

El recurso literario latinoamericano en su contexto globalizado

The Resource of Latin-American Literature in a Globalised Context

O recurso literário latino-americano no seu contexto globalizado

Robert McKee Irwin

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Profesor de literatura latinoamericana y estudios culturales en la Universidad de California, Davis. PhD Comparative Literature, New York University. Autor de *Mexican Masculinities* (University of Minnesota Press, 2003) y *Bandits, Captives, Heroines and Saints: Cultural Icons of Mexico's Northwest Borderlands* (University of Minnesota Press, 2007); coeditor de *Hispanisms and Homosexualities* (Duke University Press, 1998) y del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (Siglo XXI, 2009). Correo electrónico: rmirwin@ucdavis.edu

Artículo de reflexión

Artículo financiado, en parte, por una Chancellor's Fellowship de la Universidad de California, Davis.

SICI: 0122-8102(201307)17:34<65:RLLECG>2.0.TX;2-5

Resumen

Este estudio interviene en los debates sobre la circulación transnacional de la literatura latinoamericana en el contexto contemporáneo de la globalización. Al tomar en cuenta la amplia circulación transnacional de ciertos géneros de creación narrativa en periodos anteriores (la historieta de Yolanda Vargas Dulché, el guión cinematográfico de Mauricio Magdaleno, fomentados ambos por la industria cultural mexicana), propone problematizar los términos de este debate en cuanto a la temporalidad de la globalización y a la conceptualización de la noción de la literatura en los espacios globalizados.

Palabras clave: globalización, literatura, historieta, guión cinematográfico, industria cultural.

Palabras descriptor: recursos culturales, cultura y globalización, literatura latinoamericana, industria cultural.

Abstract

The present paper intervenes on the debates on the transnational circulation of Latin American literature in the contemporary context of globalisation.

Taking into account the wide transnational circulation of certain genres of creative writing in previous periods (Yolanda Vargas Dulché's comic, Mauricio Magdaleno's film script, both supported by the Mexican cultural industry), proposes to problematize the terms of the debate in terms of the timeframe of globalisation and the conceptualisation of the notion of literature in globalised spaces.

Keywords: Globalisation, Literature, Comics, Film Script, Cultural Industry.

Keywords plus: Cultural resources, culture and globalization, Latin American literature, cultural industry.

Resumo

Este estudo intervém nos debates sobre a circulação transnacional da literatura latino-americana no contexto contemporâneo da globalização. Ao levar em conta a ampla circulação transnacional de certos gêneros de criação narrativa em períodos anteriores (a história em quadrinhos de Yolanda Vargas Dulché, o roteiro cinematográfico de Mauricio Magdaleno, fomentados os dois pela indústria cultural mexicana), propõe problematizar os termos deste debate em quanto à temporalidade da globalização e conceituação da noção da literatura nos espaços globalizados.

Palavras-chave: globalização, literatura, história em quadrinhos, roteiro cinematográfico, indústria cultural.

Palavras-chave descritores: Recursos culturais, cultura e globalização, literatura latino-americana, indústria da cultura.

RECIBIDO: 18 DE OCTUBRE DE 2012. EVALUADO: 18 DE NOVIEMBRE DE 2012. ACEPTADO: 18 DE NOVIEMBRE DE 2012.

ESTE ENSAYO NACIÓ como ponencia para una mesa cuya convocatoria propuso una discusión sobre “las prácticas, los significados y las formaciones que convocan la expansión e intensificación del mercado a escala global dentro de los órdenes de la producción, la circulación y la recepción de la literatura latinoamericana contemporánea”. Me entraron pequeñas dudas con respecto a esta descripción, que tienen que ver con la temporalidad de esa “expansión e intensificación” y con la categoría de “literatura latinoamericana” dentro de este contexto globalizado. Propongo tratar brevemente este problema y el de los límites temporales de la globalización; luego, presentaré dos casos importantísimos, prácticamente desconocidos por la crítica literaria, de textos latinoamericanos de insólita difusión internacional, pero no en tiempos contemporáneos, sino hace unas décadas. Me refiero a otro momento clave de la historia de la globalización, poco estudiado como tal en el contexto de la cultura mexicana que corresponde a las décadas de mediados del siglo XX. Si bien la crítica literaria no reconoce los títulos de estos textos mexicanos cuya trayectoria transnacional propongo analizar: *Un día de vida* y “Chinito, ¿qué vendes tú?” (sus autores respectivos son Mauricio Magdaleno y Yolanda Vargas Dulché), es instructivo pensar las implicaciones de sus viajes a tierras lejanas para la temporalidad de la globalización y la conceptualización de la noción de la literatura en los espacios globalizados.

Literatura, globalización, metodología crítica

La crisis actual de la literatura es, según Nelly Richard, “uno de los síntomas de la globalización massmediática” (463), que nos hace una sociedad no de lectores sino de surfistas de Internet y consumidores de cultura visual. De igual manera, estudiar de modo tradicional la literatura como forma de arte bello que se basa en la palabra escrita, expresión poética y erudita producida y consumida por una minoría letrada, desde la perspectiva de los estudios culturales se reconoce como un rito elitista; y fundamentar la noción de literatura en los países híbridos de América Latina en los géneros tradicionales de poesía, narrativa, etc., desde el punto de vista de los estudios poscoloniales se recrimina por su subyacente perspectiva eurocéntrica y colonialista.

Al pensar la literatura en el contexto de la globalización, es evidente que las herramientas más relevantes para evaluarla no son la crítica o la teoría literaria sino más bien las metodologías de interrogación de los campos más flexibles, interdisciplinarios y democratizadores de los estudios culturales y poscoloniales. Recorro a unos clichés de la globalización (surfistas de Internet, consumidores de cultura visual) para contrastarlos con otros tradicionales de la costumbre literaria. Esta evoca la imagen de la señora indolente o quizás de un joven ocioso

que sueñan con una vida de romance y aventura leyendo novelas, mientras sus esclavos o sirvientes se ocupan de sus necesidades y comodidades. Otra imagen, paralela, es la del hombre letrado que escribe poesía patriótica o metafísica, o la de la inquieta mujer rebelde que escribe novelas de protesta social, quienes difunden sus escritos entre la gente de su clase en los salones literarios y los publican en cantidades minúsculas en la imprenta de un amigo o pariente. Quizás exagere un poco al retratar a estos arquetipos decimonónicos, pero ellos señalan la falta de conexión que hay entre la idea tradicional occidental de la literatura y las prácticas de consumo cultural en un contexto globalizado y masificado.

Para reflexionar sobre este contexto, recurro a un lugar común en el pensamiento acerca de la globalización, el artículo “Dislocación y diferencia en la economía cultural global”, de Arjun Appadurai, que forma parte de su libro *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Entre los términos descriptivos que emplea Appadurai para analizar los flujos culturales de la globalización, plantea el de *etno-espacios*, que se refiere a los espacios compuestos por la diversidad de personas que se mueven en los contextos globalizados contemporáneos: los turistas, los inmigrantes, los refugiados, los exiliados, los trabajadores temporales, etc. (589). La idea de la ciudad letrada se vuelve cada vez más irrelevante o limitante para pensar la cultura del siglo XX desde la perspectiva de estos espacios. Otro concepto de Appadurai, los *media-espacios*, problematiza más el análisis literario por sus implicaciones benjaminianas, que tienen que ver con la reestructuración de la experiencia de consumo de obras literarias en el contexto de su diseminación masiva y transnacional. Para algunos críticos, el aura que se asociaba con la literatura en otro momento histórico, el de la señora ociosa y el hombre de letras, se ha deteriorado de tal manera que la expresión textual, igual que cualquier otra forma de producción cultural, “ya no se experimenta, ni se valora ni se comprende como trascendente” (Yúdice, 26). Esto es así porque para sus creadores, sus promotores y difusores, y también sus consumidores, la literatura se ha vuelto un *recurso* más, cuyo valor se define en términos de su *conveniencia*.

Rechazo la definición de literatura comúnmente empleada por las grandes editoriales, por los departamentos universitarios de literatura, por los críticos literarios tradicionalistas a favor de una definición bastante amplia de obra creativa elaborada en forma escrita. De acuerdo con esta definición, la obra creativa elaborada en forma escrita puede asumir o no convenciones usualmente asociadas con la literatura occidental, puede ser consumida o no a través del modo de lectura típicamente vinculado con esta, puede incorporar o no elementos visuales o auditivos, es decir, abarca emblemáticamente el producto cultural que se produce y se disemina a través de las infraestructuras industriales.

Globalización e historia

Hay varias maneras de marcar el inicio de la globalización. Una definición reciente de Rebecca Biron piensa la globalización como “los procesos a través de los cuales las economías y las culturas en todas partes del planeta llegan a ser cada vez más interdependientes”, e identifica sus inicios con Copérnico y su concepto de la Tierra como cuerpo esférico y más particularmente, en el caso de América Latina, con su “descubrimiento” por Cristóbal Colón, que hizo posible “una red de conexiones” entre “todos los continentes del mundo” (119). En el otro extremo se encuentra una definición de la globalización como fenómeno muy particular que se da a partir de la década de 1980 y que se refiere, según Biron, “tanto a la alta velocidad de los cambios en la experiencia de lo local, como al aumento de los vínculos mundiales en los campos económicos, políticos y culturales” debido a “los rápidos avances en las tecnologías comunicativas”, en cuanto a su capacidad para “la transferencia electrónica del capital igual que de la información” y también a la nueva “eficiencia en la transferencia de bienes y personas alrededor del mundo” (120).

En relación con el contexto de esta discusión, opto por una definición intermedia y limitada a la cuestión cultural, que se articula en términos de lo que Richard llama la “interplanetarización comunicativa” (457) y que depende, obviamente, del auge de las industrias culturales. Solemos pensar este momento a partir de tropos del imperialismo cultural, cuya manifestación emblemática sería la del cine de Hollywood y la llamada americanización del mundo.

En tiempos más recientes esta imagen negativa de Estados Unidos ante el resto del mundo como el gran productor de cultura de exportación se ha complicado, por ejemplo, con estudios sobre la exportación masiva de telenovelas latinoamericanas, las que llegan tanto a los Estados Unidos como al mundo entero (Mato). La globalización parece permitir flujos culturales con trayectorias inesperadamente multidireccionales. Pero este fenómeno no es nuevo, por lo menos si tomamos en cuenta el vigor histórico de algunas industrias culturales latinoamericanas. México, en particular, ha exhibido cierta dominancia cultural en casi todo el continente en algunos momentos y en varios géneros gracias a su capacidad de mantener industrias eficientes de producción y exportación de productos destinados a consumidores nacionales e internacionales, en la mayoría de los casos de países más pequeños cuyos mercados locales carecían de la capacidad económica necesaria para llevar a cabo este tipo de iniciativas en el ámbito nacional. Un estudio reciente de la historia de la cultura popular mexicana entre los años cuarenta y los años setenta del siglo XX se refiere a esta como una “época dorada” tanto para el cine como para el producto industrial de cultura en general

(Joseph, Rubenstein y Zolov, 9). En estos años surgieron en México industrias culturales de todo tipo: revistas, música, lucha libre, historietas, etc. El cine es la más estudiada, y libros fundamentales de Carlos Monsiváis, Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Julia Tuñón y Jorge Ayala Blanco, entre otros, han establecido la enorme importancia de esta industria en la consolidación de la cultura nacional para un público amplísimo durante su periodo dorado, que se extiende desde el éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande*, de 1936, hasta mediados o finales de los años cincuenta.

Lo que se ha estudiado poquísimos es el alcance internacional de esta cultura industrial, no solo del cine, sino también de otros productos exportados –y no me refiero a la época contemporánea de la globalización, sino a la anterior, la mencionada época dorada mexicana–. Mi análisis trata solo un par de textos, pero creo que hará evidente una línea de investigación que casi no se ha pensado ni dentro de la crítica literaria, ni dentro de los estudios culturales latinoamericanos.

Un día de vida

El guión de la obra cinematográfica *Un día de vida* se presenta como una “obra original de Emilio Fernández”, el gran director de la llamada “escuela mexicana de cinematografía”, quien se hizo famoso a nivel internacional gracias al éxito de su película *María Candelaria* en el festival de Cannes de 1946 y quien fue el cabecilla informal de un equipo de producción cinematográfica que es probablemente el mejor de la historia de la industria nacional. Este equipo, integrado por el cinematógrafo Gabriel Figueroa, la editora Gloria Schoemann, los mejores actores de la época: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Columba Domínguez, Marga López y Roberto Cañedo, entre otros, y el guionista Mauricio Magdaleno, produjo bajo la dirección del Indio Fernández películas clásicas como *Flor silvestre*, *Enamorada*, *La perla*, *Salón México*, *Maclovio* y *Víctimas del pecado*. En el caso de *Un día de vida*, a Magdaleno se le atribuye la adaptación cinematográfica. Parece que el argumento fue elaborado por Fernández en 1948 y que en 1949 Magdaleno produjo el guión que se conserva hoy día en los archivos de la Cineteca Nacional de México. La película se produjo en 1950, con la participación de Figueroa y Schoemann y con actuaciones de Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Rosaura Revueltas y Fernando Fernández en los papeles principales, y fue estrenada en la ciudad de México a finales del mismo año. Aparte de la nominación para los premios Ariel de 1951 que recibió Revueltas por coactuación femenina, la película pasó casi desapercibida en México. En realidad las mejores películas de Fernández se filmaron en los cuarenta y su época de premios y de elogios críticos garantizados se había acabado ya a finales de esa década.

Pero ni este guión, ni ningún otro de Magdaleno, han llamado la atención a los críticos literarios. Es interesante observar que la obra de teatro, género tan prominente en el contexto europeo de la época colonial, por ejemplo en el siglo de oro español, se haya consagrado en el campo de los estudios literarios latinoamericanos como género prominente, pero que el guión cinematográfico haya sido excluido de cualquier consideración. Por lo tanto, se encuentra abundante crítica sobre *El resplandor*, la gran novela revolucionaria de Magdaleno, y también se ha prestado algo de atención a su *Teatro revolucionario*, pero su obra cinematográfica no ha sido tocada, a pesar de haber sido la que más ocupó sus energías creativas: Magdaleno escribió 55 guiones, incluyendo seis argumentos o adaptaciones nominados para los premios Ariel y un argumento premiado (*Río escondido*, en 1949), y participó como guionista en cerca de una docena de las obras más admiradas por la crítica mexicana (y en varios casos mundial) de la época dorada, empezando con *El compadre Mendoza* en 1934 y concluyendo con *Pueblito* en 1962. ¿Qué diferencia hay entre el guión de una obra de teatro y el de una obra cinematográfica para que aquel sea calificado como literario y este no? Obviamente hay diferencias importantes en cuanto al imaginario visual que construyen, su uso del espacio, su atención a la perspectiva visual, incluyendo ángulos y distancias variados, movimientos flexibles de cámara, su ritmo y su capacidad general de verosimilitud, pero no encuentro ninguna que justifique la evaluación del primero como fundamentalmente más literario que el segundo. Las tempranas incursiones de los literatos mexicanos (Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Rodolfo Usigli y dos ganadores del premio Ariel al mejor guión: Xavier Villaurrutia y José Revueltas) en el cine constituyen un terreno prácticamente inexplorado por la crítica literaria.

Lo interesante con respecto a *Un día de vida* no se halla en su recepción en México y ni siquiera en otras partes de América Latina, donde se recibió bien pero ya sin el entusiasmo que despertaron las obras anteriores del equipo de Fernández. El caso que me interesa es el de su recepción en un contexto que señala más pronunciadamente la importancia del papel del cine mexicano en mercados internacionales a principios de los cincuenta: el de Yugoslavia.

La película es un drama de corte patriótico, típico del estilo del Indio Fernández y su equipo. Su protagonista es Belén Martí, una periodista cubana que viaja sola a México en plena época de guerra revolucionaria con el fin de “escribir sobre sus grandes cosas y a conocer la revolución y sus hombres” (Magdaleno, 3). Parece que se identifica con el espíritu revolucionario y quiere acercarse a un mundo que idealiza. Como extranjera, su papel es siempre el de observadora ajena, admiradora, y quizás por eso un público no mexicano se identifique más con

ella de lo que lo haría una audiencia nacional. La popularidad internacional del cine del Indio Fernández es producto no tanto de su capacidad de representar la realidad mexicana como de su tendencia a idealizarla, en línea con las expectativas de la crítica internacional del cine de prestigio (es decir, la europea). La fotografía de Gabriel Figueroa, influida indudablemente por la visión extranjera de Sergei Eisenstein –quien igual que Belén Martí fue a México en busca del fervor revolucionario–, pinta un país de procesiones antiguas, agaves solitarios, palmas majestuosas, indígenas solemnes, ritos exóticos y ciudadanos a la vez humildes y orgullosos.¹ En *Un día de vida* son notables los amplios cielos y las figuras geométricas de los actores, que presentan un México siempre altamente dramático, estéticamente perfecto, limpio, pulido, lleno de contrastes.

La protagonista, representada por Columba Domínguez (joven esposa del director), evoca la memoria de José Martí: la unidad latinoamericana, el hombre natural, el espíritu antiimperialista. Como en todas las películas de Fernández, también hay muchos símbolos nacionales. Una de las primeras escenas toma lugar en el Hotel Iturbide, símbolo del conflicto histórico de clases en México, tema que se recalca en el diálogo entre Belén y el administrador del hotel, quien habla con orgullo de este “hotel de abolengo [...] que fue nada menos que el palacio de nuestro primer emperador” (Magdaleno, 3); luego Belén visita la Villa de Guadalupe para ver la imagen de la Virgen, que para ella representa la madre no solo de los mexicanos sino también “de todos los que hablamos el mismo idioma en América” (7); y gran parte de la acción sucede en un pueblito radicado muy cerca de las pirámides de Teotihuacan, símbolo de la gloria de los indígenas antiguos de la región y de la profundidad y complejidad cultural del país y del hemisferio entero.

Al llegar a México, Belén Martí se entera de que un tal coronel Lucio Reyes va a ser fusilado como traidor por haberse levantado en armas en protesta por la muerte de Emiliano Zapata. Reyes, hombre idealista, resulta ser un gran héroe de la revolución, así que su papel, igual que el de Zapata, parece ser de mártir. Al conocer la noticia, Belén se dice a sí misma: “Tengo que verlo, porque quien muere así, por un ideal, tiene el secreto de su pueblo” (Magdaleno, 12). Intenta visitarlo en el cuartel donde está encarcelado, pero no le permiten entrar. Solo admiten que le envíe al reo un regalo de cigarros cubanos. Al recibirlos, el coronel Reyes, representado por Roberto Cañedo (que en otra película de Fernández

¹ Sobre la influencia de la cultura mexicana en Eisenstein y de Eisenstein en la cinematografía mexicana véase Reyes (96-114), y en la visión del México rural de Figueroa y Fernández en particular, véase Aviña (91-96).

actuó en el papel del mismo José Martí), se pone nostálgico y recuerda el gran afecto que siempre ha habido entre Cuba y México. Recurre a los grandes iconos de fraternidad mutua: habla del poeta cubano José María Heredia, quien “fue gobernador del estado de México y murió en esta capital”, y del mismo José Martí, quien vivió “sus mejores años” en México, donde le escribió versos a Rosario, la gran musa de la poesía mexicana del siglo XIX, donde se casó y de donde era aquel que fuera novio de su hermana en algún momento del pasado: el presidente Venustiano Carranza, el mismo que ordenó el fusilamiento de Reyes (16).

Si Zapata representa un primer momento de idealismo revolucionario que se asocia con Heredia y Martí, Carranza pertenece a una segunda época, más compleja, en la que la revolución se realiza pero no de acuerdo con los ideales de los que la lanzaron y más lucharon por ella. El idealista Reyes no sobrevivirá para conocer la posrevolución, pero su gran amigo, el general Felipe Gómez (Fernando Fernández), sí. Este, más pragmático en su participación en la guerra, termina recibiendo la orden de fusilar a su amigo de infancia.

Belén Martí, fascinada por la figura de Reyes, intenta una vez más acercarse a él, no directamente, sino a través de una entrevista con su madre, a la que le dicen Mamá Juanita (Rosaura Revueltas). Viaja entonces al pueblito de Cieneguilla, localizado en las sombras de las pirámides de Teotihuacan. Allí conoce a la señora, quien la invita a pasar la noche en su casa porque está convencida de que su hijo irá el día siguiente, como es su costumbre el día del santo de su madre. Resulta que todo el mundo se ha empeñado en ocultarle a Mamá Juanita el destino de su adorado hijo. Martí, incómoda por saber la verdad, no quiere quedarse, pero la madre de Reyes insiste porque la joven le ha caído muy bien: “¿Cuántas veces he soñado que Lucio me trajera una novia o una esposa así... inteligente y bonita, como usted!” (Magdaleno, 31).

Como es evidente, la película es un melodrama, género algo menospreciado por la crítica literaria debido a su simplicidad, pero fundamental durante la época de oro del cine mexicano por su popularidad entre las masas. Los personajes y eventos evocan nociones de patriotismo, sacrificio, amor familiar o, por otro lado, ambición (de parte de Gómez). Por la curiosidad de Belén Martí, la amistad de Reyes y Gómez, y la devoción maternal de Mamá Juanita, la guerra revolucionaria se vuelve un drama con elementos muy personales y la audiencia –sobre todo una audiencia predispuesta a disfrutar el melodrama, como lo era la mexicana y latinoamericana de la época– sufre con Martí la ansiedad ante esa madre que tiene que enterarse en algún momento de la muerte inminente de su hijo.

Al día siguiente, tocan “Las mañanitas” mientras el pueblo entero se prepara para la fiesta. Pero no ha llegado Lucio, y Belén apenas puede ocultar la

inquietud que siente por Juanita. Mamá Juanita, con expresión grave, le dice a Belén: “Todavía no pierdo las esperanzas de que venga” (Magdaleno, 38). “Las mañanitas”, canción tradicional de celebración, se resignifica en este contexto como balada lúgubre. Pero de repente, todo cambia: llega inesperadamente Lucio Reyes a la casa de su madre, acompañado por Felipe Gómez, quien sabía bien del rito de la visita anual y no pudo negarles ni a su amigo ni a la madre de este, a la que Gómez ama también desde su niñez, ese último gusto. Entonces se cantan de nuevo “Las mañanitas”, ya que, según la tradición, Felipe siempre le canta la canción a la madre de Lucio. El ambiente se vuelve muy festivo, pero la angustia de Belén solo se intensifica; ella se niega a comer y sale del escenario para llorar fuera de la vista de Mamá Juanita.

Lucio, fascinado por Belén y obsesionado con la imagen de José Martí que le evoca su apellido, parece estar enamorándose de ella, y ella de él, por ser el mártir de la causa revolucionaria que tanto admira. Durante la fiesta, Belén les ruega tanto a Felipe como a Lucio formular algún plan de escape, pero este último teme implicar a los vecinos del pueblo como cómplices y está resignado a sacrificarse. Y mientras Mamá Juanita disfruta la celebración como cualquier otro año, Belén no puede dejar de pensar en lo que sucederá al día siguiente. Cuando se acaba la fiesta, Mamá Juanita le revela a Felipe que, no obstante sus esfuerzos, ella conocía la verdad: “Lo supe desde que lo sentenciaron a muerte” (Magdaleno, 58).

La película termina con el inevitable fusilamiento ejecutado bajo las órdenes de Felipe Gómez y presenciado por Belén Martí, entre otros admiradores del héroe. En la última escena, Mamá Juanita se presenta a reclamar el cadáver de su hijo: “Sobre este cuadro de *mater dolorosa* con su hijo en brazos, en tanto los otros dos [Belén, Felipe] se aproximan, aparece la palabra FIN y se produce el FADE OUT de esta película” (Magdaleno, 65).

El cine mexicano en Yugoslavia

Según el escritor y cineasta esloveno Miha Mazzini, el triunfo de esta película en Yugoslavia –por encima de producciones anteriores del mismo equipo, como las ya mencionadas *María Candelaria*, *Salón México*, *Enamorada*, *La perla*, *Flor silvestre*, *Las abandonadas*, etc., que habían tenido mucho más éxito entre la crítica y entre el público en general en sus mercados principales, los de México y otros países de América Latina– puede atribuirse al momento histórico. Fue una época de grandes tensiones entre la Yugoslavia de Tito y la Unión Soviética de Stalin. Debido a estos conflictos y a la propaganda antisoviética que se diseminaba por el país, el cine soviético dejó de ser popular allí:

“Las autoridades yugoslavas tenían que buscar en otras partes el entretenimiento fílmico. Encontraron un país apropiado en México: estaba lejos, las posibilidades de que tanques mexicanos aparecieran en las fronteras yugoslavas eran mínimas y –la mejor razón de todas– en las películas mexicanas siempre se hablaba de la revolución en los términos más altivos”.² Uno de los primeros éxitos del cine mexicano en Yugoslavia fue *Un día de vida*. Llegó a finales de 1952, dos años después de su estreno en México. “Nunca antes una película había provocado tantas lágrimas del público”, declaró el literato yugoslavo Aleksandar Vučo en una reseña.³ La película se volvió un clásico de la historia del cine para los yugoslavos y, según un artículo de Vladimir Lazarevi de 1997 aparecido en el periódico serbio *Politika Ekspres*, es “la película más vista en Yugoslavia en los últimos cincuenta años”, dato que se ha repetido con frecuencia en otras fuentes. Mazzini asevera que “*Un día de vida* de Emilio Fernández se volvió tan inmensamente popular que los ancianos de la república extinta de Yugoslavia hasta hoy día la consideran sin duda una de las más conocidas películas de la historia a nivel mundial, aunque en realidad sea probablemente desconocida en cualquier otro país”.

Cuatro veces se compró en Yugoslavia la licencia para presentarla en los cines nacionales y fue reestrenada cada dos o tres años a lo largo de unas dos décadas. Un cartel desteñido de *Un día de vida* se exhibe hasta la actualidad en un cine antiguo de Sarajevo, Bosnia. El éxito de la película tuvo repercusiones mucho más allá de los cines (y de la televisión, donde después siguió exhibiéndose con frecuencia por muchos años). La música mexicana, en especial la ranchera, se popularizó no por la importación de productos mexicanos sino por la formación de bandas yugoslavas dedicadas a interpretarla.

El clásico del género es “Mama Huanita” (mejor conocida en México como “Las mañanitas”), “una canción que a todas las madres les encantaba escuchar en la radio el día de sus cumpleaños” (Mazzini) y que les evocaba la impactante escena del último encuentro entre madre e hijo en la película. Mazzini describe así el panorama de artistas “yu-mex”: “Los mexicanos más encantadores fueron Nikola Karović y Slavko Perović; mientras que el más determinado fue Ljubomir Milić. Ana Milosavljević fue la reina y la voz tenebrosa de Nevenka Arsova su primera compañera”.

Mazzini tiene un sitio de Internet que sirve como, en sus palabras, “un pequeño homenaje a los cientos de artistas que se vestían de sombreros para

2 Esta y las siguientes traducciones del inglés son más, a menos que se indique de otra forma.

3 La investigación en Belgrado y la traducción de los materiales en serbio al español son una contribución de Dubravka Sužnjevíc.

hacerse mexicanos eslavos” y donde se pueden escuchar varias de estas canciones, incluyendo, por ejemplo, “Paloma negra” de Arsova y “Ay Jalisco” del Trio Tividi, cuya versión de “Cielito lindo” (“Vedro nebo”) también se puede escuchar en YouTube. El mismo Tito se entusiasmaba con este género, como se evidencia en algunas fotos de cumpleaños suyos.

Este fervor mexicanista se renovó en 1997 cuando la actriz Columba Domínguez, quien siguió recibiendo cartas de admiradores yugoslavos por décadas gracias a su actuación en *Un día de vida*, fue invitada a Belgrado. Asistió a una exhibición de la película en la Cineteca Nacional, precedida por una interpretación en vivo de “Mama Huanita” en la voz de Slavko Perović, cuya popularidad sigue vigente hoy día. Este hecho se hizo evidente por la aparición en 2007 de un nuevo CD de los éxitos mexicanos (y griegos) de Perović, inevitablemente titulado *Jedan dan života* (Un día de vida). Hubo también una gran recepción en el Ministerio de Cultura de Serbia y una comida con el príncipe Tomislav Karadjordjević. Domínguez fue tratada como si fuera una de las grandes estrellas del cine nacional.

Por algunas razones generales: la representación visual y temática de México como país exótico, pintoresco y fundamentalmente revolucionario y la exaltación de valores universales (patriotismo, amor materno, fraternidad internacional); por razones más particulares, relativas a las circunstancias políticas del momento en Yugoslavia, y por otras quizás más idiosincrásicas (el interés de los yugoslavos por el melodrama y la música ranchera), *Un día de vida* llegó no solo a ser tan aclamada por la crítica y por el público yugoslavos como lo había sido *María Candelaria* en Francia y otros países europeos unos años antes, sino también a ejercer una insólita influencia cultural que se manifestó en la onda poderosa de la música “yu-mex” que se desarrolló en Yugoslavia a partir de la década de los cincuenta. Aunque casi no se conoce este fenómeno ni siquiera en el mismo México, es un ejemplo emblemático de las posibilidades antihegemónicas que brindó la globalización de los medios unas décadas antes del éxito mundial de las telenovelas.

Memín Pinguín

Otro ejemplo del éxito de un texto de la industria cultural mexicana de esa época dorada en un rincón inesperado del mundo es el de *Memín Pinguín*. Si bien el guión cinematográfico de *Un día de vida* quizás no sea un producto literario por no haber sido publicado y por haber sido experimentado únicamente en la forma auditiva y visual del cine, el caso de los escritos más conocidos de Yolanda Vargas Dulché es distinto. Ella es conocida por sus guiones, principalmente los de algunas telenovelas (*María Isabel*, *Rubí* y *Yesenia* se produjeron entre 1968 y 1971, y luego, ya clásicas, se rehicieron las tres entre 1988 y 2004), y

uno de sus primeros triunfos profesionales fue el premio Ariel que ganó en 1947 por el argumento de la película *Cinco rostros de mujer* (con Miroslava Stern y Arturo de Córdova); no obstante, la historiadora Anne Rubenstein afirma que “en términos de pura popularidad y tal vez de influencia, la autora más importante del siglo XX en lengua española fue [...] Yolanda Vargas Dulché”, especialmente, por la circulación descomunal y constante de sus más exitosas historietas, como *Lágrimas, risas y amor*, *Rarotonga* y *Memín Pinguín*.

Este último personaje apareció por primera vez en 1940 en un cómic llamado *Almas de niño* y se volvió protagonista de su propia historieta, que consta de unos 372 episodios, en los años sesenta. Desde entonces se ha publicado constantemente en México (se repite en ciclos de siete años, y aunque Vargas Dulché murió en 1999, Sixto Valencia, su ilustrador desde 1962, sigue encargado de su contenido, que actualiza ligeramente en algunos detalles pero no en aspectos fundamentales de los argumentos de la autora) y se ha distribuido internacionalmente. De hecho, la historieta ha tenido problemas en Estados Unidos en dos ocasiones: primero, cuando los activistas afroamericanos Jesse Jackson y Al Sharpton protestaron en 2005 debido a la conmemoración de la que había sido objeto *Memín* en una estampilla mexicana; y dos años después cuando, ante protestas similares de algunos clientes, Wal-Mart decidió prohibir la venta de la historieta en sus tiendas estadounidenses por racista y ofensiva (“*Memín*”).

Los debates señalan las diferencias que hay entre los conceptos de raza y racismo en Estados Unidos –donde todo se entiende, por lo menos en la época pre-Obama, en términos absolutos de blanco o negro, racista o no racista– y en México –donde la raza es una categoría mucho menos maniquea y el concepto de racismo, por lo tanto, más ambiguo, y quizás menos evidente–. Indudablemente, las representaciones visuales de los protagonistas negros del cómic, Memín y su madre Eufrosina, son racistas, no porque se parezcan a Little Black Sambo y Aunt Jemima, referencias culturales prácticamente nulas en México (pero figuras asociadas con estereotipos bien negativos en Estados Unidos), sino porque Memín en particular tiene algunas características cómicas que lo diferencian de los demás protagonistas de la historieta; en especial de sus amigos, quienes son dibujados de forma bastante verosímil mientras que Memín, que carece de pelo y es de menos estatura que sus pares, se parece a un chango. Este parecido se enfatiza en varios episodios, por ejemplo en aquel en el que la madre de un amigo de Memín se desmaya al encontrar en su armario lo que parece ser “¡un chango!” (n.º 4, 13 de mayo de 2002), o en aquel otro en el que, durante un viaje fantástico por las selvas de África, Memín es raptado por un gorila, quien lo toma por su hijo (n.º 209, 17 de abril de 2006).

Por otro lado, las historias presentan lecciones morales que siempre son antirracistas. Por ejemplo, un episodio traduce a la narrativa el poema del venezolano Andrés Eloy Blanco “Píntame angelitos negros”, obra más conocida en forma de canción popular (existen versiones de Antonio Machín, Toña la Negra, Celia Cruz, Vicente Fernández y hasta Roberta Flack). En este, un compañero le dice a Memín que no puede entrar en el cielo por ser negro, y como evidencia le muestra que en todas las imágenes que hay en la iglesia del barrio los ángeles son blancos. Memín se convierte entonces en niño malo hasta que sus amigos, en colaboración con su madre y el sacerdote de la parroquia, le enseñan que el color de la piel no tiene importancia (n.º 89, 29 de diciembre de 2003). En otro número, citado con frecuencia en los debates sobre la historieta en Estados Unidos, Memín viaja a Texas con sus amigos para un campeonato internacional de fútbol juvenil. Allí, la mesera de un restaurante se niega a servirle porque él es negro, un acto racista desconocido en México y por el cual sus amigos protestan (n.º 128, 28 de septiembre de 2004).

Memín viaja a Asia

Además de a Estados Unidos, *Memín* ha sido exportado en diferentes momentos a muchos países, no solo a los de América Latina, sino también a Italia, Japón, Indonesia, Irán y Filipinas (“Habla”). Aunque productos de la industria cultural estadounidense suelen ser acusados de imperialismo por su influencia propagandística en otras partes del mundo, nunca se piensa así al evaluar el efecto de obras mexicanas en el extranjero.

En el caso del trato que se le da a Asia y a los asiáticos en *Memín*, las representaciones de raza y racismo y el mensaje sobre estos son muy similares a los que se comunican sobre lo negro a través de las aventuras del protagonista. En un episodio que se inicia con el número titulado “Chinito, ¿qué vendes tú?” y se extiende por varios números (n.ºs 240-246, 20 de noviembre de 2006-1.º de enero de 2007), Memín se acuesta leyendo un libro sobre China que le ha regalado su amigo Ernestillo y así entra en un sueño largo en el cual los dos se encuentran en Shanghai.

Las representaciones visuales de China, igual que las de los negros mexicanos, son muy problemáticas en *Memín*. China, en el sueño de Memín, es un país de pura arquitectura antigua y exótica, imagen que jamás se corrige. Tiene muchas pagodas –detalle que no es inventado por Memín sino que se debe a que el libro sobre China resulta tener también muestras de esta forma arquitectónica japonesa (n.º 240, 20 de noviembre de 2006)–, pero ninguna presencia de edificios modernos, automóviles, luz eléctrica, etc. Los chinos se visten todos de manera tradicional: algunos con armaduras de dinastías de hace siglos, otros con sombreros cónicos

de paja. Los hombres son pelones o usan trenzas. Las mujeres también se visten únicamente con ropa tradicional, a veces con aspecto de *geisha* japonesa, como es el caso de Kiko, una enana que se enamora de Memín. Además, se mueven en carros llevados por hombres y no tienen agua corriente sino que se bañan con agua de pozo. Por otra parte, mientras algunas veces hablan en caracteres aparentemente chinos, otras veces lo hacen mediante el alfabeto romano (en ocasiones combinándolos), pero siempre dando la impresión de que hablan en su idioma.

Uno de los pocos personajes que hablan español es un niño llamado Ti-Lin que se vuelve amigo de Memín y Ernestillo y que trabaja de guía. Ti-Lin, estereóticamente dentado, tiene la particularidad de sustituir siempre la letra *r* por la *l*, pues parece ser incapaz de pronunciar aquella –“Hablo español, japonés, chino y flancés” (n.º 240, 20 de noviembre de 2006)–. Entre los personajes verdaderamente fantásticos están un mandarín (personaje totalmente anacrónico en el contexto de la China comunista o poscomunista) y los esclavos que lo atienden en su palacio.

Sin embargo, esta misma historia también enseña lecciones antirracistas, por ejemplo cuando Ernestillo regaña a Memín por confundir a un mesero con el padrastró de Ti-Lin. Memín, para quien al principio “todos [los chinos] se parecen” (n.º 244, 18 de diciembre de 2006), aprende a tratarlos con más respeto, a comer con palitos y aceptar las costumbres de las culturas exóticamente distintas. Asimismo su amistad con Ti-Lin muestra que no obstante las diferencias culturales, la gente de todo el mundo es esencialmente la misma.

Estos valores universales, promovidos por Vargas Dulché en los episodios melodramáticos y siempre cómicos de *Memín Pinguín*, son los que hacen a un cómic de tema atípico –la vida de un negro de un barrio pobre mexicano– traducible a contextos internacionales diversos. Esos mismos valores fueron apreciados de tal manera en Filipinas que, en 1985, “el Ministerio de Educación declaró a *Memín* como lectura obligatoria en las escuelas, debido a que ‘fomenta en los estudiantes el respeto hacia la familia y las instituciones’” (“Aparecerá”), según una nota de prensa del servicio postal mexicano.

Es cierto que Filipinas no aparece en *Memín*, así que cualquier representación cultural hecha en la historieta es siempre extraña para su lector filipino. Sin embargo, sorprende que el Ministerio de Educación del país no haya demostrado ninguna preocupación o sensibilidad respecto a las representaciones de los asiáticos en la historieta. Parece que los burócratas filipinos aceptan estos estereotipos exotizantes de esa cultura y la falta de especificidad que vuelve todo lo asiático genéricamente “chino”, o quizás se trate simplemente de que tenían un conocimiento superficial del contenido de la revista –en realidad es bastante improbable que hayan leído todos sus 372 números–.

En fin, no hay evidencia de una influencia de *Memín* en Filipinas comparable con la explosión de música ranchera en Yugoslavia. Sin embargo, la anécdota de su presunta aprobación oficial en aquella nación señala de nuevo el alcance del producto cultural industrial mexicano en zonas muy alejadas.

Para concluir

Mi argumento ha sido que el contexto de globalización nos exige una interrogación sobre las definiciones de la literatura, interrogación que hace imprescindible la ampliación de la categoría para abarcar los productos consumidos por las masas y, por lo tanto, la producción cultural industrial. Al tomar en cuenta los textos creativos diseminados por la industria cultural mexicana bajo una rúbrica que se podría denominar globalización, desde mediados del siglo XX son notorios algunos de los primeros casos de impacto ampliamente internacional de la cultura mexicana. La globalización claramente favorece a los países más ricos, pero no produce jerarquías en términos binarios. Los países no tan ricos, pero con la capacidad económica y tecnológica de participar y competir con sus industrias culturales en los mercados internacionales, también logran posicionarse para ejercer influencias inesperadas. En estos *media-espacios*, la cultura asume, más allá de sus posibles papeles estéticos y comerciales, rasgos de un oportunismo que George Yúdice ha llamado “la conveniencia de la cultura”. La cultura industrial mexicana ha desempeñado casi desde sus inicios un papel interesante en los flujos de la globalización por su capacidad de promover por lo menos ciertas configuraciones de valores y cultura mexicanos en países lejanos, inaccesibles para la mayoría de naciones latinoamericanas, si bien este ha sido un papel cuyo impacto apenas se empieza a entender.

Obras citadas

- “Aparecerá *Memín Pinguín* en 750.000 sellos postales”. *La Crónica de Hoy* (28 de junio de 2005). En: http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=189213 (15/07/2008).
- Appadurai, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. 1990. *Media and Cultural Studies: Key Works*. Meenakshi Gigi Durham y Douglas M. Kellner (eds.). Malden, MA: Blackwell, 2006, 584-604. (“Dislocación y diferencia en la economía global”. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, 41-61).
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México D. F.: Cineteca Nacional; Océano, 2004.
- Biron, Rebecca E. “Globalización”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.). México D. F.: Instituto Mora; Siglo XXI, 117-121. En prensa. 2009, 119-23.

- “Habla el creador de *Memín Pinguín*”. *Esmas*. Televisa (30 de junio de 2005). En: <http://www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/456743.html> (15/06/2008).
- Joseph, Gilbert M., Anne Rubenstein y Eric Zolov. “Assembling the Fragments: Writing a Cultural History of Mexico Since 1940”. *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Joseph, Rubenstein y Zolov (eds.). Durham: Duke University Press, 2001, 3-22.
- Lazarević, Vladimir. “Karta više za reku suza”. *Politika Ekspres* (14 de septiembre de 1997).
- Magdaleno, Mauricio. “Un día de vida”. 1949. Manuscrito, México D. F.
- Mato, Daniel. “Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género”. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (coords.). México D. F.: Grijalbo, 1999, 245-283.
- Mazzini, Miha. “Yu-Mex”. En: <http://friends.s5.net/mazzini/ovitki/default.html> (14/07/2008).
- “*Memín Pinguín* Pulled Off Wal-Mart Shelves”. *Chicago Tribune* (6 de julio de 2008). En: <http://www.chicagotribune.com/business/chi-memin-pinguin-080709-ht,0,2112187.story> (06/08/2008).
- “Mexico Denies Stamps Are Racist: Black Comic Book Character Resembles Racial Stereotype”. *CBS News* (30 de junio de 2005). En: <http://www.cbsnews.com/stories/2005/06/30/world/main705522.shtml> (15/07/2008).
- Reyes, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. 1987. México D. F.: Trillas, 1997.
- Richard, Nelly. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. *Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (comp.). Buenos Aires: Clacso, 2005, 455-470.
- Rubenstein, Anne. “Yolanda Vargas Dulché, A Great Mexican Author”. *Good Bye! The Journal of Contemporary Obituaries* (septiembre de 1999). En: <http://www.goodbyemag.com/sep99/dulce.html> (14/4/2006).
- Un día de vida*. Guión y adaptación cinematográfica de Mauricio Magdaleno. Argumento y dirección de Emilio Fernández. Dirección de fotografía de Gabriel Figueroa. Actuación de Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Rosaura Revueltas, Fernando Fernández. Cabrera Films, 1950. Film.
- Vargas Dulché, Yolanda (argumentos) y Sixto Valencia (ilustraciones). *Memín Pinguín*. Historieta. 372 números. México D. F.: VID, 2004-2011.
- Vučo, Aleksandar. “Jedan dan života”. *Borba* (21 de diciembre de 1952).
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.