

# La salud de los mexicanos, un tema de película de los años sesenta

The Health of Mexicans, a Sixties Movie Theme  
A saúde dos mexicanos, um tema de filme dos anos sessenta

## María Rosa Gudiño Cejudo

Doctora en Historia, El Colegio de México.  
Investigadora independiente.  
Correo electrónico:  
gudino5\_@hotmail.com

Este artículo se desprende del proyecto de investigación “Historia de los salubristas en México”.

## Resumen

A través de la representación cinematográfica del maestro rural, de la trabajadora social, del rociador y del notificante, a quienes llamaré *intermediarios sanitarios*, y de la recreación de las campañas de erradicación del paludismo, en 1957, y de prevención contra la tuberculosis, en 1960, este artículo analiza en cuatro cortometrajes de época, la presencia de un discurso visual y oral impregnado de símbolos nacionalistas que exaltaron la labor, en materia de salud, del Estado mexicano de la segunda mitad del siglo xx. Se confirma que el cine médico-sanitario producido en México a finales de los cincuenta, en tanto instrumento de educación higiénica, fue un eficiente medio de propaganda para que el Estado y las autoridades sanitarias mexicanas promovieran sus proyectos sanitarios recreando la imagen de un México sano y moderno.

## Palabras clave

Cine, educación higiénica, campañas de salud, intermediarios sanitarios, nacionalismo, propaganda.

## Palabras clave descriptor

Cortometrajes, salud pública, México, educación sanitaria, publicidad, nacionalismo y cultura.

## Abstract

Through the cinematographic representation of the rural teacher, the social worker and the malaria sprayer man, whom I called *sanitarians intermediaries*, the recreation of the malaria eradication campaign of 1957 and tuberculosis prevention campaign of 1960, this article analyze in four *époque* films the presence of a visual and oral discourse full of nationalistic symbols that overdo the Mexican state labor in public health activities. I confirm that Mexican health films of the ending fifties used as education health tools, functioned as mass media propaganda for health authorities in order to create an image of a Modern and healthy Mexico.

## Keywords

Films, hygienic education, health campaigns, sanitarians, social workers, nationalism, propaganda.

## Key Words Plus

Short films, Public Health, México, Health Education, Advertising, Cultural Nationalism.

## Resumo

Através da representação cinematográfica do mestre rural, da trabalhadora social, do roçador e do notificante, a quem chamarei *intermediários sanitários*, e da recreação das campanhas de erradicação do paludismo, em 1957, e de prevenção contra a tuberculose, em 1960m este artigo analisa em quatro curtas-metragens de época, a presença de um discurso visual e oral impregnado de símbolos nacionalistas que exaltaram a labor, em matéria de saúde, do Estado mexicano da segunda metade do século xx. Confirma-se que o cine medico - sanitário produzido no México a finais dos cinquenta, enquanto instrumento de educação higiénica, foi um eficiente meio de propaganda para que o Estado e as autoridades sanitárias mexicanas promoveram seus projetos sanitários recreando a imagem do México sano e moderno.

## Palavras chave

Cine, educação higiénica, campanhas de saúde, intermediários sanitários, nacionalismo, propaganda.

## Palavras chave descriptor

Curtas-metragens, saúde pública, México, educação sanitária, propaganda, nacionalismo e cultura.

## Introducción

El binomio campañas sanitarias-cine tiene una dimensión social y cultural poco estudiada en América Latina<sup>1</sup>. En el caso mexicano, a diferencia de la historia del cine de ficción –que ha merecido la atención de historiadores y realizadores–, la del cine de educación higiénica ha pasado casi desapercibida. Salvo contadas excepciones, el análisis de películas dedicadas a prevenir enfermedades y a dar consejos higiénicos no ha despertado el interés de los historiadores vinculados con la historia de la salud o de la medicina. Una causa suele ser la dificultad para localizar las películas en buen estado de conservación. Otra razón, de índole metodológica, es el escepticismo que hubo hacia las imágenes en movimiento como fuente para la historia. Pierre Sorlin reconoció la reticencia de los historiadores de los años sesenta por ver en las imágenes una fuente para la historia<sup>2</sup>, al tiempo que Marc Ferro afirmaba que el cine, aun cerca de cumplir 100 años de su invención, seguía sin considerarse como una fuente válida por lo impreciso o poco creíble de su contenido. Sin embargo, las películas sí narran historias que, aunque inventadas, ofrecen referentes culturales de la época y de la sociedad que representan. No perdamos de vista que el cine, para seducir, inventa, y sería ingenuo negar la importancia de la imagen en el mundo actual.

La riqueza analítica de un filme no sólo radica en su dimensión estética, sino en su potencial social y cultural, es decir, nos muestra formas de vida, de pensamiento, conductas e ideologías que permiten al espectador un acercamiento socio-histórico al momento o al personaje representado en pantalla. Así se explica que el análisis no

considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que puede basarse en fragmentos o en series<sup>3</sup>. Dado que las películas son textos inteligibles que pueden ser descifrados, como cualquier fuente escrita, es el historiador quien construye el problema con sus preguntas<sup>4</sup>.

Lo que aquí propongo es hacer, en palabras de Marc Ferro, “una lectura histórica del filme, no una lectura fílmica de la historia”<sup>5</sup>. Para alcanzar este objetivo he analizado cuatro cortometrajes realizados para la Secretaría de Salubridad y Asistencia (ssa) en 1959 y 1960. Tres de ellos fueron dirigidos por Francisco del Villar<sup>6</sup> y se titulan *La respuesta* (1959), *Pasos en la arena* (ca. 1960) y *Cruzada heroica* (1960). El cuarto fue dirigido por Adolfo Garnica<sup>7</sup> y se llama *Río arriba* (1960). Estos cortometrajes se filmaron durante la presidencia de Adolfo López Mateos, que gobernó en México de 1958 a 1964 y mientras el doctor José Álvarez Amézquita era el Secretario de Salubridad y Asistencia. Durante este período la Secretaría apoyó la producción de cortometrajes sobre temas de salud pública creando así una infraestructura cinematográfica nacional de la que participaron documentalistas de la época como Francisco del Villar y Adolfo Garnica, quienes dirigieron cortometrajes con una finalidad doble. Primero, confirmar la utilidad del cine de salud como un instrumento de educación higiénica y después, afianzar el papel del documental sanitario como portavoz del Estado mexicano que exaltaba el valor de la salud como

1 El cine como fuente para la historia de la medicina, la salud o la enfermedad, había sido hasta hace algunos años un tema escasamente trabajado por los historiadores. Quizá el mejor y más completo recuento histórico sobre la filmografía médica y de salud pública producida en Estados Unidos y después promovida en América Latina, desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX, es *A History of Motion Pictures in Medicine*, realizado por el historiador Alfred Nichtenhauser en 1947. Desafortunadamente, este manuscrito no se publicó debido a que el autor murió en 1953, antes de concluirlo.

2 Pierre Sorlin, “El cine, reto para el historiador”, *Revista Istor*, no. 2 (2005): 31.

3 Marc Ferro, *Historia Contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 2000), 39.

4 Julia Tuñón, “Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia”, en *Los andamios del historiador. Construcción y Tratamiento de Fuentes*, coord. Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte (México: Archivo General de la Nación-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001), 341.

5 Ferro, *Historia Contemporánea*, 27.

6 Francisco del Villar nació en la ciudad de México en 1920 y murió en septiembre de 1978 a los 58 años de edad, a consecuencia de un infarto. Entonces, se desempeñaba como Director de la Productora Estatal Conacine (Estudios Churubusco). En los inicios de su carrera dirigió cortometrajes para la Secretaría de Salubridad y Asistencia y Ferrocarriles Nacionales.

7 Adolfo Garnica nació el 11 de febrero de 1930 y es conocido por su larga trayectoria como director de cortometrajes. Fue premiado nacional e internacionalmente y su cortometraje *Río arriba* ganó el premio “Perla del Cantábrico” al mejor documental de habla hispana en el Festival de Cine de San Sebastián, España, en su edición de 1961.

un elemento constitutivo de los mexicanos “patriotas” de la época. Insistir en el discurso nacionalista que desde la década de 1920 enfatizaba que la reconstrucción nacional estaba en manos de hombres sanos y productivos, fue uno de los ejes argumentales de la mayoría de los documentales filmados después de 1950. Por eso ambos directores representaron en sus películas a un México gobernado por hombres comprometidos con mejorar los servicios de salud y con ampliar las posibilidades de atención médica para toda la población. Estos hombres fueron la representación del Estado mexicano que trabajaba por alcanzar la modernidad del país, mediante la conformación de una nueva generación de mexicanos, integrada por jóvenes sanos y, en consecuencia, productivos.

Este artículo se divide en dos apartados. El primero presenta antecedentes del uso de películas sanitarias en México entre 1925 y 1940 como un instrumento de educación higiénica. El segundo apartado analiza los cortometrajes de Del Villar y Garnica y, a través de *La respuesta*, *Pasos en la arena*, *Cruzada heroica* y *Río arriba*, se comprenderá por qué pasaron a formar parte del *corpus* propagandístico del Estado mexicano en materia de salud pública.

### Cine y salud en México

El uso del cine como un instrumento de educación higiénica fue una práctica inherente a las campañas de salud y se hizo frecuente a partir de 1925. De esa época son los registros de los títulos de películas que se exhibieron en cines de la capital y de manera itinerante en las ciudades y comunidades en donde se llevaron a cabo campañas de salud. Un ejemplo de este uso es el *filme* silente estadounidense *Unhooking the Hookworm* (1919) producido por la Fundación Rockefeller y utilizado en sus campañas para combatir la Uncinariasis. Otros ejemplos fueron *Al final del camino* (*The End of the Road*, 1919) y *Listos para vencer* (*Fit to Win*, 1919) que se proyectaron en el marco de la Campaña Nacional contra las Enfermedades Venéreas, iniciada en 1927 a nivel nacional. El hecho de tener referencias a películas estadounidenses vistas en México en la década de los

veinte responde, entre otras cosas, a la presencia de representantes de la International Health Board de la Fundación Rockefeller en este país, quienes organizaban campañas para combatir la fiebre amarilla y la anquilostomiasis<sup>8</sup>.

Más adelante, en la década de los cuarenta, nuevamente el cine estadounidense se posicionará con la presencia de representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OIAA) encabezada por Nelson Rockefeller, cuya campaña *Health for the Americas* fue concebida para la población rural de América Latina. Después de realizadas en Río de Janeiro la tercera Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores en enero de 1942 y la XI Conferencia Sanitaria Panamericana, la defensa del continente en materia sanitaria se estableció como una prioridad para los países latinoamericanos. En esta coyuntura político-sanitaria se puso en marcha la campaña y su programa de educación higiénica tuvo como base el cine. La cartelera fue atractiva y se conformó de trece cortometrajes producidos y dirigidos por el director y animador Walt Disney. Para asegurarse de que las películas fueran vistas, la Oficina proveyó proyectores de 16mm y dinero para pagar los sueldos de quienes los manejaban. En septiembre de 1943 se habían distribuido 22 aparatos en Brasil, 15 en México, 9 en Chile y en Cuba, y 7 en Colombia<sup>9</sup>. En ese año había más de 100 unidades móviles para proyectar las películas en comunidades rurales. En México, *Salud para las Américas* se puso en marcha desde 1943, a través del Programa Cooperativo de Salubridad y Saneamiento, y varias copias de las películas llegaron al Departamento de Salubridad Pública, a la Secretaría de Educación Pública y

8 Para ver con detalle la participación de la FR en México consultar: Armando Solórzano, *¿Fiebre dorada o fiebre amarilla?* (1997), y Anne-Emanuelle Birn, *Local Health and Foreign Wealth: The Rockefeller Foundations. Public Health Programs in Mexico: 1924-1950* (1993). En América Latina, la Fundación Rockefeller organizó estudios y servicios contra la fiebre amarilla en Guatemala (1919), Perú (1920-1922), Brasil (1923-1940) y México (1921-1923), en Marcos Cueto, ed., *Salud, Cultura y Sociedad en América Latina* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Organización Panamericana de la Salud, 1996), 191.

9 “Production of 2 motion pictures on the profession of Nursing”. NARA, Grupo Documental 229- O CIAA, Caja 946.

a la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 1946 y 1948<sup>10</sup>.

Como hemos visto, entre 1925 y 1940 hubo una notoria presencia de cine estadounidense que en sus historias evidenció los elementos necesarios para persuadir, convencer, asustar, estereotipar y acusar a todo aquel individuo sucio, indeciso, ignorante, negligente y culpable de contagiar la enfermedad, cualquiera que ésta fuera.

A partir de los años cincuenta esta situación se revirtió porque la realización de cortometrajes nacionales aumentó y sus tramas incluyeron el discurso modernizador y nacionalista que encontró eco en las campañas de salud y en la difusión de una cultura sanitaria para la población del momento. La recreación de campañas de salud y la representación de los “intermediarios sanitarios” que las encabezaron, fueron los temas que sirvieron de inspiración a historias animadas, las cuales bien podían basarse, en casos de enfermos y en los testimonios de médicos, sanitaristas y maestros, o bien podían ser inventadas. A diferencia del cine estadounidense, el cine sanitario mexicano de los cincuenta mostró a una población participativa y consciente de los beneficios de las campañas; esta imagen, como veremos a continuación, habla más de una propaganda de autoelogio del Estado y de las instituciones sanitarias, que de una con perfil educativo que mostrara al espectador qué hacer y cómo evitar afecciones a su salud. El tono paternalista afloró y contribuyó a reforzar el discurso nacionalista que encargaba a la buena salud de los mexicanos de entonces, la responsabilidad del progreso del país. Los interlocutores de este discurso paternalista fueron sin duda los intermediarios sanitarios. Con su representación cinematográfica, iniciaremos nuestro recorrido.

## Intermediarios sanitarios

Según Michel Vovelle, un *intermediario cultural* es un individuo “no pasivo” que debe ser considerado en términos dinámicos. Reviste diferentes

formas y funge como un “agente de circulación” que bien puede desempeñar el papel de guardián de ideologías dominantes, como el de vocero de revueltas populares<sup>11</sup>. Este doble papel responde a que se encuentra ubicado tanto en el mundo de los dominantes como en el de los dominados y eso lo sitúa en una posición excepcional y privilegiada, pero también ambigua porque, generalmente, su permanencia en las comunidades lo compromete a difundir el conocimiento entre la gente con la que convive y a la que también sirve<sup>12</sup>. Por tradición, los “intermediarios obligados” han sido el cura, el médico, el notario y los maestros de escuela. Para los intereses de este artículo, los personajes a quienes propongo como *intermediarios* son los médicos, maestros, sanitaristas y trabajadoras sociales; con excepción de los dos últimos, se trata, en palabras de Vovelle, de “intermediarios obligados”. Estos cuatro personajes fueron quienes dieron atención médica a la población, fungieron como portavoces de las autoridades sanitarias y, por supuesto, promovieron la propaganda sanitaria.

En el caso del maestro rural, su condición de letrado lo convirtió en el protagonista de cortometrajes que fueron elaborados por la Secretaría de Salubridad. En 1959, Francisco del Villar dirigió *La respuesta*<sup>13</sup>; la historia se desarrolló en uno de tantos pueblos mexicanos definido en el cortometraje como “un punto apenas en la amplia geografía de México”<sup>14</sup>, que en esas fechas aún esperaba atención de las autoridades sanitarias. Del Villar inicia su recorrido filmico presentando cómo era el pueblo en cuestión y a quienes vivían allí. La música de fondo que acompaña este paseo es un elemento que condiciona el estado de ánimo del espectador porque contribuye a acentuar el ambiente depresivo del lugar y de sus habitantes, que aparecen frente a la cámara con

10 Marfa Rosa Gudiño Cejudo, “Campañas de salud y Educación Higiénica en México 1925-1960. Del papel a la pantalla grande” (Tesis doctoral, El Colegio de México, 2009), 210-227.

11 Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades* (Barcelona: Ariel, 1985), 166.

12 Vovelle, *Ideologías y mentalidades*, 166.

13 *La respuesta* (1959) (16”, b/n, 10 min), dirigida por Francisco del Villar, fue una producción de Sagitario Films; el guión era de Alejandro Verbitsky y el texto de María Luisa Mendoza. Fue musicalizada por los estudios Rivatón de América.

14 Fragmento de la narración. A partir de este entrecorrido, los siguientes transcritos en este artículo corresponden a fragmentos tomados de los cortometrajes.

andar lento y cabizbajo. Frases como “los días y las noches se hermanan en largas jornadas que el sol hace agobiantes” o “la vida y la muerte son simples etapas de una vida sin relieve”, son sólo algunos de los desesperanzadores enunciados que se utilizan. Después de este breve recorrido, la cámara de del Villar nos lleva al aula en donde el maestro rural –que lleva la voz en *off*–, imparte su clase a un grupo de niños y acepta con tono melancólico “que el destino lo hizo maestro”. Mientras escribe en el pizarrón cuál será la lección del día, se presenta ante él un grupo de campesinos que le pide escribir una carta que será el “compendio de todos nuestros anhelos y esperanzas” y en la cual solicitan un médico y servicios sanitarios para el pueblo. Después de escrita, firmada por los hombres de la comunidad y enviada a la ciudad de México, la larga espera lleva al maestro a preguntarse lo siguiente: “quisiera saber si en otros lugares la vida es distinta porque aquí en mi pueblo no cambia ni el color de nuestros sueños”. Tras varias semanas de espera la ansiada respuesta llega, no en papel, sino con la brigada sanitaria en persona. La petición había sido atendida porque el pueblo solicitante estaba finalmente incluido “en un vasto programa de salubridad y asistencia”. Gracias a la “ciencia y a la técnica” iban a mejorar las condiciones de vida de sus habitantes. En este momento el cortometraje se agiliza, la música de fondo es más alegre y los personajes parece que se movieran al son de ésta. Las escenas son más dinámicas y el personal sanitario, vestido con su ropa blanca, ilumina la pantalla contrastando con los grises que habían predominado. Las primeras frases vacías de esperanza desaparecen para dar lugar a la última reflexión del maestro rural, quien complacido por la respuesta de las autoridades, observa desde su salón de clases la transformación física que vivió su pueblo.

El rostro de mi aldea ha empezado a transformarse, ya muestra la alegre sonrisa de la salud que ha de transformarse en producción, en creación y en progreso. Sé que el trabajo es difícil pero vamos caminando con paso seguro hacia una Patria cada vez más fuerte, más viva, más sana<sup>15</sup>.

15 Fragmento literal de la narración.

*La respuesta* hace propaganda al Estado porque muestra al espectador que el programa de mejoramiento de servicios sanitarios y médicos promovido, cumplía su objetivo al llegar a comunidades que carecían de ellos. La espera ancestral de los habitantes del pueblo de este cortometraje remite a la de muchos otros, y en esta versión de del Villar, se convierte en consenso unánime de aceptación para recibir a la brigada sanitaria. La representación cinematográfica cumplió su objetivo de mostrar el proceso sanitario de un pueblo como algo apacible y consensuado, una realidad que no siempre fue así.

Otro personaje que desfiló por la pantalla grande fue la trabajadora social y Francisco del Villar también la hizo protagonista de sus cortometrajes. En *Pasos en la arena*<sup>16</sup>, la misión de la trabajadora social es convencer a una madre de familia con nueve hijos de que acuda al centro de salud, para que ella y su familia reciban asesoría en materia de higiene y salud, así como atención médica. En esta ocasión, del Villar nos aleja del ámbito rural mexicano para llevarnos al entorno de una comunidad de pescadores y con una familia que reproduce el estereotipo de las familias (rurales o costeñas) marginadas, numerosas, pobres e ignorantes, a quienes se dirigían con mayor empeño los programas de salud. Haciendo alusión al título, en la primera escena de este cortometraje vemos a un niño que camina en la playa y juega con la espuma de las olas del mar que revientan en la orilla. Un acierto del director es que mientras transcurre la escena (1 min.) solamente la acompaña con el sonido natural del mar y la enriquece visualmente con detalles como las huellas que quedan marcadas en la arena. Acto seguido vemos a la trabajadora social hablando con el maestro de escuela quien le informa que el estudiante Antonio lleva tres días sin ir a clases, ha reprobado dos veces el año escolar y no mejora. El maestro intuye que la causa de su inasistencia son problemas familiares. Nuestra protagonista se traslada a la casa de Antonio y allí la recibe

16 *Pasos en la arena* (1960) (16", b/n, 15 min). Fue dirigida por Francisco del Villar con Guión de Carlos Prieto. Director de escena: Fernando Arvizu Hernández. Edición: Javier Rojas. Escenografía: Fernando Echeverri. Operación de cámara: Gabriel G. Segura. Sagitario Films.

la madre del niño quien es representada como una mujer agobiada por el quehacer doméstico, el llanto de uno de sus hijos y las travesuras de los demás. El recibimiento que hace a la trabajadora social es poco amable porque lo que menos quiere escuchar son quejas acerca de su hijo mayor y discursos sobre higiene y/o convivencia familiar. Por si fuera poco, cuando le ofrece una segunda visita, la trabajadora social recibe un irónico “si pues nomás me avisa antes pa’ recibirla con manteles blancos”. Desanimada, platica con el médico de la clínica y le expresa que la pobreza y la desintegración familiar eran los detonantes de problemas como el de Antonio. Mientras tanto, la situación en casa de éste se agrava con la noticia de que lleva dos días sin volver. Ante tal evento, su padre, no sin antes recriminar a su mujer por el mal trato que le ha dado siempre al niño, inicia su búsqueda junto con los demás pescadores del pueblo. Del Villar recurre al melodrama para recrear esta escena y nos traslada a la playa en donde empieza a obscurecer y el sonido de las olas intensifica la angustia y sentimiento de culpa que invade a la madre del hijo desaparecido. Por si fuera poco, las tomas de un mar embravecido insinúan la desaparición definitiva de Antonio y una vez más el efecto de la música de fondo acentúa el drama que vive esta familia. Pero Antonio regresa mientras es buscado en la playa, y dice despreocupado a una de sus hermanas que su intención había sido irse de la casa. Después de la tragedia volvió la alegría, y este acontecimiento fue el impulso para que, al día siguiente, toda la familia de Antonio se presentara en el Centro de Salud. Allí, el médico y la trabajadora social les explican –recriminándoles– que siempre han estado para servirles pero que ellos no pueden hacer nada si las personas no ponen de su parte. Este argumento, utilizado un par de veces en los diálogos de del Villar, busca enfatizar que la negligencia e ignorancia, generalmente atribuidas a la población rural y encarnada aquí en la madre de Antonio, seguían siendo causas que impedían el desarrollo colectivo e individual de las personas. Para encubrir otras causas que también lo frenaban –pobreza, deficientes programas educativos, falta de agua potable, etc.–, el recurso discursivo –visual y oral– estratégico fue contraponer la ignorancia de la gente con la

buena disposición de las instituciones y sus intermediarios sanitarios. Frases como “para esta familia hoy se abren nuevos horizontes, van a conocer la luz de una verdad distinta y aprenderán cómo vivir humanamente”, lo demuestran. Durante los últimos tres minutos del cortometraje, la voz sonante es la del médico quien, al haber conseguido que una familia más se acercara al Centro de Salud, dice con orgullo que “es cuando siento alegría de ser médico, de ser hombre, de ser mexicano”. El sentimiento nacionalista aflora no solo en él y en la trabajadora social, sino también en la familia que decidió cambiar, aprender a cuidarse y “salir de su noche ancestral para proyectarse al mundo”.

A diferencia de lo que sucede en *La respuesta*, la madre de Antonio rechaza a la trabajadora social en su primera visita. La resistencia fue un tema inherente al trabajo de los intermediarios sanitarios, porque el desconocimiento, la negligencia, el miedo o la prepotencia fueron factores que estuvieron –y están– presentes en la empresa sanitaria que ellos realizan. Estas reacciones humanas –individuales y colectivas– aparecieron en medio de situaciones que los involucraron, entorpecieron su trabajo y en ocasiones lo paralizaron con acciones violentas que atentaron contra su vida<sup>17</sup>. James C. Scott afirma que la relación de poder entre grupos dominantes *versus* subordinados propicia formas de resistencia que se manifiestan de múltiples maneras. Se expresan en un sentido vertical que, generalmente, emerge

17 Teresa Meade analiza la revuelta contra la vacuna antivariolosa que se vivió en Río de Janeiro entre el 11 y el 18 de noviembre de 1904. Durante una semana, la población se resistió a ser vacunada considerando la disposición gubernamental y de las autoridades sanitarias como una imposición que afectaba su integridad. Realizaron acciones violentas en contra de las instalaciones de gas y luz, centrales de policía y centrales sanitarias, entre otras manifestaciones de resistencia. Véase: Teresa Meade, “Civilizing Rio de Janeiro. The Public Health Campaign and the Riot of 1904”, *Journal of Social History* (1987): 301-322. Para el caso mexicano véase el recién publicado artículo de Claudia Agostoni sobre una movilización de resistencia que se dio en la ciudad de México, entre 1926 y 1927, en contra de los programas para detectar la difteria y la escarlatina y las campañas de vacunación obligadas: Claudia Agostoni, “Historia de un escándalo. Campañas y resistencia contra la difteria y la escarlatina en la ciudad de México, 1926-1927”, en *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México (siglos XIX-XX)*, ed. Claudia Agostoni (México: Instituto de Investigaciones Históricas - Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008), 287- 311.

de abajo hacia arriba; es decir, de los subordinados hacia el grupo dominante que representa el poder<sup>18</sup>. Idealmente, si a estos actores definidos por Scott los ubicamos en el marco de una campaña de salud, tendríamos a los intermediarios, como representantes del Estado y portadores del *conocimiento científico*, jugando el rol del grupo dominante. Los habitantes de las comunidades que los recibieron tomarían la investidura de los segundos, es decir, los *subordinados* y, en definitiva, si decidían no aceptar al intermediario en su comunidad o no acatar sus instrucciones, hacían tambalear la efectividad de la campaña.

Me detengo en este tema porque no siempre se mostró de manera explícita en la filmografía sanitaria de la época y el caso de la madre de Antonio es uno de los pocos ejemplos filmográficos al respecto. Por el contrario, como veremos más adelante, en los cortometrajes dedicados a las campañas de salud, se trata de un tema desdibujado. Veamos.

### Contra el paludismo... una *Cruzada heroica*

El inicio de la guerra fría al poco tiempo de terminada la Segunda Guerra Mundial, marcó el contexto del proceso de erradicación del paludismo en el ámbito internacional<sup>19</sup>. Desde 1955, durante la VIII Asamblea Mundial de la Salud realizada en la ciudad de México, el país sede apoyó la propuesta para que la Organización Mundial

de la Salud orientara las campañas antipalúdicas con miras a su erradicación. La Campaña Nacional de Erradicación del Paludismo inició en diciembre de 1955, dependió de la Secretaría de Salubridad y Asistencia y tuvo cobertura nacional. Para su puesta en marcha se formó la Comisión Nacional de Erradicación del Paludismo (en adelante CNEP), que estuvo encabezada por el doctor Ignacio Morones Prieto (Secretario de Salubridad). El país se dividió en 14 zonas y en la ciudad de México estaba la oficina central. La campaña se organizó en tres fases y quedó establecido que, si después de tres años de trabajo no aparecía ningún caso de paludismo, la enfermedad se declararía erradicada del país. Como parte de sus trabajos de propaganda y educación higiénica, la CNEP editó un *Boletín* regional y diseñó llamativos carteles. Sin embargo, uno de sus atractivos propagandísticos fue la cobertura cinematográfica promovida mediante la realización de cortometrajes en la Sección de Educación Higiénica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. *Cruzada heroica* es una de ellas y al igual que la filmografía existente, su guión magnificó los trabajos de la Comisión y empleó una retórica que enfatizó el esfuerzo del Estado mexicano y de los mexicanos “comprometidos con la Nación” en la batalla contra el paludismo.

Es importante destacar que existe una amplia filmografía antipalúdica (mayoritariamente estadounidense) que se produjo entre 1925 y 1960, cuyo contenido estuvo influenciado por la Segunda Guerra Mundial y por la Guerra Fría iniciada en 1947<sup>20</sup>. Los documentales producidos en este periodo tuvieron un notorio matiz bélico que permeó la filmografía mexicana, de la cual *Cruzada heroica* es representativa. Un ejemplo de ello es el uso de un discurso belicoso y anticomunista propio de la época, que comparó el combate de la enfermedad con una “guerra sin tregua”, donde los militares que luchan en el frente se convirtieron en los *soldados de la salud*. Se crearon representaciones que los mostraban

18 Este autor plantea que cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica al poder. También se refiere al discurso oculto de los dominantes que articula prácticas y exigencias que no se pueden expresar abiertamente. Los rumores, el chisme, los cuentos populares, las canciones, entre otros, han sido los vehículos para manifestar la resistencia a una imposición o demostración de poder. Véase James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos* (México: ERA, 2000), 21.

19 Desde un enfoque social y cultural de los efectos del paludismo, su impacto en la población y el desarrollo de las campañas para su combate, destacan para el contexto latinoamericano los trabajos de los historiadores Saúl Franco y Marcos Cueto. Ambos autores vinculan a la Fundación Rockefeller con las campañas antipalúdicas llevadas a cabo en Brasil y Perú y se refieren de manera general al caso mexicano. Por su parte Cueto condensa en su reciente libro *Cold War, Deadly fevers. Malaria Eradication in México 1955-1975*, años de trabajo dedicado al estudio del combate al paludismo. El contexto internacional que ofrece en este trabajo contribuye al entendimiento de los factores externos que idearon y respaldaron la campaña de erradicación mexicana, varias veces, como veremos más adelante, cuestionada por diferentes causas.

20 Para conocer un completo análisis del cine estadounidense o británico representativo de la erradicación del paludismo, recomiendo el trabajo de Marianne Fedunkiw, “Malaria Films: Motion Picture as a Public Health Tool”, *American Journal of Public Health* 93, no.7 (2003): 1046-1056.

sustituyendo sus rifles por aspersores para combatir a un nuevo enemigo: el paludismo. Con base en estos referentes, encontramos que en los documentales anti-palúdicos mexicanos el hilo conductor integra esbozos de un lenguaje bélico internacional al ya muy repetido discurso nacional desde el cual se enfatizaba que el progreso de México radicaba en el combate de las enfermedades y, por lo tanto, en el trabajo de las instituciones sanitarias para mejorar las condiciones de salud de los mexicanos<sup>21</sup>.

La ardua tarea de propaganda que realizó el Estado mexicano para hacer *visible* su esfuerzo en esta campaña se hace evidente en la trama de *Cruzada heroica*. De vuelta al entorno rural campesino, el cortometraje inicia con el éxodo de campesinos que habitan en una zona palúdica. La música de ambientación, producida en los estudios Rivatón de América, y la voz del locutor, contribuyen a acentuar “el dantesco escenario de ruina y desolación”. Los afectados cierran sus casas y se llevan consigo sus contadas pertenencias, el rostro de la maestra de escuela denota tristeza porque el nivel de asistencia de los niños ha bajado notablemente y se ve obligada a cerrar la escuela. El pueblo se empieza a quedar solo y sus habitantes, escapando a la enfermedad, salen en busca de mejor suerte.

Las autoridades sanitarias son representadas como un equipo previsor que desde el inicio de la campaña contaba con un diagnóstico nacional, el cual les permitía actuar con conocimiento de causa y no de manera improvisada, por eso súbitamente el espectador es trasladado al interior del auditorio en donde se llevó a cabo la VIII Asamblea de Salud y puede ver —aunque no escuchar— a los representantes de las instituciones sanitarias nacionales e internacionales tratando el tema de la erradicación de la enfermedad y trazando en

pizarrones cuáles serían las estrategias a seguir. La cámara de Francisco del Villar también nos lleva a las oficinas de los ingenieros que colorean los mapas donde se indican las zonas palúdicas del país, al laboratorio donde las enfermeras analizan muestras de sangre y al taller donde los dibujantes colorean a mano los carteles de propaganda para la campaña. Hasta aquí, aquella población afectada del inicio pasó a segundo plano y cedió el papel protagónico a los organizadores de la campaña, quienes nos llevan de la mano para seguir su plan de trabajo, por lo que el resto del cortometraje muestra la titánica labor del Estado en su combate contra la enfermedad.

Los intermediarios sanitarios, que se encuentran entre este Estado benefactor y la población, son representados en el cortometraje por dos personajes cuyos oficios han sido escasamente tomados en cuenta por la historiografía sanitaria. Se trata de los *rociadores* y *notificantes* quienes jugaron un papel fundamental, porque su labor se convirtió en gran medida en la base operativa de la campaña. Del rociador se dijo, en la segunda fase de la campaña en 1957, que era “el pilar y gigante del programa de erradicación del paludismo”. En el notificante se albergó toda la esperanza de que su amabilidad para tratar a la gente y su habilidad para persuadirla, arrojaran resultados favorables para los objetivos de la campaña. Del Villar les reconoció su esfuerzo y, al final del cortometraje, vemos cómo aquellos campesinos, que al inicio abandonaron su pueblo, regresan a él. Esto significa que, gracias al trabajo de estos intermediarios sanitarios, las zonas antes palúdicas volvieron a ser sitios habitables y que los “miles de brazos morenos” eran otra vez aptos para trabajar y producir para su país.

El tema de la resistencia no está protagonizado en *Cruzada heroica* por un campesino, ni por una madre de familia, sino por un habitante de la ciudad. Cuando el rociador llega a tocar a la puerta de una casa, la empleada doméstica que lo recibe se encamina al jardín en donde su patrón está leyendo el periódico. La respuesta del señor al anuncio de la visita del rociador es negarle su entrada y pedirle que se retire, haciendo con su mano una seña displicente. Su negligencia no lo protegió de la enfermedad y, en la siguiente

21 Las referencias bélicas a las que me refiero son particularmente identificables en el cortometraje *Guerra al Paludismo* de Walter Reuter en el que el título ya trae consigo una connotación explícita de que combatir la enfermedad era una guerra. La primera escena de este cortometraje es por demás elocuente ya que inicia con el desfile de tres soldados con fusil al hombro que caminan de frente a la cámara y tras una superposición de imágenes se convierten en rociadores que cambiaron su fusil por un aspersor de DDT para fumigar. Un análisis completo de esta película está en Gudiño Cejudo, *Campañas de salud*, 259-267.



escena, aparece tendido en su cama, temblando por las altas fiebres. Si no le abrió la puerta a la prevención sí tuvo que abrirla, de emergencia, al médico.

*Cruzada heroica* expone dos sentimientos que, al decir de Fabregat Cúneo, son elementos incondicionales de la propaganda: el temor y la esperanza<sup>22</sup>. En este caso, el drama que conlleva el contagio del paludismo produce temor en la población, porque existe la amenaza de muerte. A cambio, el Estado ofrece una promesa: devolver a esta población la esperanza de mejores condiciones de vida y salud, a través de las medidas tomadas por las autoridades sanitarias y la Campaña Nacional de Erradicación.

De este cortometraje se hicieron copias que fueron solicitadas por los gobiernos de Guatemala y El Salvador a la Secretaría de Salubridad. Lo anterior pone en evidencia la difusión que tuvo este material, no sólo en México sino en el extranjero y, sobre todo, muestra el uso que hizo de él el gobierno mexicano para mostrar, en el ámbito nacional y en el extranjero, los alcances que tenía la campaña.

### **Río arriba, contra la tuberculosis**

La primera campaña de salud promovida en México que articuló acciones federales y estatales para combatir la tuberculosis, también llamada “peste blanca”, se remonta a 1907 con los trabajos que realizó el porfiriano Consejo Superior de Salubridad encabezado por el doctor Eduardo Liceaga<sup>23</sup>. A lo largo de las primeras décadas del siglo xx se dio continuidad a la campaña y en 1918 se instaló el primer dispensario antituberculoso en la ciudad de México, en el cual se orientó a los pacientes y a sus familiares sobre la manera de cambiar sus hábitos higiénicos para ayudar a prevenir la enfermedad. La permanencia de la campaña tuvo un empuje importante en 1929 cuando se diseñó un plan más completo de

combate. Se construyeron más dispensarios y dos años después, en 1931, se inició la construcción del sanatorio de Huipulco y se promovió la vacunación preventiva<sup>24</sup>. En las siguientes décadas combatir la tuberculosis fue una tarea constante y el cine ofreció alternativas didácticas y propagandísticas esenciales.

El cortometraje *Río arriba* es un ejemplo que representa la conjunción entre el Estado y las campañas de salud, y lo hace a partir de un evento trascendental como lo fue la promoción de la primera unidad fluvial sanitaria llamada El Mensajero de la Salud, inaugurada por la Secretaría de Salubridad y Asistencia a inicios de 1960. Adolfo Garnica filmó la travesía del barco sobre el río Usumacinta y documentó un día de trabajo con la comunidad. El viaje es narrado por una voz en *off* que anuncia al “barco único en el mundo” en su misión conquistadora y casi redentora porque irá “a la selva, hacia regiones perdidas, olvidadas de nuestra inmensa tierra, allá donde también viven hermanos nuestros”. Desde el principio Garnica anuncia que estamos frente a un evento sin precedentes, por lo que de inmediato involucra al espectador con la tripulación y con la brigada médica que viaja a bordo del barco y se encamina a aquella “región olvidada” que en breve dejará de serlo.

Antes de que El Mensajero de la Salud ancle en la comunidad elegida, Garnica hace una pausa para mostrarnos la llegada de una “brigada de avanzada” que se encarga de informar a la población ribereña el próximo arribo de la unidad fluvial, equipada con los aparatos más modernos, para darles atención médica. Para brindar la información reparten folletos, organizan conferencias, verbenas populares y obras de teatro guiñol, y proyectan películas de dibujos animados. Cuando el barco hace su aparición es recibido con la sorpresa y el beneplácito de jóvenes y viejos. El director enfoca su cámara en los rostros de los viejos a quienes la frase “hasta que llegó el día que por fin les tendimos la mano” acentúa su expresión de años de resignación y

22 Roberto Fabregat Cúneo, *Propaganda y Sociedad* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), 184-185.

23 Para detalles de esta campaña véase, Ana María Carrillo, “Los médicos ante la primera campaña antituberculosa en México”, *Gaceta Médica de México* 4, no. 137 (2001): 362-370.

24 Guillermo Fajardo Ortiz, Ana María Carrillo y Rolando Nery Vela, *Perspectiva histórica de atención de la salud en México, 1902-2002* (México: Organización Panamericana de la Salud, 2002), 38.

espera. También lo hace en los rostros de los niños y jóvenes que representan esa nueva generación receptora de servicios de los cuales carecieron sus antecesores.

La segunda mitad del cortometraje muestra el intenso trabajo de la brigada médica cuando atiende a la población en la clínica que está a bordo del barco. Allí les practican la prueba de Mantoux, el catastro torácico, se hacen diagnósticos vcg y se toman fotofluorografías. El barco cuenta con cuarto oscuro y botica, así que la sensación de inmediatez es perceptible porque los pacientes bajan del barco, diagnosticados y medicados. A la par que se trabaja en el interior del barco, en el exterior está una brigada haciendo labores de saneamiento ambiental e higiene dental. Las escenas transcurren al son de una marimba de un tono festivo que es constante a lo largo del cortometraje. Todos los eventos narrados aquí suceden en un día, porque El Mensajero de la Salud debía seguir su camino para llevar “bienestar” a otros mexicanos.

Con lo visto en *Cruzada heroica* y *Río arriba* podemos afirmar que, los cortometrajes dedicados a documentar las campañas de salud, generalmente recrearon los acontecimientos tal y como sucedieron. Las escenas filmadas *in situ* lo demuestran. Sin embargo, no debemos perder de vista que detrás de estas recreaciones audiovisuales “oficiales”, solicitadas por las autoridades sanitarias, existieron acontecimientos descritos por intermediarios sanitarios que contradicen la historia plasmada en la pantalla. Si bien las películas sanitarias tuvieron como finalidad educar higiénicamente al espectador mostrándole las diferencias entre salud y enfermedad, y los beneficios de la primera, también fueron agentes de propaganda que enaltecieron la labor médico-sanitaria del Estado mexicano.

### Consideraciones finales

Las películas aquí analizadas ofrecen escenarios y protagonistas particulares: las campañas de salud y los intermediarios sanitarios. Para el primer caso, vimos que las campañas antimalaria y antituberculosa, realizadas por la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la década de 1960, inspiraron los cortometrajes *Cruzada heroica* y

*Río arriba*, y que el propósito propagandístico de sus directores y las autoridades sanitarias fue exaltar la labor del Estado mexicano como promotor de una laudable tarea: erradicar el paludismo del territorio nacional y bajar los índices de tuberculosos. Así, a través de sus instituciones sanitarias, el Estado mexicano se erigió en este momento como un nuevo personaje y, pese a haber permanecido tras bambalinas, decidió hacer su debut estelar mostrando el esfuerzo económico, tecnológico y humano que realizaba en la lucha para erradicar ambas enfermedades. Por eso *Cruzada heroica* está colmada de escenas que muestran a los técnicos trabajando y a los equipos de rociadores que se apropiaron del país para “salvarlo de la desgracia de la enfermedad”. En *Río arriba* somos testigos de que la modernidad de los servicios sanitarios arribó a bordo de un barco bien equipado, que agilizó la atención médica y sanitaria de la que carecían las comunidades ribereñas. En ambos cortometrajes sus directores, más que plantearnos historias de enfermos o explicarnos cómo conservar limpia nuestra persona y nuestro entorno, mostraron que lo único que debía hacer la gente era abrir la puerta de su casa al rociador para que éste hiciera su trabajo y aceptar con beneplácito la llegada de El Mensajero de la Salud.

Para el segundo tema, el de los intermediarios sanitarios, los cortometrajes *La respuesta* y *Pasos en la arena* nos revelaron que quienes hicieron posible la llegada a las comunidades de la ambiciosa empresa sanitaria de los años cincuenta y sesenta fueron los maestros rurales, las trabajadoras sociales, los notificadores y los rociadores, sobre quienes recayó el compromiso de que su trabajo sirviera de intermediación entre las instituciones y la gente. Los maestros rurales y las trabajadoras sociales jugaron un papel especial por su condición de letrados y por el compromiso que asumieron con la población de las comunidades en donde trabajaron. Por su parte, los notificadores y rociadores, activos particularmente en la campaña de erradicación del paludismo, acotaron su interacción con la gente a los consejos básicos de la campaña que los ocupó. Estos personajes se convirtieron en los portavoces de un discurso nacionalista y progresista que los cubrió con el velo de héroes salvadores de la Patria. Sus testimonios —cuando los dejaron— a la vez que son una fuente imprescindible

para reconstruir parte de la historia de cómo se implementaron las campañas y sus programas de educación higiénica, sirvieron de inspiración para la construcción cinematográfica de su oficio. Las películas sanitarias fueron un valioso instrumento de educación higiénica y, a la luz de los años, se han convertido en un atractivo documento histórico capaz de permitirnos, entre otras cosas, recrear e imaginar acontecimientos, espacios, paisajes y escenarios del pasado.

### Filmografía citada

*Guerra al paludismo* (Walter Reuter, ca. 1957).  
*La respuesta* (Francisco del Villar, 1959).  
*Pasos en la arena* (Francisco del Villar, 1959).  
*Cruzada heroica* (Francisco del Villar, 1960).  
*Río arriba* (Adolfo Garnica, 1961).

### Archivos consultados

Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. México.  
National Archives of Record Administration  
-NARA-. College Park (Washington DC).

### Obras citadas

Agostoni, Claudia. “Historia de un escándalo. Campañas y resistencia contra la difteria y la escarlatina en la ciudad de México, 1926-1927”. En *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México (siglos XIX-XX)*, editado por Claudia Agostoni. México: Instituto de Investigaciones Históricas - Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.

Birn, Anne-Emanuelle. *Local Health and Foreign Wealth: The Rockefeller Foundations. Public Health Programs in Mexico 1924-1951*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 1993.

Birn, Anne-Emanuelle. *Marriage of convenience. Rockefeller International Health and Revolutionary Mexico*. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press, 2006.

Carrillo, Ana María. “Los médicos ante la primera campaña antituberculosa en México”. *Gaceta Médica de México* 4, no. 137 (2001): 362-370.

Cueto, Marcos, ed. *Salud, Cultura y Sociedad en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios

Peruanos, Organización Panamericana de la Salud, 1996.

Cueto, Marcos. *Cold war, Deadly Fevers. Malaria Eradication in Mexico, 1955-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

Fabregat Cúneo, Roberto. *Propaganda y Sociedad*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Fajardo Ortiz, Guillermo, Ana María Carrillo y Rolando Nery Vela. *Perspectiva histórica de atención de la salud en México, 1902-2002*. México: Organización Panamericana de la Salud, 2002.

Fedunski, Marianne. “Malaria Films: Motion Picture as a Public Health Tool”. *American Journal of Public Health* 93, no.7 (2003): 1046-1056.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

Fonte, Jorge y Olga Matay. *Walt Disney. El Universo de los largometrajes 1937-1967*, Vol. 1. Madrid: TB Editores, 2000.

Franco Agudelo, Saúl. *El Paludismo en América Latina*. México: Universidad de Guadalajara, 1990.

González Rivera, Manuel. “Educación Higiénica y Política Sanitaria”. *Salubridad y Asistencia*, no. 13 (1946): 111-117.

Gudiño Cejudo, María Rosa. “Campañas de salud y Educación Higiénica en México 1925-1960. Del papel a la pantalla grande”. Tesis doctoral, El Colegio de México, 2009.

Gudiño Cejudo, María Rosa. “Salud para las Américas y Walt Disney. Cine y campañas de salud”. En *La Mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*, editado por Alicia Azuela y Guillermo Palacios, 179-203. México: El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Meade, Teresa. “Civilizing Rio de Janeiro. The Public Health Campaign and the Riot of 1904”. *Journal of Social History* (1987): 301-322.

Nichtenhauser, Adolf. *A History of Motion Pictures in Medicine*. Washington (DC): Manuscrito en la National Library of Medicine, 1950.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: ERA, 2000.

Solórzano Ramos, Armando. *¿Fiebre dorada o fiebre amarilla? La Fundación Rockefeller en México (1911-1924)*. México: Universidad de Guadalajara, 1997.

Sorlin, Pierre. "El cine, reto para el historiador".

Revista Istor V, no. 2 (2005): 11-35.

Tuñón, Julia. "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia". En *Los andamios del historiador. Construcción y Tratamiento de Fuentes*, coordinado por Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte, 337-358. México: Archivo General de la Nación-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Vidal González, Rodolfo. *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2006.

Vovelle, Michel. *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel, 1985.

■ Fecha de recepción: 25 de enero de 2010

■ Fecha de evaluación: 7 de febrero de 2010

■ Fecha de aprobación: 5 de marzo de 2010

#### Cómo citar este artículo

Gudiño Cejudo, María Rosa. "La salud de los mexicanos, un tema de película de los años sesenta". *Memoria y Sociedad* 14, no. 28 (2010): 125-136.