

MARÍA ROSA GUDIÑO CEJUDO, *Educación higiénica y cine de salud en México, 1925-1960*, México, El Colegio de México, 2016, 256 pp. ISBN 978-607-462-927-9

En la historiografía contemporánea, firme disciplina abocada a explicar la configuración de las sociedades modernas, de los ciudadanos y de los Estados nacionales, el cine era hasta hace un par de décadas territorio ajeno. Hoy las cosas han ido cambiando y su potencialidad como fuente de la historia social y cultural parece innegable; hoy la historia del Estado y de la conformación de los ciudadanos modernos, la historia de las prácticas simbólicas y las representaciones no pueden dejar al cine a un lado.

La obra que ahora reseñamos, *Educación higiénica y cine de salud en México*, se inscribe en este proceso de transformación historiográfica. La investigación de María Rosa Gudiño, al seguir tres importantes campañas sanitarias realizadas entre 1925 y 1960, traza una compleja historia política en la que el dispositivo cinematográfico es pieza fundamental.

Aunque hoy en día existe una consolidada historiografía que ha documentado las formas en que el panamericanismo impactó a los países latinoamericanos, salvo un par de excepciones, la importancia del cine en estas políticas transnacionales continúa prácticamente desconocida. En importantes obras sobre la historia de la salud, las funciones de los departamentos cinematográficos brillan por su ausencia. La enriquecedora conjunción entre políticas públicas, diplomacia panamericana y cine como forma de acercarse al siglo xx latinoamericano es un campo prácticamente nuevo que, con esta obra, comienza a ser abonado. Y es que este trabajo, en términos técnicos, metodológicos y conceptuales, no es sencillo.

En términos técnicos, cabe resaltar que María Rosa Gudiño inició desde 2006 un proceso de catalogación y clasificación de más de 200 cortometrajes nacionales y extranjeros encontrados en distintos acervos. Tras este proceso de localización, rescate, calificación y clasificación, la autora logró elaborar por primera vez un catálogo temático de dichos materiales. Cualquier historiador que ha decidido aventurarse en la utilización de las fuentes cinematográficas sabe, o debería saber, que este trabajo es fundamental. Aunque nuestro país cuenta con

repositorios profesionales y con técnicos capacitados, difícilmente un historiador que desconozca el manejo de material fílmico o la terminología adecuada podrá acercarse al cine como fuente primaria.

Desde el punto de vista metodológico, obras como las de María Rosa Gudiño nos muestran que un filme no es más que un elemento de un complejo dispositivo tecnológico, industrial, político y social. Al mostrarnos cada una de las cintas utilizadas en las campañas sanitarias, la autora desarrolla la historia de todo el dispositivo, de un complejo sistema que articula lo mismo empresarios internacionales, administraciones nacionales, médicos regionales, fotógrafos, guionistas, pequeñas comunidades, propaganda oficial, sistemas de valores, códigos morales, etcétera.

Y hacer esto implica un proceso de interrelación de fuentes sin el cual el uso del cine no sería posible o sería simplemente superficial. En este proceso, las películas son leídas a la luz de las fuentes escritas y viceversa. Las imágenes constituyen, al lado de los acuerdos internacionales, los testimonios médicos, los folletos y los volantes de las campañas, el universo historiográfico de las campañas de salud. Excluir un tipo de fuentes para ponderar otras sería construir nuevamente una historia incompleta.

Y es que, para presentar una obra como ésta, la autora tuvo que desmontar las formas en las que la historia y el cine se habían acercado. En estos acercamientos previos, o bien se “historiaba” sólo el cine, es decir, se trazaba su desarrollo desde una lógica interna en la que el complejo social era visto como un mero contexto, o, por el contrario, se incluía a las imágenes como una prueba más de una historia ya realizada de antemano, es decir, una historia en la que los filmes servían para ilustrar procesos históricos que ocurrían fuera de su campo.

Por el contrario, en este libro no se escribe una historia de la salud en la que “también” se hicieron películas, sino que se traza una historia social y cultural de la salud pública en la que el cine fue parte de la práctica sanitaria porque dicha práctica implicaba llevar adelante, mediante el convencimiento y la participación social, un proyecto médico cultural de modernización de las comunidades. El cine, junto con la radio, los carteles y el trabajo cotidiano de los agentes sanitarios, fue una de la forma en que el Estado pudo hacerse presente en distintas poblaciones. En ese sentido, filmar y proyectar era también educar y

gobernar. Las partidas presupuestales de los organismos públicos, y los contratos con empresas nacionales y extranjeras para llevar adelante este proyecto fílmico, parecen ser razón suficiente para tomarlo en serio como parte fundamental de las campañas.

Por otro lado, como bien nos muestra el libro, mediante este procedimiento de análisis, vemos cómo el Estado construía a los sujetos gobernados, es decir, la forma en que la aplicación de las políticas estatales implicó también una visualidad del ciudadano deseado. Mediante las imágenes producidas desde la fundación Rockefeller, o desde las instituciones mexicanas, los futuros ciudadanos podían ver directamente lo que se esperaba de ellos. Las frases “ciudadano limpio”, “hombre higiénico”, “mujer sana” o “familia provechosa” tenían una correspondencia visual en la que poco se había reparado. Los mexicanos de Veracruz, Xochimilco o Tabasco se enfrentaban así a los estereotipos sociales que el Estado había forjado de ellos. Aunque cientos de veces se ha repetido la famosa idea de Monsiváis de que los mexicanos aprendieron a ser mexicanos en el cine, generalmente se repite de manera automática y pocas veces se han estudiado efectivamente las formas en que este proceso operaba. El libro de María Rosa Gudiño es un buen ejemplo de que, más allá de tipos y mitos cinematográficos, efectivamente el Estado apostó por el cine como una forma de hacerle saber a los mexicanos lo que de ellos se esperaba.

Para concluir esta reseña hay que anotar una cosa más: la agenda pendiente que queda tras la publicación de esta obra. Este aspecto tiene que ver con la necesidad de incluir al cine en la escritura de la historia contemporánea de México.

Para ello quiero comentar un acierto de la obra de María Rosa Gudiño. En distintos momentos del libro, pero sobre todo al referirse a la Campaña Nacional contra las Enfermedades Venéreas, la autora deja ver la forma en que dicha campaña combinaba los temas higiénico-sanitarios con otros de carácter moral. Al hacer esto, no sólo nos muestra cómo se intentaba asimilar la salud física con un código de valores socialmente sancionado, sino cómo el seguimiento de la construcción del Estado y de la configuración de la educación sentimental de los ciudadanos pueden ser estudiados como procesos complementarios. Analizar esta conjunción entre políticas públicas concretas y discursos afectivos es uno de los mejores logros del libro y es, creo, un terreno

en el que se puede seguir trabajando. El problema es que en México siempre se ha hecho la historia de la relación entre el Estado y el cine, o desde la propaganda estatal o desde la alegoría industrial, como si estos universos estuvieran separados.

En una de las mejores partes de este libro, la autora muestra cómo existía una correspondencia entre una memorable secuencia de *María Candelaria* y la Campaña Nacional de Erradicación del Paludismo. En esta secuencia, Manuel Inclán (don Damián) recibe de los agentes sanitarios las pastillas de quinina que deben tomar los pobladores de Xochimilco. Tras recibirlas, el cacique concluye que es natural que sea la hembra del mosquito la que contagie la enfermedad, porque “todos los males nos vienen de las hembras”. No hay complejidad en la elemental comparación. El discurso sanitario y la lección moral van de la mano. Las producciones estatales y la cinta de Emilio Fernández comparten códigos y así han de estudiarse. Por eso es importante el ejercicio analítico que en este libro presenta la autora.

En su obra *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, el historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá destaca un aspecto por demás relevante: existe una desproporción entre la enorme producción bibliográfica sobre el cine industrial de América Latina y las pocas investigaciones que analizan la relación entre esta producción fílmica y las políticas estatales.¹ Y dice Paranaguá que, quizá, esto ocurre porque el terreno adecuado para hacer dicho estudio no es la historia del cine, sino la historia sin más, que puede complejizar el discurso fílmico y leerlo fuera de sus propios márgenes.

En la historiografía del cine estamos demasiado habituados a leer en *Río Escondido* las referencias a las políticas educativas, en *Santa* los debates sobre la prostitución, y en *María Candelaria* las sombras de la política indigenista. Pero estamos tan acostumbrados a las metáforas que olvidamos que éstas forman parte de programas concretos. Hemos postergado una y otra vez esta investigación conjunta del cine industrial y el Estado moderno. Pero dicha lectura aparece por fin en este libro.

¹ Antonio PARANAGUÁ, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 221-231.

Obras como las de Vicente Sánchez-Biosca, para la España del franquismo,² o la de Clara Kriger, para la Argentina del primer peronismo,³ han dado ejemplos que pueden ser de ayuda. Pero el primer paso ya está dado. Ese primer paso, nada sencillo, consiste en hacer lo que María Rosa Gudiño ha hecho en este libro: 1) en el nivel técnico, ir y trabajar con los filmes en los archivos; 2) en el metodológico, poner a dialogar las fuentes cinematográficas con el resto de los documentos; y 3) en el conceptual: entender que tanto el cine estatal como el comercial forman parte de un mismo fenómeno político y social, de una misma práctica en la que el Estado intenta, con mayor o menor suerte, modelar la vida de los ciudadanos.

Israel Rodríguez
El Colegio de México

² Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2001; y “Las culturas del tardofranquismo”, en *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 68 (2007), pp. 89-110.

³ Clara KRIGER, *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009, pp. 135-167.