

ciones eventuales. Seguro que algo de todo eso hay en estos relatos estonios.

Pese a ello, toda aquella copiosa producción folclorística, realizada por etnógrafos que estuvieron imbuidos de una pasión y de un compromiso que rozaron en muchos casos lo heroico, o por lo menos lo novelesco, constituye un tesoro de valor incalculable y un testigo irremplazable de una cultura popular europea a la que el tiempo y la globalización han ido vaciando de este tipo de relatos, y dejando más pobre, alienada y uniforme. Estos hermosísimos *Cuentos tradicionales estonios*, que fascinarán a cualquier lector que se acerque a ellos, son, por suerte, sólo una tesela constitutiva de un mosaico mucho mayor; del mismo modo que este libro tan cuidado, original y arriesgado es sólo un título dentro de una biblioteca ideal que ojalá que el futuro vaya edificando, para lección y disfrute de los lectores en lengua española.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Borsó Vittoria y Ute Seydel, ed. *Espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. México / Dusseldorf: Bonilla-Artigas Editores / UNAM / Düsseldorf University Press, 2014; 498 pp.

Este libro se propone analizar las formas en las cuales diversas narrativas se han apropiado de determinados acontecimientos históricos fundamentales del siglo XX mexicano. Es producto de proyectos y congresos sobre el tema iniciados en 2010, donde han colaborado conjuntamente estudiosos mexicanos y alemanes. Las editoras Vittoria Borsó y Ute Seydel, catedráticas de la Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf y la Universidad Nacional Autónoma de México, respectivamente, comparten una larga trayectoria de interés y curiosidad, estudios, cursos y publicaciones sobre literatura mexicana.

Estamos ante una compilación de 14 artículos y un extenso prólogo donde se otorga idéntica importancia al análisis de textos literarios y producciones cinematográficas y televisivas. De los estudios, todos espléndidos, he seleccionado para este comentario los cuatro dedicados a las expresiones visuales, concernientes a temas del interés de la *Revista de Literaturas Populares*, así como las complejas propuestas teóricas que los enmarcan.

Abre el volumen una extensa introducción, a cargo de Ute Seydel, que describe la pluralidad de temas y enfoques abarcados por los colaboradores y ofrece una síntesis histórica desde la Independencia hasta el Porfiriato. La investigadora se detiene en el desasosegado y convulso México del siglo XIX, del cual traza una semblanza muy sugerente. Por lo que hace los padecimientos en la vida cotidiana de los pobladores, describe “la corrupción en todos los niveles de la administración pública, la anarquía, la violencia, el bandidaje, la inseguridad, los secuestros y asaltos...” (19). En cuanto a las configuraciones artísticas simbólicas de la historia, señala que la familia suele servir como metáfora del Estado (20). La diversidad de las representaciones permite a la autora rechazar visiones maniqueas de personajes o acontecimientos. Las imágenes de héroes y villanos, difundidas por historia oficial y aceptadas por muchos mexicanos, se hace compleja. Seydel describe las representaciones incluidas en los ensayos del libro y echa mano de muchas otras encontradas en novelas, películas, series televisivas, fotografías, litografías, estatuas y monumentos. Todas las fuentes contribuyen a construir memoria y los imaginarios que conlleva, afirma la estudiosa; memoria que en el arte se caracteriza por su heterogeneidad. Ella habla así de una “memoria colectiva construida desde el poder político”, frente a culturas de rememoración diversas que se oponen a la primera y rescatan testimonios de mujeres o de grupos sociales marginados. Habla incluso de “memorias latentes”, como el recuerdo de los genocidios cometidos contra las etnias indígenas (43).

Los ensayos se agrupan en cuatro grandes apartados. El primero, “Algunas consideraciones teóricas”, a cargo de las coordinadoras, es fundamental para comprender las intenciones y el

andamiaje conceptual que cimienta el conjunto. Ahí, en un segundo trabajo suyo, “Espacios históricos, espacios de rememoración, memoria cultural”, Seydel diserta sobre la polisemia de la palabra *espacios*, que da título al libro, y remite tanto a los entornos de la experiencia de la historia vivida por la colectividad como a las formas de rememoración plasmadas en distintas expresiones. Seydel profundiza en las concepciones de *memoria* mencionadas en la introducción y en las nociones a ella vinculadas, como las de “comunidades” y “culturas de rememoración”. Cada concepto está apoyado en una abrumadora bibliografía, fruto de años de dedicación al tema.

No menos profundidad y riqueza teórica encuentro en el ensayo de Vittoria Borsó, “Mediación de espacios históricos, reflexiones acerca de la política y potencialidad de la historia”. Borsó, al igual que Seydel, articula su discurso alrededor de una preocupación básica que enlaza los hechos y las representaciones: las dinámicas entre el poder y la resistencia. En un recorrido filosófico que inicia con Nietzsche y Bergson, pasa Deleuze, Foucault, Lefebvre, De Certeau, Benjamin, Barthes, Derrida, y aterriza en Bourdieu, Didi-Huberman, Rancière y Bolívar Echeverría, la académica italiana adscrita a una universidad germánica asume una dislocación de las visiones eurocentristas de la modernidad, ataca con pasión y fundamento el eurocentrismo y se identifica con las propuestas subalternas.

Las telenovelas

Adrién Charlois Allende, académico de la Universidad de Guadalajara, presenta un artículo titulado “Siglo XIX en televisión, nuevos formatos, viejas representaciones. El caso de *Gritos de muerte y libertad*”. El trabajo indaga cómo se ha ido construyendo en México una tradición de representaciones de la nación a través de las pantallas televisivas, alrededor de las cuales solía reunirse la familia. Del formato de la telenovela deriva el “subformato” de la novela histórica, que dio lugar a una “historiografía mediá-

tica” con temas, tramas y personajes consagrados (203). Charlois recupera la tradición de la telenovela histórica a través de un recorrido por sus condiciones político-industriales: su alto costo, debido a la necesidad de filmarlas en exteriores, con gran cantidad de extras y ambientaciones de época; su limitación a un consumo nacional y sus pocas probabilidades de exportación.

Existe una polémica acerca de si la telenovela que inaugura el género es *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962) o *Maximiliano y Carlota* (1965). El ensayista destaca “La tormenta” (1967), y “El carruaje” (1972), así como otras más tardías: “Senda de gloria” (1987), “El vuelo del águila” (1994) y “La antorcha encendida” (1995). Reconoce el papel primordial de productores como Ernesto Alonso, Miguel Sabido, Enrique Lizalde y Raúl Araiza, que a menudo emplearon guiones de escritores canónicos: Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero y Jaime Augusto Shelley, entre otros. Ya en la década de los 90, subraya la importancia de la asesoría del grupo Clío, de Enrique Krauze (207-208). El autor observa cómo personajes que la historia oficial pinta como negativos, al pasar a la telenovela, se estereotipan como absolutos villanos: Maximiliano, Santa Ana, Iturbide, Porfirio Díaz.

Como indica el título del ensayo, el autor se centra en analizar la “miniserie” —13 capítulos de 25 minutos— *Gritos de muerte y libertad* (2010), dirigida por Máfer Suárez y Gerardo Tort, y auspiciada por Televisa. Compara minuciosamente la representación de personajes como Miguel Hidalgo, Doña José Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Andrés Quintana Roo, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide con las imágenes consagradas por la historia oficial. Concluye su escrutinio certificando que la serie no se distancia mucho de las representaciones oficiales del siglo XIX (220), que, aunque se transforman, heredan “un modelo canónico en la elaboración de un discurso histórico mediático” (221-222).

También se ocupa de la pantalla chica André Dorcé Ramos, de la Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa), en “El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela”. Con apoyo en estudios precedentes sobre las tele-

novelas latinoamericanas, el autor concibe el género como “punto de convergencia de diversas sensibilidades culturales, un compendio de estructuras de sentimiento heterogéneas, articuladas en la creación de poderosas y emocionales representaciones de mundos y vidas” (285). Ponen en escena porciones del drama humano en sociedades que han atravesado por múltiples, desiguales y contradictorios procesos de modernización. La “tecnología de los sentimientos” que organiza su estructuración narrativa y su estética es el melodrama.

La telenovela mexicana hereda tradiciones muy diversas de representación cultural: las formas literarias serializadas, la teatralidad popular, la carpa, el circo, los carnavales locales; la tradición oral y la música — tangos, corridos y boleros —. El melodrama estiliza narrativas populares que conllevan una moral maniquea. En su trayectoria, la telenovela mexicana ha implicado una serie de pugnas por los medios y formas de representación sociocultural, en las que los grupos hegemónicos han obstaculizado la conformación de ámbitos plurales y democráticos en la escena televisiva. Ha implicado una historia de inclusiones y exclusiones en términos tanto culturales como políticos. De ahí la necesidad de comprender el desarrollo del formato telenovelesco desde el punto de vista semiótico.

En la historia de las producciones latinoamericanas, los estudiosos identifican tres núcleos: el modelo fundacional, el social-realista y el posrealista. El modelo fundacional se produjo en la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX. Se trata de narrativas cuyo principio rector es el canon melodramático. Llevan el sello institucional de las empresas televisivas. Así se grabaron muchas telenovelas a cargo de Luis de Llano, Ernesto Alonso, Raúl Araiza y Valentín Pimstein en tanto productores / directores. Se generó, asimismo, una élite de escritores: Caridad Bravo Adams, Yolanda Vargas Dulché, Raúl Astor. Estos grupos configuraron estilos y estéticas melodramáticas peculiares sobre los ámbitos del amor, la vida privada y lo doméstico, exaltando hiperbólicamente las emociones y pasiones primordiales y excluyendo la ambigüedad y la complejidad del funcionamiento social.

Las telenovelas ubicadas en la estrategia discursiva del realismo social que emerge desde finales de los 60 hasta mediados de los 80, ofrecen una interpretación melodramática más compleja de la vida, si bien los tópicos siguen siendo los mismos. Se hace evidente la rentabilidad del género y los patrocinadores pasan a segundo término. Se incorporan nuevas tecnologías, la puesta en escena se vuelca hacia el exterior de las ciudades y la retórica visual se enriquece. Es importante decir que en México el realismo sociopolítico se excluye sistemáticamente de los relatos melodramáticos hasta ya entrados los noventa, excepto en las telenovelas históricas, justamente las que analiza el autor.

El modelo posrealista va desde los ochenta hasta la actualidad. Predomina el estilo “neobarroco” y las telenovelas incorporan recursos de otros géneros populares, como los videoclips, las cintas de acción, la publicidad, la comedia, los musicales y los documentales. Aparecen modalidades paródicas. En México, hacia 1996, la productora independiente Argos realiza novelas que mezclan crítica política y realismo social, como *Nada personal*.

Dorcé comenta series como *Maximiliano y Carlota* (1965), producida por Ernesto Alonso y Telesistema, con guion de Guadalupe Dueñas y Margarita López Portillo. Entre los actores se cuentan Guillermo Murray y María Rivas. No se destaca la invasión francesa ni la pugna entre liberales y conservadores; el episodio es el telón de fondo de una historia romántica. El autor describe los conflictos entre los productores y el gobierno mexicano, que estaba en desacuerdo con la visión de la historia presentada, en especial con la imagen de Juárez. El autor cuenta que el presidente Díaz Ordaz sugirió personalmente a Ernesto Alonso evitar la representación de interpretaciones equivocadas (299).

Con similar detallismo, Dorcé se aproxima a *La tormenta* (1967), que intentó distender las relaciones entre productores y gobierno, restaurando positivamente la imagen del Benémerito. Comenta asimismo la monumental serie *El carruaje* (1971), centrada en la figura de Juárez, subrayando su estoicismo frente a los sacrificios que la patria demanda y su empatía con el pueblo. Aquí se presenta el melodrama en forma más compleja, en un intento de veracidad histórica con fines no sólo económicos sino educativos.

El autor concluye que, en las telenovelas que retratan al México del siglo XIX, la historia opera como un régimen discursivo que regula la representación de los vínculos entre lo privado y lo público, lo histórico y lo contemporáneo, lo nacional y lo individual, de acuerdo a la visión de las élites políticas e intelectuales de los años sesenta y setenta.

Las películas

La relación entre la literatura y el cine es abordada por Claudia Arroyo Quiroz, de la Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa), en el trabajo titulado: “La adaptación de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno en el cine mexicano de la época”. Arroyo comienza con una semblanza de la novela de Payno, para pasar a mencionar sus múltiples adaptaciones en filmes, telenovelas y radionovelas. Recuerda las características generales de la novela de folletín y explora cómo la élite de productores culturales del siglo XX la tradujeron a un sistema semiótico diferente, formado por signos audiovisuales (229, 240).

La autora analiza dos adaptaciones cinematográficas, la de Leonardo Westphal (1938) y la de Rogelio González (1956), y observa una doble continuidad: la de la matriz del melodrama de la novela del siglo XIX al cine sonoro de mediados del XX, y la del discurso nacionalista de las élites intelectuales del XIX y el del periodo postrevolucionario.

Como resulta imposible trasladar al cine los múltiples episodios de la extensa recreación ficcional de personajes procedentes de muy diversos estratos sociales en *Los bandidos de Río Frío*, Claudia Arroyo se concentra en la selección de cada cineasta. Así, la adaptación de Westphal reproduce una tendencia central de la llamada “época de oro” del cine nacional: la búsqueda de la unión familiar a través de parejas integradas por miembros de distintas clases sociales, que simboliza la unidad nacional y la coexistencia conciliadora de las clases sociales expresada por el discurso nacionalista postrevolucionario. El filme manipula personajes de

acuerdo con la herencia del melodrama, exalta el paisaje y las canciones y privilegia la comicidad de algunos personajes.

En la adaptación de Rogelio González (1956), hay un esfuerzo de fidelidad hacia el texto de Payno y un deseo explícito de denunciar la injusticia social del momento histórico (248). Es una película menos melodramática y la reconstitución de la familia, si bien es deseada, queda en suspenso, lo mismo que la unión entre clases sociales. También enfatiza la comicidad de algunos personajes, aspecto característico del cine industrial (250).

Si bien la novela de Payno ofrece una rica y densa representación de la compleja sociedad decimonónica, las películas no lo reflejan. Ambas versiones cinematográficas se ajustan a los requerimientos discursivos del cine industrial, al poner el acento en la pareja romántica y en el bandidaje. Tal vez algunas de las características de los filmes obedecieron a necesidades de recepción respecto a un público consumidor con poca afición a la lectura.

También se refiere al cine Vittoria Borsó en su ensayo titulado: "*Aquellos años de Felipe Cazals, entre rememoración y figuración: intransparencia y potencia del espacio de la historia*". La autora comienza recordando varias películas sobre la vida de Benito Juárez, para situar la de Felipe Cazals y Marco Llorca que, aunque realizada con motivo del primer centenario de la muerte del prócer y con un fuerte apoyo gubernamental, bajo el gobierno de Luis Echeverría, presenta una imagen más ambivalente del mismo que las anteriores producciones y coincide con los planteamientos presidenciales de mostrar al mundo un pluralismo ideológico, revitalizar el discurso de la Revolución mexicana, fortalecer a las instituciones y obtener consenso. La industria cinematográfica había sido nacionalizada, impulsando tanto la inversión privada como la cooperación estatal con el cine de autor. El fino análisis de Borsó, por lo demás, compara el film con la pintura de Goya y lo pone en juego con otras plasmaciones del Segundo Imperio, como la de Fernando del Paso.

Todos los textos comentados sustentan sus análisis sobre una sólida información tanto histórica como teórica y resultan de gran

utilidad para los investigadores del cine y la televisión. Este libro constituye también un referente de gran interés para historiadores y estudiosos de la recepción, puesto que sin duda las concepciones de la historia nacional de gran parte de la población mexicana, grupos populares y capas medias no universitarias se basan justamente en producciones audiovisuales como las citadas.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Santiago Cortés Hernández. *La palabra electrónica: prácticas de lectura y escritura en la era digital*, México. Fondo Editorial del Estado de México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014; 180 pp.

En el último de los ensayos que forman parte de *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, Roger Chartier¹ echa un vistazo a las lenguas y las lecturas que ocurren en el mundo digital. Luego de referirse a la presencia hegemónica del inglés (los datos son de los primeros años de la década del 2000), pero de un inglés “artificial”, en el sentido de que se emplea casi exclusivamente en el ciberespacio y obedece a necesidades comunicativas propias de esa atmósfera, señala cómo la “técnica electrónica” multiplica más allá de lo imaginado la sobreabundancia de textos que la imprenta ya había hecho posible, y de la cual muy tempranamente se lamentaba el licenciado salmatino Leonelo frente al Labrador Barrildo en *Fuenteovejuna*: “Después que vemos tanto libro impreso, / no hay nadie que de sabio no presuma”; dice el Labrador, a lo que el licenciado objeta: “Antes que ignoran más, siento por eso, / por no se reducir a breve suma; / porque la confusión, con el exceso, / los intentos resuelve en vana espuma; / y

¹ Roger Chartier, *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, trad. Marcela Cinta y otros, México: Universidad Iberoamericana, 2005.