoras y siempre hay una disponible. Cada investigador dispone de un escritorio o mesa con número en una placa de metal, número que está en la ficha que se entrega. Después, una persona lleva los libros solicitados.

La Biblioteca Pública de Nueva York funciona de una manera parecida. Está en un edificio que data de 1911, sobre la Quinta Avenida, tiene 86 sucursales en las diferentes zonas de la ciudad. Su colección cuenta con 39 millones de libros y otras cosas como unas tabletas de cerámica de Babilonia que tienen 4 mil años. Unos 150 mil objetos entran cada día a sus

colecciones. La entrada a la biblioteca y el uso de sus múltiples servicios es gratuito. Personas de todos los niveles sociales, desde profesores de universidades y estudiantes de bajos recursos económicos hasta gente de la calle que son amantes de la cultura, llegan diario al edificio que popularmente se llama el "Palacio del pueblo". Hay millón y medio de lectores anualmente. Es interesante que en una de las ciudades más pobladas del mundo donde es difícil de encontrar espacio para millones de libros, existan 37 millas de construcción para la biblioteca debajo del Parque Bryant. Pero hay que recordar que Nueva York está construida sobre roca y no en un pantano como México.

Lo maravilloso de ser etnohistoriador es poder descubrir, en algún rincón del mundo, unos papeles que pueden tener cientos de años y su contenido quizás abre nuevas puertas, hasta escribir un nuevo capítulo de la historia. Este final feliz de una búsqueda no siempre sucede, pero si tenemos suerte al encontrar un documento importante sentimos que hemos encontrado el oro al fin del arco iris.

Bibliografía

- American Society Ethnohistory (ASE).
 Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA).
 Cline, S. L., (ed.), *Conquest of New Spain, 1585 Revision by Bernardino de Sahagún*, transcripción de Cline Howard F., Salt Lake City, University of Utah Press, 1989.
 Colston, Stephen A., *Fray Diego Durán's "Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme"*, A Historiographical Analysis, Doctoral Dissertation, UCLA, 1973.
 Durán, Diego, *Códice Durán. Manuscript in the Biblioteca Nacional de Madrid*, Vitrina 26-II, 1581.
 ———, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, manuscrito, copia hecha en Madrid por José F. Ramírez, México, colección de la AHMNA, núm. 556 (15585), 1854.
 ———, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, 2 vols. y Atlas, edición José F. Ramírez, Andrade y F. Escalante (vol. I), I. Escalante (vol. II), México, 1867-1886.
 ———, *The Aztecs: The History of the Indies of New Spain*, transcripción y edición de Doris Heyden y Fernando Horcasitas, Nueva York, Orion, 1964.
 ———, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Ángel María Garibay K. (ed.), 2 vols., México, Porrúa, 1967.
 ———, *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, transcripción y edición de Fernando Horcasitas y Doris Heyden, Norman, University of Oklahoma Press, 2a. ed. [1977], 1971.
 Fernández del Castillo, Francisco, "Fray Diego Durán, aclaraciones históricas", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* 4, 3(3), 1925, pp. 223-229.
 Hernández, Francisco, *Historia Natural de la Nueva España; Obras completas*, 1575, 7 vols., México, UNAM, 1959-1984.
 Sahagún, Fray Bernardino de, *Florentine Codex; General History of the Things of New Spain*, 1561-82, transcripción y edición de Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble, 12 libros e introducción del volumen, Santa Fe, School of American Research and the University of Utah, 1950-1982.

Salvador Rueda Smithers

Domingo Francisco de San
Antón Muñón Chimalpahin
Cuahtlehuauitzin

*Las ocho relaciones y el memorial
de Colhuacan*

Paleografía y traducción de Rafael Tena,
2 vols., México, CNCA (Cien de México), 1998

“Toda antigüedad es oscura”, sentenció Tácito en algún pasaje de sus *Anales* para explicar la fragilidad de la memoria. Esta frase bien puede aplicarse al complejo universo prehispánico que intentaba develar otro escritor de viejos anales, el noble indígena Domingo Chimalpahin, preocupado por comprender el pasado de su propio mundo. Ambos historiadores, el romano y el chalca, hurgaron en los rincones de los recuerdos documentados y de la tradición. Ambos, asimismo, con eficacia aunque con suerte diversa. A la larga, sin embargo, sus manuscritos fueron herencia para las generaciones posteriores, armas contra el olvido que anula la historia.

El nombre de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuahtlehuauitzin no es extraño a los oídos de los estudiosos de la realidad indígena prehispánica y colonial. Menos conocida es, sin duda, su obra. Ensayar el perfil de su vocación y apuntar algunas características de sus afanes intelectuales es la intención de estas notas, posibles hoy por tener a la mano en castellano, casi completa, la obra escrita del memorioso chalca.

La personalidad y el entorno vital de Domingo Chimalpahin, así como las circunstancias historiográficas que explican sus textos, es labor que ya hicieron con pulcritud José Rubén Romero y Víctor Castillo Farreras. Inútil

sería repetirla. Aquí sólo pretendo situarlo en el ambiente que procura esta edición preparada por Rafael Tena.

Nada menos extraño en un historiador que la precisión. De manera natural, trata de saber su lugar en el cosmos. Calcula, describe, localiza: se sitúa. En este sentido, las primeras coordenadas vitales de sí las proporciona el mismo Chimalpahin, con acuciosidad que podría parecer bizarra pero que no era ajena a la idea de exactitud de su época. En un pasaje de la *Séptima relación*, que recuerda las notas autobiográficas de Johannes Kepler, el chalca escribió:

9 Ácatl, 1579. En este año, el martes 26 de mayo a la medianoche, nació Domingo Francisco de San Antón Chimalpáhin Cuahtlehuauitzin, hijo de Juan Agustín Ixpintzin y de María Jerónima Xiuhtoztzin, principales de los antiguos chichimecas de Tzacualtitlan Tenanco Amequemecan Chalco; bajo el signo de Géminis o del Amor, que al amanecer del miércoles 27 de mayo entraba a su sexto día, entonces nació el dicho Domingo de San Antón. En la víspera de la fiesta de la Ascensión de Jesucristo nuestro señor, cuando subió al cielo, nació el dicho Domingo Francisco de San Antón Chimalpáhin Cuahtlehuauitzin; éste era nieto en noveno grado del grande y valeroso chichimeca Cuahuitatzin Tlailotlacateuc-

tli, que era el caudillo y tlatohuani de los tenancas cuixcocas temimilolcas ihuipanecas zacancas cuando éstos llegaron acá por primera vez, el cual asentó y fundó la ciudad de Tzacualtitlan Tenanco Amaquemecan hace 311 años y asimismo la ciudad de Texocpalco Tepopolla, y después de fundarlas dispuso que [ambas] tomaran el nombre de Tenanco.

Podemos imaginar a Domingo Chimalpahin, hombre orgulloso de su estirpe, haciendo uso de los símbolos de su distinción. Como su abuelo, el noble Domingo Hernández Ayopochtzin durante el primer tramo de la vida colonial, debió vestir a la usanza española, evidencia de la legitimidad dinástica y de los privilegios otorgados por la Corona a la nobleza indígena. No muy distinto a las figuras que nos muestra el Códice Techialoyan García Granados, de personajes indios elegantemente ataviados a la moda europea. Al respecto, José Rubén Romero señala que esos derechos de sangre se hacían obvios:

tener derecho a vestirse como españoles, montar a caballo y portar armas, hasta ser dueños de tierras y ganados, así como poder convertirse en funcionarios públicos en los pueblos y ciudades que en otros tiempos sus ancestros habían gobernado, tratando de superar de esta forma los des-

ajustes ocasionados por la conquista en la sociedad indígena.¹

Por su relato en la *Octava relación*, es posible saber que Chimalpahin llegó muy joven a México y, según supone Ángel María Garibay, pudo estudiar en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

A despecho de cualquier privilegio, Chimalpahin, al igual que su abuelo Hernández Ayopochtzin, debió vivir tiempos difíciles: no otra parece ser la urgencia de ordenar los papeles que heredó de sus antepasados. Como los otros cronistas indígenas, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y Fernando Tezozomoc, el chalca buscó mantener vivo el recuerdo en las memorias ajenas —de vasallos, pares y españoles—, de los hechos históricos que fundamentaban su poder. Se dice además que nuestro noble historiador ejerció la longevidad y murió octogenario. No dejó descendencia, pues su dedicación a la iglesia de San Antonio Abad de México le exigió celibato. Sin herederos cuidadosos e interesados en mantener memoria de su origen, el destino de sus manuscritos se volvió incierto: desordenados, con lagunas e interpolaciones —según descubrió Castillo Farreras—, y con posibles inserciones —como propone Tena—, los textos llegaron a nuestros días en fragmentos; esta edición de Cien de México, preparada por Rafael Tena rompe, en parte, el infortunio de su necesaria lectura conjunta en castellano.

El abuelo Hernández Ayopochtzin y la larga estancia en San Antonio Abad están en la raíz de las investigaciones documentales de Chimalpahin. Del primero, llegaron a sus manos los papeles y libros indígenas; de la segun-

da, como cree José Rubén Romero, la posibilidad de consultar y leer los libros de los fondos bibliográficos conventuales.

Hasta antes de esta completa edición bilingüe, poco sabíamos los legos del manejo de las fuentes que formaron la mentalidad histórica del chalca. Apenas, conocíamos algunas referencias, importantes pero incompletas. Ya podemos adivinar ahora que Chimalpahin, como hombre de letras, se afilia más a una tradición renacentista que a la ya muy próxima a él del barroco. Pocas alegorías, alejado de los rebuscamientos literarios que oscurecían por simple ejercicio significados que debían ser claros, economía del lenguaje explicativo y mención de sus lecturas caracterizan su estilo. Un especial respeto a las autoridades clásicas grecolatinas y a los teólogos y escritores cristianos, se asoma en cuando menos dos de sus Relaciones. No deja de sorprender el amplio espectro de autores y libros citados, con traducciones del latín y del castellano al náhuatl. Para armar su narración sobre el tiempo y las formas del mundo, además del muy señalado *Reportorio de los tiempos* de Enrico Martínez, en las primeras relaciones desfilan citas de las *Constitutione mundi* y *Epístolas* de Platón; las *Sentencias* de Sófocles; Sila, Diógenes Laercio, Lactancio Firmiano y sus *Divinas instituciones*; San Agustín, *La ciudad de Dios* y sus *Confesiones*; Celio Rodigino, *Lecciones*, y los *Ejemplos* de Bautista Ignacio y Antonio Sabélico, o el popularísimo relato del legendario Preste Juan —lectura que dio qué decir al Tribunal de la Inquisición en el norte de Italia durante la segunda mitad del siglo XVI—. Menciona como autores también a Ruperto Abad, a San Juan Damasceno, San Dionisio y al *Martirologio Romano*. Por supuesto, también acudió a la Biblia y

tal vez a algún catecismo. Asimismo, para algún pasaje de su *Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Colhuacan*, se acercó a los textos de fray Bernardino de Sahagún.

De igual forma, el noble chalca elaboró los cálculos necesarios que convertían las fechas del calendario prehispánico con el ya dominante de los cristianos. Por ejemplo, indica que Jesucristo nació en el que correspondió al año 4 Casa y que murió en el año 10 Casa. En este orden, la primera referencia histórica indígena, en la *Segunda relación*, comenzaría en el año 50 d.C., 1 Conejo, cuando los antiguos chichimecas llegaron remando en canoas a Teocolhuacan Aztlan; al asentarse en la isla, hablaban aun una sola lengua,

pero no se sabe bien de qué hogar y tierra partieron, y tampoco por qué abandonaron su tierra y su provincia, si vinieron por causa de guerras, o si tal vez sólo por disposición de Dios nuestro señor vinieron, cuando se lanzaron al mar en canoas, y mientras navegaron sobre las aguas divinas, hasta llegar adonde [finalmente] llegaron.

En este mismo tenor, por ejemplo, en la *Séptima relación* relata el cambio de lenguaje de los tlalmanalcas, quienes deciden hablar náhuatl; su explicación de esta singularidad remite al arquetipo bíblico de la Torre de Babel.

Las referencias a sus lecturas clásicas y cristianas, así como la explicación de la historia sagrada y las correlaciones cronológicas, señalan una de las intenciones historiográficas de Chimalpahin: la de enlazar el pasado propio de estas tierras antes de ser llamadas Nueva España con el devenir del resto del mundo. Su objetivo, como ya señaló Romero Galván, era escribir

¹ Romero en Chimalpahin, *Octava relación*, p. 11.

una historia universal bajo la perspectiva redentorista del cristianismo. Al respecto, Rafael Tena apuntó que “las relaciones nos ofrecen un compendio de la historia prehispánica de los pueblos asentados en el altiplano central de México, con la intención de insertar esa historia en la trama de la historia universal y del plan salvífico de Dios”. En este sentido, Chimalpahin se inscribe en el amplio espectro de la cultura de los polígrafos del Renacimiento, lectores de los textos clásicos y de los humanistas, más inclinados a las reelaboraciones, síntesis y comentarios libres que a la fidelidad de las traducciones.

Pero el sesgo cultural, propio de los historiadores de origen indígena, da otro perfil a la idea de historia de Chimalpahin. No sólo el afán de hacer del pasado prehispánico parte del retrato general del cosmos, de inscribir al centro de México y a Chalco-Amaquemecan como abreviaturas del mundo, ni la simplemente utilitaria descripción de la génesis de los derechos nobles sobre pueblos y tierras, sino también cierto orgullo en la conmemoración del pasado regional y gusto en la descripción de los pormenores que antecedieron a las fundaciones de las ciudades, a la investigación de los detalles de las antiguas creencias y aun a la descripción de costumbres y maneras de comportarse. Ese orgullo y ese gusto dan especial color a los textos que nos legó. Y nada más ajeno a la reconstrucción de los rostros del mundo indio que la simple lectura y transcripción de citas de los autores clásicos europeos. El dibujo de su verdadera vocación estaba en la vecindad con los documentos pintados, con las huehuetlatolli, con el amoxtli-libro que atestiguaba otras realidades.

No sin razón, los estudiosos modernos destacan su labor sobre documen-

tos pictográficos y sus tempranas transcripciones, varios guardados por sus familiares durante tres o cuatro generaciones; de igual manera indican que Chimalpahin también recurrió a otros libros pintados y recuperó “huehuetlatolli”, no sin enterarse primero de su procedencia, fundamento de veracidad. Llegar a la verdad fue una preocupación que resolvió de maneras dispares. Por ejemplo, en la *Octava relación*, el noble chalca explicó, según traducción de Tena:

Este huehuetlatolli, que ha sido sacado y copiado del libro que tiene don Vicente de la Anunciación, será aquí dicho y expuesto. En relación a él yo, don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuantzin [en una ocasión] le pregunté: “¿De dónde sacaste este huehuetlatolli sobre los tzacualtitlencas que aquí has escrito de tu puño y letra?; porque yo he reconocido que [esto lo] has escrito de tu mano”. A lo cual me respondió: “Nieto mío, debes saber que estos papeles pintados con las antiguas genealogías señoriales que aquí ves me los dejó mi padre y tu bisabuelo don Miguel de Santiago Teucacantzin. Y concuerdan estas [pinturas] con un libro en que se enlistan las dichas genealogías señoriales, el cual yo saqué para copiarlo de casa de mi suegro don Rodrigo de Rosas Xocatzin, principal de Itztacoauhcan. [En efecto], en la parte alta de su casa tenía un libro grande, en el cual estaba escrita toda la historia de los cinco tlayácatl de la ciudad; pero yo no saqué ni copié [lo relativo] a Ixtlacoauhcan, a Tecuanipan, a Panohuayan y a Tlailotlacan Teohuacan, sino que sólo saqué y copié la historia de un tlayácatl de la ciudad [a saber]: la de Tzacualtitlan Tenanco. Y después de haber copiado ese huehuetlatolli, volví a dejar [el libro] en la parte alta de la casa; pero ya no está allí, se perdió este libro grande y vie-

jo, ya no aparece, o quizá simplemente allá se pudrió [...] Y este libro grande y viejo que he mencionado estaba escrito de puño y letra de mi dicho suegro don Rodrigo de Rojas Xocatzin, el cual fungió como escribano de Andrés de Santiago Xochitototzin, natural de Xochimilco, que vino como juez a la ciudad de Amaquemecan en el año de 1547”.

Otras veces, la verdad histórica tenía para Chimalpahin como base su misma genealogía discursiva, el linaje de la palabra. Así, en algún caso la mera antigüedad respaldaría el origen de sus asertos; por ejemplo, esta afirmación del *Memorial breve de la fundación de la ciudad de Colhuacan*: “Y que no se trata de fábulas ni de cuentos inventados sino de la pura verdad, se puede colegir porque desde tiempos inmemoriales así lo aseveraron todos los antiguos mexicas y sus tlatoque y tlazopiltin”. Otras veces —al igual que el incrédulo Tácito al referir la inmemorial noticia sobre el ave Fénix— manifiesta sus dudas sin que por ello escabullera la responsabilidad de apuntar lo que sus fuentes decían; por ejemplo, en el mismo *Memorial* escribió: “quizá haya sido así, pero nosotros no podemos sostener ni que así fue ni que no fue así, simplemente nos limitamos a consignar el dato que nos dejaron algunos antiguos mexicas”.

Más allá del juicio de veracidad acerca de los sucesos pasados, otro problema debió enfrentar Chimalpahin: el acceso a las fuentes indígenas originales —esto es, antiguas— no fue obstáculo menor a principios del siglo XVII. Ello nos lo hace adivinar otro historiador de estirpe india, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, quien declaró con puntualidad por esos mismos años:

he conseguido mi deseo con mucho trabajo, peregrinación y suma diligen-

cia en juntar las pinturas de las historias y anales, y los cantos para poderlas entender, juntando y convocando a muchos principales de esta Nueva España, los que tenían fama de conocer y saber las historias referidas. Y de todos ellos, en dos solos hallé entera relación y conocimiento de las pinturas y caracteres, y que daban verdadero sentido a los cantos, que por ir compuestos en sentido alegórico y adornados de metáforas y similitudes son difícilísimos de entender. Con cuya ayuda pude después con facilidad conocer todas las pinturas e historias y traducir los cantos con su verdadero sentido con que he satisfecho mi deseo, siguiendo siempre la verdad ("Dedicatoria", en *Obras históricas*).

El paisaje historiográfico que pinta Chimalpahin hace imaginar que ante sus ojos tuvo fuentes ya desaparecidas, pero indudablemente receptáculos de viejas creencias y narraciones. De ahí provienen los relatos de costumbres políticas, de genealogías, de pugnas territoriales, de guerras, de ideas religiosas y morales, de justificaciones políticas, de definición de identidades étnicas separadas, de anécdotas, hechos trascendentes y conmemoraciones de acontecimientos naturales y celestes. Así, por ejemplo, entre sus cálculos —necesarios para continuar con el formato de anales— y apoyado en algún *amoxtli* hoy perdido —"que dejaron pintado algu-

nos antiguos"—, refiere a 4 Conejo, 1002 d.C., como el año en el que apareció en Tollan Topiltzin Acxítl Quetzalcóhuatl, y el de 5 Casa, 1029 cuando este personaje comenzó a gobernar. Siete años después, un 12 Pedernal, fue cuando "comenzaron los agüeros" del final de la ciudad, destino que se cumplió en 3 Pedernal, 1040. Mitógrafo imparcial —a despecho de su calificativo de Diablos a los dioses antiguos—, consigna un par de veces el último episodio de la vida de Quetzalcóatl y de su trascendente efecto en la memoria mexicana, medio milenio después.

Acuciosidad mitográfica similar utiliza el chalca cuando relata que el dios originario de los que después se llamarían mexicas les ordenó, por voz de su sacerdote Huitziltzin, que debían abandonar la arquetípica Aztlán Chicomoztoc en 1 Pedernal, 1064, en los tiempos de un legendario Moctezuma que gobernaba a los aztecas primigenios. Huitziltzin se desdoblaría en el dios Huitzilopochtli —razonó Chimalpahin, con un mecanismo que hace pensar en la deificación de los hombres al igual que lo hicieron sus posibles autoridades Cicerón y Tácito para el viejo mundo clásico—. No deja de ser curioso, por cierto, el coincidente paralelismo y vecindad cronológica del abandono de Tula y de Aztlán Chicomoztoc, el inicio de la dispersión y del estado permanente de peregrinaje de toltecas y aztecas antes de fundar nuevas ciuda-

des. Dos hechos distintos que el chalca no relaciona ni une, pero que incluye en el mismo relato anual, siguiendo el orden del tiempo. Prudencia tópica de la mentalidad de historiador.

No es posible saber exactamente cuándo el historiador chalca dejó de escribir, quizá poco después de 1631 —según calcula Víctor Castillo Farerras—. Hacia finales de la década de 1660, octogenario, debió morir. Pero tal vez el peor día para Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin no fuera el de su muerte, sino 40 años más tarde, el 22 de agosto de 1700, fecha del fallecimiento de don Carlos de Sigüenza y Góngora, guardián de sus manuscritos durante la segunda mitad del siglo XVII. Fue entonces, al iniciar el llamado Siglo de las Luces, cuando la incuria por los antiguos documentos históricos —los de Chimalpahin y muchos otros que el sabio criollo atesoró— comenzó su dolorosa labor destructora. El deseo del chalca de heredar la memoria histórica a las generaciones que le siguieron se frustró por mucho tiempo. Apenas algunos estudiosos han podido ver y transmitirnos el contenido de aquellos escritos. Hoy se paga parte de la deuda: de alguna manera, la publicación en Cien de México de las *Ocho relaciones y el Memorial de Culhuacan*, con paleografía y traducción de Rafael Tena, es uno de los rostros de la justicia.

Graciela de Garay

Carlos Vázquez Olvera

El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores

México, CNCA-INAH/Plaza y Valdés Editores, 1997, ils., 232 pp.

Es una mirada a las vivencias y las reflexiones de cinco personas que dedicaron algunos años de su vida a difundir aquello que podríamos llamar la historia patria. Tarea siempre compleja para sus hacedores, al mismo tiempo sus intérpretes, pues quién puede definir lo nacional sin plasmar su subjetividad y particulares preferencias; quién puede abordar y cumplir el gran reto de escribir la historia total, sin esquivar las visiones fragmentarias o parciales de la realidad, y quién puede cumplir este intrincado compromiso de narrar la historia patria sin sustraerse de las características propias de su tiempo y contexto. De ahí que hablar de memorias objetivas, asépticas, totales, fotográficas, esencialistas y neutrales resulte un absurdo, pues es precisamente esa subjetividad, ese punto de vista personal, esa perspectiva individual y única la que interesa al historiador, artífice de los recursos creativos de la memoria, incapacitada para reproducir fielmente lo ocurrido pero facultada, por fortuna, para representarlo y enriquecerlo con la imaginación propia de su tiempo. Esto explica que, para realizar su oficio, el historiador transite de lo individual a lo colectivo, de lo personal a lo familiar, de lo privado a lo público. Seguir entonces las entrevistas de Carlos Vázquez Olvera implica, para su mejor comprensión, no perder de vista el hilo narrativo del

que recuerda, ni el analítico del que pregunta, pues es precisamente a partir de este ir y venir como se reconstruye la dialéctica individuo-sociedad que constituye la historia. Hecha la advertencia, los actores y sus palabras adquieren sentido dentro de éste, el inmenso relato que supone el Museo Nacional de Historia.

Los profesionales entrevistados, me refiero a Silvio Zavala Vallado (1946-1954), Felipe Lacouture y Fornelli (1977-1982), Miguel Ángel Fernández Villar (1982), Amelia Lara Tamburrino (1983-1990) y Salvador Rueda Smithers (1990-1992), representan un conjunto de individuos con antecedentes familiares, académicos, laborales y generacionales distintos, que conviene tomar en cuenta para entender la orientación que dio, cada uno de ellos, a su administración.

Silvio Zavala Vallado es yucateco, graduado en derecho y especializado en historia, reconocido profesor de El Colegio de México e investigador de fama internacional, autor de importantes y numerosas publicaciones referentes al periodo colonial de México y América Latina, es miembro de la Academia Mexicana de la Historia, así como de diversos e importantes círculos intelectuales de prestigio mundial. Rescatar sus experiencias como director del Museo Nacional de Historia es de suma importancia, pues de esta

etapa de su vida profesional nadie se había ocupado.

Salvador Rueda Smithers es un capitalino, hijo de una mexicana descendiente de inmigrantes norteamericanos; por su formación como historiador Salvador se acerca a Silvio Zavala, pero por edad representa a otra generación y corriente de historiadores más jóvenes, familiarizados con la nueva teoría de la historia; además es conocedor de la Revolución mexicana, particularmente del zapatismo, y practicante de la metodología de la historia oral.

Felipe Lacouture Fornelli es veracruzano de ascendencia francesa e italiana, arquitecto, especialista en museología, es decir, en los aspectos teóricos del museo orientados, por un lado, a analizar la relación del museo con el contexto social y su sentido dentro de la sociedad y, por otro, a definir los criterios generales de organización, sistematización y funcionamiento de las diversas áreas y tareas que integran un museo, ya sean las correspondientes a los asuntos administrativos, docentes o a las propias actividades de la conservación, el estudio y la exhibición de las colecciones. Como museógrafo distingue los niveles prácticos que envuelven la materialización y la realización de los postulados teóricos de la museología. En ese sentido, se puede decir que se centra en la planeación, la coordinación, el diseño y la elaboración de las

exposiciones dentro y para los museos. Asimismo, resulta pertinente recalcar las experiencias de Lacouture en torno a los ecomuseos regionales.

Miguel Ángel Fernández es cubano de ascendencia española, de formación filósofo, arqueólogo y museólogo. Sus trabajos sobre los museos nacionales constituyen, como lo sugiere Salvador Rueda, una fuente de consulta obligada para los interesados en este campo, así como para los que se inician en la dirección de museos sin experiencia previa. Si bien su paso por el Museo Nacional de Historia fue muy breve —de apenas seis meses de duración—, sus experiencias no se perdieron gracias a los libros que escribió, pues para él la transmisión del conocimiento es la piedra fundamental para crear una escuela museográfica mexicana, que por desgracia no existe ni ha existido. El hecho es que los maestros guardan celosamente sus conocimientos que con tanto trabajo adquirieron, y por ello mismo se niegan a compartirlos.

Por último, Amelia Lara Tamburriño es veracruzana, de antecedentes italianos, de profesión publicista y ahora mujer de negocios. Con capacidades para organizar equipos, establecer relaciones con la iniciativa privada y vender proyectos culturales, ha logrado hacer del Museo Nacional de Historia una empresa rentable. Dada la importancia de los museos como grandes centros de difusión y divulgación de la historia y la cultura nacionales, las estrategias promocionales de la licenciada Lara imprimieron un giro moderno al museo, cambio indispensable para mantenerlo a flote, frente a las embestidas de las políticas culturales más radicales, que restringen el apoyo del Estado neoliberal a los proyectos de alcance social.

Los perfiles tan variados de los exdirectores, así como las diferencias ge-

neracionales entre ellos, obligan a descubrir los puntos de unión en un continente tan heterogéneo. No obstante la diversidad esbozada, se puede decir, sin temor a equivocarse, que el propósito común de estos actores, como ellos mismos lo declararon en sus entrevistas, fue el hacer de la historia nacional —concretamente del Museo Nacional de Historia, ubicado en el antiguo Castillo de Chapultepec, antes Colegio Militar— un discurso vivo, cuyos vestigios no fuesen fantasmas del pasado sino estructuras con sentido para el visitante anónimo, nacional o extranjero, que en el pasado rastrea identidades y tradiciones. Si bien ninguno de los entrevistados pretendió imponer unilateralmente una lectura cerrada de ese patrimonio, todos los involucrados se abocaron a la comunicación de la historia. Además, las estrategias discursivas variaron en función de las herramientas personales de cada protagonista, de las políticas del Estado y de los periodos de las gestiones de cada uno de ellos. Aunque los problemas del Museo Nacional de Historia siempre fueron los mismos, las originales estrategias de sus directores para enfocarlos, jerarquizarlos, atenderlos y superarlos, constituyen, desde el punto de vista de la historia oral, el aspecto más interesante del trabajo. Repasar los *modus operandi* de los protagonistas de esta historia, informa al lector sobre la dialéctica individuo-sociedad, así como de las prácticas sociales de un grupo, aspectos, todos ellos, que interesan no sólo a la historia oral, sino a la nueva historia, preocupada por devolver al hombre y a la mujer sus lugares como sujetos y actores de la historia. Ciertamente, revivir el pasado es una operación histórica imposible, pero narrarlo, interpretarlo y ponerlo en valor es la función de la memoria para su uso dentro de la sociedad.

En efecto, los obstáculos descritos por los entrevistados representan los problemas típicos de cualquier museo, pero en el caso concreto del Castillo de Chapultepec se multiplican, sobre todo cuando el respaldo financiero es mínimo y siempre limitado, a pesar de la importancia de las tareas y los compromisos pendientes; cuando la planta laboral es exigua, poco o nada especializada y sin posibilidades de superación por estructuras sindicales absurdas; cuando la infraestructura de apoyo material es deficiente y anticuada; cuando las políticas culturales son erráticas, por no decir inexistentes; cuando el inmueble es enorme pero con un pequeñísimo gasto de inversión disponible para su mantenimiento, remodelación y prevención contra incendios, independientemente de su importancia como símbolo político, cultural e histórico; cuando el acervo de colecciones cuenta con problemas para ser conservado, acrecentado, inventariado, exhibido, y principalmente para ser respetado como una unidad no desintegrable; cuando la investigación, la comunicación y la difusión se encuentran, por falta de presupuesto, constantemente a la zaga del volumen de las necesidades cotidianas; cuando las normas elementales de la restauración y de la conservación de monumentos frenan la demanda inminente de intervenciones pragmáticas y funcionales en el edificio histórico adaptado para museo y, finalmente, cuando el potencial problema de la falta de seguridad amenaza, como una bomba de tiempo, el destino de las colecciones y los tesoros depositados y exhibidos en el museo. En efecto, el inventario de problemas que representa el museo es largo y complejo, pero el establecimiento de las prioridades y las soluciones, retrata a una época, a una sociedad y, lo más importante, insisto, pintan a sus

directores a partir de sus vivencias, inquietudes, inclinaciones, preferencias, experiencias personales, formaciones, teorías de la historia y contextos particulares.

Sin duda, Silvio Zavala reflejó, durante su gestión, al México de los años cuarenta, estable políticamente, con una burguesía nacional en desarrollo y, lo más importante desde el punto de vista de la cultura, con un programa más o menos consciente de esclarecer la naturaleza o ser de nuestra realidad. La meta de este programa sería, según Luis Villoro, la de "construir una cultura original y, al través de ella, acceder a la universalidad".¹ Leopoldo Zea planteaba entonces la posibilidad y la tarea de elaborar una "filosofía americana" acorde con nuestra circunstancia. Ubicar a México en el concierto de las naciones era la meta, y para ello, Zavala fomentó la visita de extranjeros al museo y promovió el contacto con organismos internacionales. Cabe señalar que el espíritu de apertura, promovido por Jaime Torres Bodet como secretario de Educación y, posteriormente, como director de la UNESCO, estimuló el conocimiento por las cosas de México y, a su vez, resultó de gran beneficio para los nacionales que ansiaban aprender de otras experiencias y derivar de ellas posibles enseñanzas para adecuarlas al contexto mexicano. Por supuesto Zavala no descuidó la educación del mexicano, pues era la época, como él mismo afirmó, de la gran efervescencia cultural que vivía el país, sobre todo con la llegada de los intelectuales españoles que fundaron la Casa de España, conocida después como El Colegio de México.

¹ *Cultura, ideas y mentalidades*, introducción y selección de Solange Alberro, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México (Lecturas de Historia Mexicana, 6), 1992, p. 255.

El país había transitado del México bárbaro al México de las instituciones culturales.

En cuanto a la distribución temática del museo, el doctor Zavala aprovechó los dos pisos del edificio para presentar la historia nacional a partir de dos planos distintos. En la planta baja dispuso la cronología de la historia de México, comenzando por la historia colonial, ya que lo prehispánico había quedado en el Museo de Antropología, para terminar con la Revolución mexicana. Este recorrido fundamentalmente didáctico permitiría, por un lado, guiar las circulaciones y rituales simbólicos del visitante dentro de este centro cívico, por cierto uno de los más visitados de América Latina, y, por otro, lo ubicaría en relación con las coordenadas espacio-temporales de la historia nacional. En la planta alta, este director decidió exhibir una historia de la evolución de la cultura de México. En esa sección se mostraron los vestidos, las joyas, las monedas, las pinturas de una época; de tal suerte, explicó Silvio Zavala, "que todo el mundo comprendiera que la historia no es sólo una cronología política, sino que también son manifestaciones de cultura y de vida". Cabe señalar que el director había realizado varias visitas al Louvre en Francia y a otros museos del mundo no sólo para conocer la museografía de éstos, sino también para enterarse de los métodos de conservación, catalogación e intercambio de colecciones.

Pero volviendo a la preocupación de don Silvio Zavala por hacer del museo un espacio vivo, interesante a grupos de distintas generaciones y educación, este director procuró mostrar el patrimonio del museo como las huellas de la cultura material de la sociedad mexicana a lo largo del tiempo. Precisamente por esos años, los mu-

seos europeos, alentados por las nuevas teorías del arte, entre otras por las del ministro de Cultura de Francia, André Malraux, autor del libro *Las voces del silencio*,² renovaban sus conceptos museográficos y abandonaban la vieja práctica de exhibir sus colecciones como simples inventarios o muestrarios de tesoros antiguos reunidos como botines de guerra, intercambios, regalos o despojos hechos a las naciones colonizadas. El descubrimiento de las manifestaciones artísticas consideradas como exóticas y primitivas, así como el desarrollo de las artes gráficas, despertaron, dentro del público en general, el interés por el patrimonio artístico del mundo, y crearon una amplia demanda por información, comentarios y crítica. En su libro, Malraux no sólo discutió el impacto de esos grandes cambios, sino que al hablar del "museo sin muros", vislumbró o se anticipó al museo contemporáneo, al que gracias a la nueva tecnología electrónica y audiovisual se halla al alcance de todo el mundo en formato de audiocassettes, videocassettes, cdroms, enciclopedias de multimedia, internet, y mañana quién sabe.

El caso es que Silvio Zavala trataría de contar la historia nacional con las colecciones del museo, incompletas para los periodos de guerra, y abundantes para las épocas de paz y, por supuesto, sin descartar las manifestaciones populares. Los episodios desprovistos de referencias o mal documentados se complementarían con nuevas adquisiciones. Sin embargo, por falta de presupuesto este proyecto no sería posible en todas las ocasiones. Para representarlos, Zavala ideó

² André Malraux, *The voices of silence* (Primeras ediciones en francés 1951/1953), traducido por Stuart Gilbert, New Jersey, Estados Unidos, A Princeton University Press, Princeton, (Bollingen Series XXIV), 1978, ils., 661 pp.

entonces una estrategia original que él mismo calificó de propia, y que consistió en apoyarse en las posibilidades de la pintura mural; de ahí que el Museo del Castillo cuente con murales de José Clemente Orozco y de Juan O'Gorman. De esta manera, Silvio Zavala se entregaba a narrar, desde adentro y con elementos propios, la historia nacional. Parafraseando a Enrique Florescano, se podría decir que en el México moderno "el pasado del país se repensaba y reescribía, pero ahora bajo la compulsión de crear una memoria histórica fundada en valores reconocidos como propios por la nación independiente".³

Felipe Lacouture, arquitecto con un gran sentido estético, reflexiona en su relato respecto al problema de comunicar la historia, de educar y transmitir valores, aun cuando todas las tradiciones están revestidas de mitos y falsedades. El hilo conductor de su testimonio es la queja constante contra las mentiras que han permeado los imaginarios de los usuarios del museo. La gente, dice Lacouture, espera encontrar la recámara de Carlota, los jardines de Porfirio Díaz, sin dudar en estas promesas, cuando en el fondo se sabe que toda tradición es inventada. Pero la verdad es que esos mitos representan leyendas que nos hacen vivir o que animan los espacios de ensoñación que alojan las identidades. Ciertamente que Felipe Lacouture dirigió el museo a mediados de los años setenta, después del 68, cuando los mitos nacionales se habían resquebrajado y, por eso mismo, los museos ya nada tenían que decir a sus visitantes. También es cierto que, en Europa, los grandes paradigmas y relatos se habían perdido, el marxismo, sus leyes y sus

promesas se cuestionaban. Nuevos aires tocaban a la historia y, por ello mismo, Lacouture deseaba representar esos aspectos humanos que contradicen a las versiones oficiales de los poderosos, tan distante de aquello que para Lacouture significa "la realidad de las cosas". Tal vez se puede decir que este director, en su afán por despertar la curiosidad en el visitante y motivarlo a ampliar sus conocimientos al salir del museo, se inclinaba por un verismo que nada tuviera que ver con esa historia escrita por los vencedores y para los vencedores, siempre plagada de mitos y gestas increíbles.

Como para el arquitecto Lacouture la comunicación era lo más importante, su tarea como museógrafo comenzaba por definir el mensaje que se deseaba transmitir, así como los medios para hacerlo de una manera clara y formalmente atractiva. Lacouture criticaba las ideas mitificadas de la historia porque, a sus ojos, éstas entorpecían la comunicación e impedían la asimilación del mensaje, sobre todo cuando dentro de las funciones del museo se incluía la docencia. Presentar en las salas del museo, sin cuidado y sin una investigación previa, objetos diversos, podía convertirse en un problema, porque los objetos tienen siempre múltiples significados, y el público también es múltiple. El museo se transformaba entonces en una Torre de Babel para el visitante que salía frustrado, sin haber entendido nada y con los mismos mitos con los que había entrado. Por tal motivo, durante su administración Lacouture apoyó el trabajo interdisciplinario y, como prueba de ello, trabajó con un equipo de historiadores, encabezados por Sonia Lombardo y dirigidos por Gastón García Cantú. Este grupo se encargó de elaborar los guiones históricos para cada sala. De esta manera, explicó

Lacouture, se estableció una periodización y una temática común a todos los periodos estudiados, que comprendían desde la Colonia hasta la época posrevolucionaria inmediata. Se partía de la economía hasta llegar a la alta producción cultural, pasando por la industria, el comercio, las artes y la vida intelectual. Concretamente, se hablaba de la explotación del medio y sus recursos, después se trataba la vida material de la sociedad; en seguida el comercio, la industria, la educación y la vida intelectual. La temática, organizada a partir de un criterio histórico estructural, resultó, a juicio de Lacouture, muy clara y didáctica. Al terminar el guión histórico, los museógrafos se abocaron a expresar visualmente los conceptos expuestos por los historiadores. Fue así que los investigadores del museo se responsabilizaron de traducir a objetos el guión histórico, para convertirlo en un guión museográfico. Esta etapa favoreció a las colecciones, pues fomentó su catalogación y conservación. Se puede decir entonces que se hizo una museografía en serio, porque la verdadera museografía, en opinión de Lacouture, empieza desde la investigación y la documentación, y termina en las prácticas del conocimiento y el contacto con el público. La presentación de las colecciones es la base, según este exdirector, porque el museo no es museo si no presenta colecciones u objetos, pero hay unas prácticas anteriores a la presentación, desde la documentación hasta la restauración y la conservación, y una práctica posterior que es la educación, la difusión y la comunicación con el público.

Para el arquitecto Lacouture, el guión museográfico implica un gran reto, y principalmente su diseño. En esta etapa, explica el maestro, la dificultad estaba en transitar del lenguaje escrito al lenguaje visual o museográfico. El

³ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México, FCE, 2a. reimpresión, 1995, p. 522.

artista plástico museógrafo se expresa a través de una colección de objetos; va a jugar con espacios y con luces, colores, texturas y una serie de elementos para dar mayor énfasis y expresión a ciertas cosas, para distinguirlas de otras. Va a hablar, dice Lacouture, "con elementos en el espacio". Se abandona el lenguaje lineal, secuencial, para usar un lenguaje de tipo plástico, de tipo mosaico, donde lo que cuenta, comenta Lacouture, no es leer de izquierda a derecha, sino ver las cosas en el espacio, y unas se pueden ver en un momento dado, antes que otras, a selección. De ahí que lo conceptual y lo estético sean para Lacouture puntos esenciales de una buena museografía; la lineal, descriptiva y didáctica, con un celo de demostración científica, no tiene sentido por rígida. Además, no se trata de arrancarle las páginas a un libro y pegarlas en una pared; en su lugar recomienda la museografía escenográfica-esteticista, más flexible y creativa, procedente de Bellas Artes e iniciada por Julio Prieto en 1934, con la instalación del primer museo, de la primera colección de carácter integral dentro del arte mexicano desde el prehispánico hasta el moderno de aquella época.

Otro enfoque interesante para Lacouture son los ecomuseos. Para el especialista, cualquier muestra de una colección descontextualiza al objeto por el simple hecho de presentarlo en un museo y sacarlo de su contexto original; uno de los postulados de la nueva museología, dice el entrevistado, consiste, hasta donde sea posible, en dejar a los objetos en su propio contexto; claro, esto no quiere decir no mover las cosas de su sitio. El ecomuseo busca mantener al objeto dentro de su contexto, tratar de reproducir ese ambiente que define la época que lo acompañó. Estos trabajos no soslayan lo cotidiano y lo ordinario, por-

que de acuerdo con esta tendencia museográfica, la historia y la cultura están integradas por las élites y por el pueblo. Todo es importante porque todo es historia, desde el acta de la Constitución mexicana hasta las instrumentarias y enseres que las personas usaron durante esos periodos.

Los comentarios de Lacouture son muy ricos y, a mi juicio, representan una lectura muy recomendable para los que se interesan por la museografía y por las experiencias interdisciplinarias, una tendencia muy aplaudida por las ciencias sociales contemporáneas. Las experiencias de Lacouture resumen parte de su carrera como maestro de la Escuela de Restauración de Churubusco, pero en el caso de esta entrevista, además de ser valiosos por la información proporcionada, son particularmente estimulantes porque transmiten ese conocimiento que sólo se adquiere con el tiempo y con los años de oficio y que, por cierto, tanto interesa a la historia oral de las élites. Me refiero a la *elitelore*, es decir, a esos testimonios orales que muestran las visiones que del mundo tienen los grupos involucrados y que tienen capacidad de decisión para incidir en los rumbos de la historia.

Como extranjero, Miguel Ángel Fernández visualizó la importancia de las exposiciones temporales e internacionales, e insistió en su organización para atraer al público joven, siempre ausente del Museo Nacional, pero susceptible de ser introducido al conocimiento de lo extraño, de lo ajeno y capaz de descubrir relaciones, diferencias y comparaciones entre el otro y lo propio. Además, a juicio de este entrevistado, las exposiciones temporales son importantes en un gran museo porque le inyectan vida, representan ese elemento nuevo que expresa el cambio y la diferencia, ya que las colecciones

permanentes reflejan lo estático, la posición conservadora. Fernández puso entonces especial énfasis en el diseño visual, comprendió la importancia de la tecnología, concretamente de la comunicación audiovisual, para lograr un contacto más dinámico, más moderno y más directo con el joven, representante de la población mayoritaria de este país.

Fernández, como Lacouture, es un partidario ferviente de la interdisciplina. Se interesó en ésta como una herramienta indispensable para la difusión, compromiso impostergable del museo. Congruente con esta posición, procuró, cuando le fue posible, apoyarse en grupos de especialistas, de los que carecía el museo; es decir, de historiadores que se encargaran de la investigación, de museógrafos, de arquitectos respetuosos del edificio adaptado para museo pero siempre necesitado de remodelaciones, y de expertos en diseño, el discurso propio de los jóvenes.

Al pensar en los jóvenes, Fernández rechaza las cédulas académicas digeridas e impuestas desde arriba; propone en cambio una presentación interesante que su marco no exceda el valor de la pieza, pero que atraiga la mirada del visitante y estimule su curiosidad para observarla detenidamente, analizarla y comprenderla. En este sentido, sugiere que las colecciones no giren en torno a la vieja historia que se escribía alrededor de los héroes y los grandes hechos. La adquisición de nuevos objetos debe delinear esa historia que hace el hombre de todos los días, de tal manera que lo invite a reflexionar sobre su propia vida y la forma de vivir de otros hombres en otros tiempos.

Considerando los problemas de presupuesto y los desequilibrios que presentaba el museo en cuanto a las áreas de especialización y técnicas,

Fernández concluyó que si a algo había que darle prioridad era a la difusión. En efecto, el museo necesitaba muchas cosas, pero, a sus ojos, la primera era transmitir un mensaje accesible al público de varios sectores. Por tanto, para llevar a cabo esta empresa, la participación de investigadores y difusores era inminente. De hecho, explicó el director Miguel Ángel Fernández, lo que hace el Museo Nacional de Historia es una gran interpretación de la historia oficial, de la historia nacional, a fin de bajarla —bajarla entre comillas— a los niveles de los que escasamente saben leer y escribir, de los más jóvenes. Ésta era la responsabilidad que, en opinión de Miguel Ángel Fernández, no debía perder de vista el museo. Otros museos estaban en la posibilidad de hacerlo, pero éste no tenía alternativa. Fernández aún vivía esa mística, heredada del 68, que buscaba hacer de la cultura algo popular, patrimonio de todos. Escribir la historia desde “abajo” recomendaba el historiador inglés E.P. Thompson, estudioso de las clases trabajadoras y crítico del marxismo mecánico. Por otra parte, en ese momento el Estado benefactor aún se sentía el único responsable de transmitir la cultura, pero como no contaba con los recursos para hacerlo, ni permitía la entrada de la iniciativa privada exigía a sus funcionarios proyectos más amplios que incluyeran a todo los sectores sociales.

En la década de los setenta, cuando se vivió una crisis financiera mundial que, como explica Manuel Castells, impuso una reestructuración económica internacional, las economías locales sufrieron grandes cambios. En el caso de México, el *boom* del petróleo y su desplome fue particularmente grave. Así, en 1983, al asumir la dirección del Museo Nacional de Historia, Amelia Lara diseñó nuevas estrategias

económicas para continuar su tarea de comunicadora, pero sin el presupuesto necesario, porque el Estado se retiraba de sus labores promocionales y transfería a los directores del museo la responsabilidad de solicitar el apoyo de la iniciativa privada, instancia antes rechazada por considerarla contraria a la posición del Estado como rector único de la cultura nacional. En esas circunstancias, las exposiciones temporales reanimaron al museo y hasta salvaron su arquitectura de los enemigos ambientales, que amenazan a este tipo de centros cuando se pierden los más elementales recursos para su mantenimiento.

Amelia Lara, como buena publicista y con conocimientos de arte, eligió aquello que dominaba: la difusión. Esta actividad se convirtió en la meta de su administración, porque para ella los museos son “vitriñas hacia el exterior”, en donde están puestos los ojos del público, a diferencia de los centros de investigación, de los institutos y de las bibliotecas, cuyas actividades principales se vuelcan al interior. Por eso, dice la exdirectora, los museos centran sus actividades en la exhibición de colecciones, exposiciones y piezas temporales. Así, Amelia Lara organizó la campaña de difusión más importante emprendida hasta entonces, de tal forma que el museo y el Castillo estuvieran en todos los ámbitos culturales. Para la directora, el museo era más que un recinto con piezas que mostrar, era un espacio cultural, vivo, abierto a todas las posibilidades que la misma cultura podía ofrecer.

Como el programa de difusión propuesto era enorme y las necesidades de remodelación del inmueble numerosas y muy costosas, Amelia Lara formó una Sociedad de Amigos del Museo con la intención de recibir un gran apoyo de particulares y de institucio-

nes de otro tipo. Fue así como la ICA (Ingenieros Civiles Asociados) hizo un diagnóstico del estado material del edificio. Después de ese balance se cambiaron las ruinosas instalaciones eléctricas ante el inminente peligro de un incendio. De este modo, como explica la exdirectora, se trabajó hacia el interior, “hacia las tripas”, hacia toda esa parte que todo museo debe cuidar, como depositario de las colecciones que integran el pasado de una nación.

En cuanto a la falta de un grupo de historiadores dedicados a la investigación, Amelia Lara requirió el apoyo de otras instituciones, y concentró todos los esfuerzos y recursos del mismo museo para la difusión, cuya arma principal son las exposiciones temporales. Esta tarea la reforzó estimulando la realización de otros eventos culturales, como la obra de teatro “Noticias del Imperio”, producida por Susana Alexander. El evento dejó recursos al museo por prestar un espacio atractivo, que de entrada garantizaría el éxito de la función. Con la promoción de estas actividades, Amelia Lara aspiró a hacer del museo, algún día, un espacio económicamente autosuficiente. Las reglas del juego habían cambiado, y su directora en aquel entonces, había modernizado las estrategias de acuerdo con los nuevos tiempos.

En los primeros años de la década de los noventa, Salvador Rueda, como historiador tradicional, según él se autopresenta, interesado exclusivamente en los documentos, descubrió el valor comunicativo de los objetos. Las colecciones y sus exposiciones adquirieron otro significado. Inspirado entonces en las nuevas corrientes historiográficas que apuntaban la importancia de los pequeños indicios como vetas inagotables de conocimiento y criticaban los paradigmas duros, los

NOTAS

dogmas y las verdades acabadas, Salvador reconoció la historia política, sin descuidar la historia social que tanto respeta. Fue así que apostó a la imaginación, insumo invaluable que recomendó Edmundo O'Gorman a los verdaderos historiadores. De esta manera, Salvador Rueda se propuso, en su breve administración de apenas sólo dos años, buscar lo que ya otros historiadores habían advertido en las narraciones históricas; es decir, cómo el hecho histórico cobra sentido en función de la trama. Una buena trama es una buena historia. De ahí que el *leit motif* del relato de este entrevistado lo definen constantes preocupaciones por explicar que el hecho histórico se construye, es una interpretación provisional, cuyo sentido depende de ser incluido dentro de una trama, dentro de una narración. Desde esta perspectiva, para Salvador Rueda lo importante consistía en presentar al visitante un relato sobre lo pasado, de las distintas formas de ver un pasado, ya fuera por un artista, por un político o por el conjunto de la sociedad. Congruente con esta forma de mirar las cosas, Salvador Rueda decía que una pieza aislada de museo, guardada en la bodega, abría la imaginación del investigador, pero cuando éste la introducía en un contexto, en una narración, en una trama, le daba sentido, y el aparente sin sentido que le imponía su aislamiento

adquiría el sentido de toda una vida. Por tanto, su propuesta de quitar ese aspecto fúnebre que había percibido en el Castillo de Chapultepec al momento de su ingreso como director del museo, se puede decir que la cumplió no sólo modificando los colores de los muros del histórico recinto, sino desarrollando algunas exposiciones y adquiriendo colecciones que recuperaran el lado cotidiano y anónimo de la historia. Por esta vía buscó mostrar la historia desde abajo, y lo hizo a través de los objetos desconcertantes que la historia tradicional tiende a excluir por no acomodarse con sus criterios de valor histórico y estético. La idea de un pasado esencialista, inmodificable, cedía el paso a las lecturas plurales y provisionales de la historia. El hecho es que las perspectivas y los valores, en orden de importancia, habían cambiado, porque se había reconocido que la historia también la hace el hombre ordinario que a diario visita los museos de la Ciudad de México y del mundo entero.

Para concluir, quisiera agregar que el esfuerzo de historia oral llevado a cabo por Carlos Vázquez Olvera dio a los entrevistados la oportunidad de contar su propia versión, de la historia y a los interesados en conocerla, de apreciar las variadas, diversas y originales estrategias que la gente diseña, construye y utiliza para enfrentar

y resistir el cambio, para defender posiciones, introducir nuevas prácticas, así como para mantener y promover una idea de cultura y de historia.

Por otra parte, fue de gran interés advertir cómo desde distintas formaciones, especialidades, perspectivas, vivencias e intereses, los exdirectores del museo mencionaron la comunicación y la interdisciplina como las dos fórmulas o vías más importantes para cumplir con los propósitos del museo contemporáneo. Parecería que los exdirectores del museo, desde su experiencia y práctica cotidiana, concluirían aquello que los científicos sociales, a partir de argumentos teóricos, persiguen, defienden y propagan, desde fines de los años setenta, como las metas de la nueva historia.

Pero lo más importante, desde la perspectiva de la historia oral, es ver cómo por medio de las experiencias y las prácticas individuales de los exdirectores se manifiestan los diversos y contradictorios momentos de las políticas culturales, de cuyas tendencias latentes y siempre ambiguas, sólo percibimos los efectos. Ciertamente, las decisiones y las elecciones individuales, aunque ceñidas por una normatividad institucional, una época, una sociedad, muestran las aportaciones creativas de una persona que vive, transgrede, renueva y negocia las reglas y las expectativas de su contexto.

Antonio Benavides C.

El patrimonio mundial de México

Cuando oímos hablar acerca del patrimonio de nuestro país nos queda una idea vaga de lo que se están refiriendo. Entendemos que el término *patrimonio* por lo general se refiere a una posesión, a algo propio, y que en el caso de México se aplica a un legado, a una herencia, a muchos elementos que existían antes que nosotros, que tienen valor en nuestra vida y que persistirán para el aprendizaje y disfrute de nuestros hijos.

Sin embargo, ¿cuál es ese patrimonio? La respuesta es tan amplia como no tenemos idea. Existe una intrincada serie de objetos, muebles e inmuebles, ideas, ritos, ceremonias, flora, fauna, regiones e incluso el lenguaje, todo ello forma parte de nuestro patrimonio. Pero quizá convenga ir desmenuzando tan complejo asunto. Podemos empezar por decir que existe un patrimonio natural y un patrimonio cultural, aunque a decir verdad la mayoría de las veces ambos están estrechamente vinculados.

Nuestro patrimonio natural tiene que ver con aquellos elementos de la geografía, de la flora y de la fauna que son propios de México y que tienen importancia para la sociedad por muy diversas razones (históricas, económicas, estéticas, medicinales, alimenticias, etcétera). De manera similar, el patrimonio cultural es aquel que tiene relevancia en nuestra sociedad porque forma parte de su desarrollo a través del

tiempo, por señalar momentos o logros importantes del pensamiento y de la acción de quienes nos precedieron.

Lo anterior nos permite valorar con mayor certeza el porqué de las tradiciones, la pertinencia de un nacionalismo o la satisfacción de entender un poco el pasado que hoy nos da razón de ser. Incluso es aplicable a todo el planeta, de modo que muchos países se han puesto de acuerdo para proponer y seleccionar aquellos sitios que no sólo están considerados como trascendentes para una nación, sino como un patrimonio con valor para toda la humanidad.

En noviembre de 1972, un número considerable de países integrantes de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) realizaron una Convención acerca de la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. A través de los años, los acuerdos han sido aceptados por otras entidades políticas, a tal grado que hoy suman más de 150 países miembros.

El 1 de enero de 1998, la lista del patrimonio mundial incluía 418 sitios y monumentos culturales, 114 sitios naturales y 20 sitios mixtos, es decir, un total de 552 bienes. De esa cifra prácticamente el 20 por ciento (101) se encuentra en el continente americano. México firmó los acuerdos de esa convención en 1984 y hoy día cuenta

con 17 sitios inscritos en la lista del patrimonio mundial.* A continuación presentamos la relación del patrimonio mundial mexicano:

- 01 Reserva de la biósfera de Sian Ka'an (Quintana Roo)
- 02 Ciudad prehispánica y parque nacional de Palenque
- 03 Centro histórico de México y Xochimilco
- 04 Ciudad prehispánica de Teotihuacan
- 05 Centro histórico de Oaxaca y zona arqueológica de Monte Albán
- 06 Centro histórico de Puebla
- 07 Centro histórico de Guanajuato
- 08 Ciudad prehispánica de Chichén Itzá
- 09 Centro histórico de Morelia
- 10 Ciudad prehispánica de El Tajín (Veracruz)
- 11 Santuario de Ballenas de las Lagunas de Vizcaíno (Baja California Sur)
- 12 Centro histórico de Zacatecas
- 13 Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco (Baja California Sur)
- 14 Primeros monasterios del siglo XVI, sobre las laderas del Popocatepetl
- 15 Ciudad prehispánica de Uxmal
- 16 Zona de monumentos históricos de Querétaro
- 17 Hospicio Cabañas, Guadalajara

* En diciembre de 1998 aumentaron a 19; los nuevos sitios incluidos fueron Tlacotalpan y Paquimé. [E.]

NOTAS

Según la UNESCO, dos de esos sitios constituyen patrimonio natural (Sian Ka'an y el Santuario de Ballenas bajacaliforniano) y todos los demás pertenecen a la categoría de patrimonio cultural. No obstante, a finales del siglo XX realmente encontramos muy pocos lugares en donde el hombre no haya dejado su huella, que de una u otra manera la especie humana ha transformado los muy distintos ambientes. En ese sentido, existe la tendencia a considerar que los sitios del patrimonio mundial son más bien paisajes culturales, es decir, el resultado de la interrelación entre elementos naturales y culturales.

Buenos ejemplos de lo anterior son las declaraciones que incluyen elemen-

tos precolombinos, coloniales y/o ambientales. Quizás el caso más ilustrativo es el 03, que comprende sus raíces plenamente en Templo Mayor, un desarrollo virreinal y luego independiente con numerosos inmuebles, así como el espacio de Xochimilco vinculado con técnicas tradicionales agrícolas, con la subsistencia de ayer y de hoy.

Cabe señalar que México ha presentado más propuestas para engrosar la lista del patrimonio mundial. Entre los sitios sometidos a consideración del comité correspondiente de la UNESCO se encuentran el Centro Histórico de la Ciudad de Campeche; el de Tlacoatlpan (Veracruz); las ciudades arqueológicas de Xochicalco (Morelos) y de Paquimé (Chihuahua).

Formar parte de la "lista de honor" del globo terráqueo no es sólo una especie de adquisición de prestigio, implica también un serio compromiso para la protección y la conservación del patrimonio ante el país y ante el mundo.

Ya se ha dado el primer paso en la toma de conciencia de los elementos naturales y culturales que tenemos en nuestro país. Ahora sólo queda continuar el camino, de manera que autoridades y ciudadanos colaboremos conjuntamente para preservar, en las mejores condiciones posibles, la riqueza de la flora, la fauna y los elementos históricos que nos enorgullecen y que conforman no sólo un legado nuestro, sino también de quienes vendrán después de nosotros.

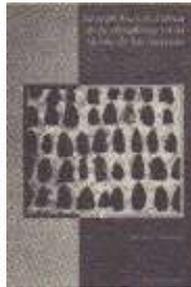


NOVEDADES EDITORIALES

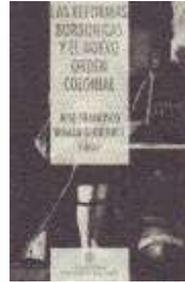
Jiménez, Blanca
y Samuel Villela
Los Salmerón.
Un siglo de fotografía
en Guerrero
(Obra Diversa)



Pastrana, Alejandro
La explotación azteca de
la obsidiana en la Sierra
de las Navajas
(Serie Arqueología, 383)



Román Gutiérrez, José
Francisco (ed.)
Las reformas borbónicas
y el nuevo orden
colonial
(Biblioteca del INAH)



Reyna Robles, Rosa Ma.
y Lauro González Quintero
Rescate arqueológico
de un espacio funerario
de época olmeca en
Chilpancingo, Guerrero
(Científica, 382)



Sevilla, Amparo
Flor de asfalto.
Las expresiones culturales
del Movimiento Urbano
Popular
(Científica, 379)



Terán Bonilla,
José Antonio (coord.)
Mensaje de las
imágenes.
Homenaje al doctor
Santiago Sebastián.
In Memoriam
(Científica, 381)



CONACULTA • INAH

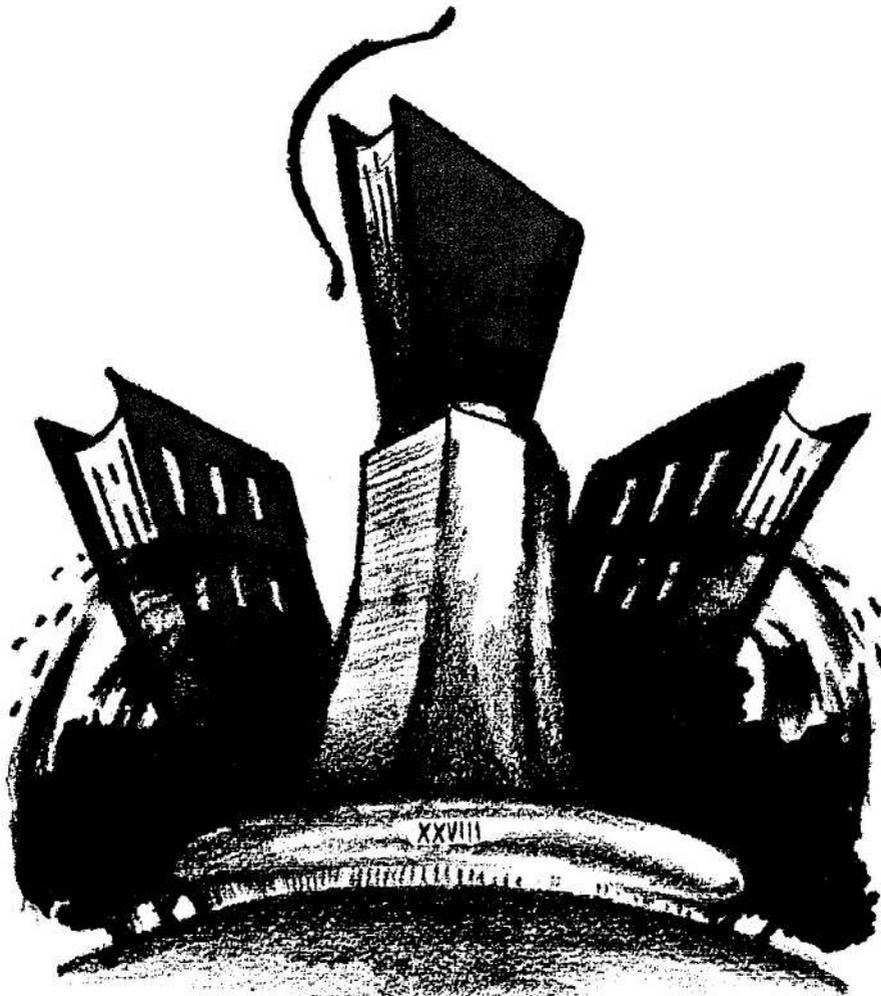
VENTA EN:

Expendio del
Aeropuerto Internacional
de la Ciudad de México
Benito Juárez, sala A, local 11
(llegadas nacionales),
Tel. 571 02 67

Librería
Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43,
Col. Roma, C.P. 06700
Tels. 533 22 63 al 72

Mayores informes:
Proyecto Ferias
Liverpool 123, 2º piso
Col. Juárez, C.P. 06600
Tels. 207 45 50 ó 73 ext.128

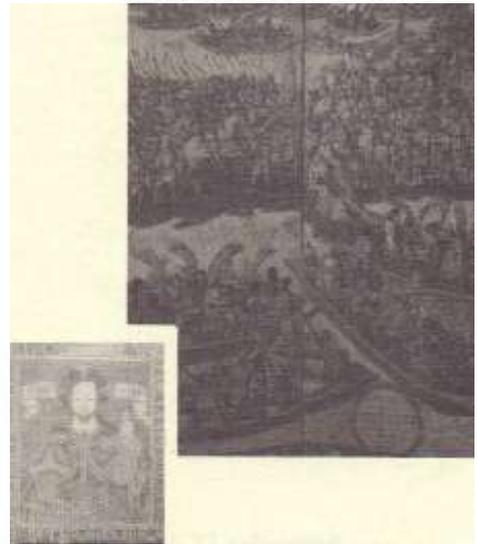
XXVIII
F E R I A
METROPOLITANA DEL
L I B R O
Y SALÓN DEL LIBRO DE TEXTO



Del 15 al 23 de mayo, de 11 a 20 hrs. en EXHIBIMEX
Av. Cuauhtémoc esq. Antonio M. Anza (Metro Centro Médico), Colonia Roma, México, D.F.



ENTRADA  LIBRE



EL ARTE
PREHISPÁNICO

EL ARTE VIRREINAL



LA MIRADA
DE TINA
MODOTTI



IMÁGENES DE LA
REVOLUCIÓN DEL
FONDO CASASOLA



IMÁGENES DE LA VIDA COTIDIANA

...están en nuestras postales

CONACULTA • INAH

A LA VENTA EN:

Expendio del Aeropuerto
Internacional de
la Ciudad de México
Benito Juárez, Sala A, local 11
(llegadas nacionales),
tel. 571 02 67

Librería Francisco Javier Clavijero
Córdoba 43, col. Roma,
C.P. 06700,
tels. 533 22 63 al 72

MAYORES INFORMES:

Mayores informes:
Liverpool 123,
2º piso
col. Juárez
C.P. 06600

Feria **XX**
Internacional
del Libro

Palacio de Minería
Ciudad de México

Del 12 al 21 de marzo de 1999
Tacuba 5, Centro Histórico

INAH

Invita a las presentaciones de sus libros

Miércoles 17 de marzo
19:00 horas, Auditorio Dos

• *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región
cahita-tarahumara* de Miguel Olmo

participan

: Thomas Stanford, Gonzalo Camacho,
: Rolando Pérez Fernández y el autor

Jueves 18 de marzo
18:00 horas, Salón de las Sibilas

• *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial,*
José Francisco Román (editor)

• *Historia, grafía e imágenes en Tierra Adentro,*
Salvador Bernabéu (coordinador)

• *La pervivencia de la pintura flamenca en los
maestros de la corona de Aragón y Castilla*
de María del Rosari Farga Mullor

participan

: Salvador Rueda, Manuel Miño Grijalva,
: José Antonio Terán y José Francisco
: Román

Visite nuestro stand en el pabellón 8.

CONACULTA • INAH



LIBROS



AÑOS POR EL
PATRIMONIO
CULTURAL DE
MÉXICO
1939-1999
I N A H