



História, Ciências, Saúde - Manguinhos

ISSN: 0104-5970

hscience@coc.fiocruz.br

Fundação Oswaldo Cruz

Brasil

Gudiño, María Rosa; Sosenski, Susana

El teatro guiñol, la televisión mexicana y la educación para la salud a mediados del siglo
XX

História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 24, núm. 1, enero-marzo, 2017, pp. 201-221

Fundação Oswaldo Cruz

Rio de Janeiro, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386150412012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El teatro guiñol, la televisión mexicana y la educación para la salud a mediados del siglo XX

Puppet shows, Mexican television and health education in the mid-twentieth century

María Rosa Gudiño

Profesora, Teoría Pedagógica y Formación Docente/
Universidad Pedagógica Nacional, Ajusco.
Carretera al Ajusco, 24 – Colonia Héroes de Padierna –
Delegación Tlalpan
14200 – Ciudad de México – México
mrgudino@upn.mx

Susana Sosenski

Investigadora, Instituto de Investigaciones Históricas/
Universidad Nacional Autónoma de México.
Circuito Mario de la Cueva, Ciudad Universitaria
04510 – Ciudad de México – México
sosenski@unam.mx

Recebido para publicação em fevereiro de 2015.

Aprovado para publicação em junho de 2015.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702016005000027>

GUDIÑO, María Rosa; SOSENSKI, Susana. El teatro guiñol, la televisión mexicana y la educación para la salud a mediados del siglo XX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.24, n.1, jan.-mar. 2017, p.201-221.

Resumen

Este artículo rescata la obra de teatro guiñol *Las calenturas de Don Ferruco*, televisada a finales de la década de 1950 para promover la erradicación del paludismo en México como un útil instrumento de educación para la salud. Se analiza cómo la difusión del teatro guiñol educativo en la televisión mexicana evidenció la necesidad de mantener vigente la enseñanza dirigida a prevenir enfermedades y se subraya la importancia de la televisión como una producción educativa para promover la salud hacia mediados del siglo XX. El artículo muestra los inicios de su uso como una herramienta de especial importancia para lo que posteriormente sería la masificación de los discursos emitidos por la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

Palabras clave: teatro guiñol; televisión; educación higiénica; paludismo; México.

This article resurrects the puppet show Las calenturas de Don Ferruco (Don Ferruco's Fevers), which was televised in the late 1950s in order to help eradicate malaria in Mexico, as a useful instrument for health education. It analyzes how the spread of educational puppet shows on Mexican television showed the need to keep updating preventive healthcare pedagogy and it underlines the importance of television as an educational health-promotion production in the mid-twentieth century. The article discusses the early use of puppet shows as an especially important tool for what would later become mass-media transmission of discourses from the Secretaría de Salubridad y Asistencia (Department of Health and Healthcare).

Keywords: puppet shows; television; hygiene education; malaria; Mexico.

En México, en la primera mitad del siglo XX, hubo numerosos esfuerzos gubernamentales por utilizar el teatro guiñol como una estrategia educativa y propagandística de amplia cobertura. Desde la década de 1920, la alfabetización y la educación higiénica fueron piedras angulares de un Estado mexicano que sostenía gran parte de su proyecto en la pretensión de formar ciudadanos alfabetizados, limpios, sanos y trabajadores, elementos que se consideraban la base fundamental del desarrollo nacionalista. Con el objetivo de educar a la población en higiene y en salud pública, a lo largo del siglo XX, se articuló una interesante y compleja mancuerna entre la Secretaría de Educación Pública (SEP), creada en 1921, el Departamento de Salubridad Pública (DSP), creado en 1917, y la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA), fundada en 1944, para diseñar múltiples instrumentos que permitieran educar y desarrollar entre la población nuevos hábitos higiénicos, como el cepillado de los dientes, el baño diario, la limpieza de los alimentos y el hogar, la vacunación y la prevención de enfermedades.

Las instituciones del sector salud, a través de la educación higiénica, fortalecieron una serie de campañas médico-sanitarias que buscaban reducir los índices de mortalidad entre la población, prevenir enfermedades y/o erradicarlas. Para ello, el DSP creó la Sección de Educación Higiénica y Propaganda (SEHyP) en 1922. La SEP incorporó la educación higiénica en los proyectos de la Sección de Psicopedagogía e Higiene (SPeH), creada en 1925, y fomentó, a través del Departamento de Bellas Artes, el teatro guiñol para divulgar ideas de higiene y salud entre la población. Para alcanzar el objetivo de llegar a una mayor audiencia infantil, en la primera mitad del siglo XX, se diseñaron una serie de materiales educativos de tipo oral (conferencias, transmisiones radiofónicas y obras de teatro guiñol), gráfica (hojas volantes, folletos y carteles) y audiovisual (películas y programas de televisión) que condensaron los mensajes sanitarios que se deseaban transmitir.

La elaboración y difusión de estas producciones, que se divulgaron tanto en escuelas, como en fábricas, cárceles, hospitales, rancherías o colonias populares, tuvo como objetivos: (1) educar higiénicamente a la población para familiarizarla con explicaciones científicas en torno a la salud y la enfermedad; (2) sensibilizarla para recibir en sus hogares al personal sanitario; (3) debilitar las creencias populares en cuestiones de curación de la enfermedad y (4) forjar a un nuevo ciudadano saludable.

El hallazgo de la versión grabada de una obra de teatro guiñol, *Las calenturas de Don Ferruco* (Las calenturas..., s.d.; ca.1959),¹ escrita y dirigida por Gilberto Ramírez Alvarado para la Campaña Nacional de Erradicación del Paludismo (CNEP),² es el detonante de este artículo. Esta obra, desconocida hasta ahora por la historiografía, se filmó en formato de cine (probablemente 16mm) para proyectarse en funciones itinerantes en las zonas rurales a las que llegaban los integrantes de la campaña. También fue transmitida en la televisión mexicana en las décadas de los años 1950 y 1960 con la finalidad de que el programa de educación higiénica de la CNEP tuviera una mayor difusión.³ La obra evidencia que el titiritero Gilberto Ramírez recibió asesoramiento técnico de la citada comisión para escribir un guión claramente enfocado a difundir la segunda fase de trabajo de las tres que conformaron la campaña; es decir, la de “erradicación,” que duró de enero 1957 a diciembre 1960 y que tuvo como propósito realizar el rociado intra-domiciliario con insecticida (DDT) y suministrar un medicamento antipalúdico a la población afectada.⁴

La obra *Las calenturas de Don Ferruco* se ofrece como una ventana de gran riqueza para poder observar cómo, por lo menos hasta mediados del siglo XX, las campañas de educación higiénica emprendidas en décadas anteriores no habían terminado de presentar los resultados esperados, por lo que se hizo necesario el uso de nuevos instrumentos audiovisuales como el cine y la televisión para educar a la población mexicana en materia de prevención de enfermedades. Esta obra permite, además, advertir que el uso del teatro guiñol no debe ser visto únicamente como una estrategia didáctica, sino como un proyecto a largo plazo que vivió la transición tecnológica de ser un espectáculo en vivo que propiciaba una relación directa con el público, a ser una obra grabada que se mostraba detrás de las pantallas de cine y de televisión.

Aunque estas producciones culturales (el teatro guiñol en vivo y en pantalla) coexistieron, la incursión de los títeres en los medios audiovisuales transformó la divulgación de la educación higiénica. Es decir, en los espectáculos en vivo el público podía participar, activamente, apelando o aplaudiendo los discursos en torno a la salud y obteniendo respuestas espontáneas de los titiriteros lo cual hacía que una obra nunca fuera igual a otra. En cambio, los programas de teatro guiñol proyectados en pantalla eliminaban esta interacción, ya que los títeres actuaban solo frente al productor y el camarógrafo y la obra, en tanto, quedaba grabada en un formato fijo, se presentaba siempre de la misma forma.

Es importante tener en cuenta que ni la televisión ni el cine implicaron un desplazamiento o sustitución de los espectáculos en vivo. Los títeres televisados coexistieron con los itinerantes que seguían exhibiéndose en diferentes ciudades, zonas rurales y espacios públicos. Sin embargo, la pantalla (tanto del cine como de la televisión) logró masificar paulatinamente los discursos emitidos por las instituciones de salud pública. Durante los años 1960, los programas televisivos llegarían cada vez a más rincones del país y a miles de personas simultáneamente, masificando ciertas ideas, términos y concepciones en torno a la salud, la higiene y la prevención de enfermedades, llegando a mucha más gente y superando con creces los esfuerzos que en materia cinematográfica y en exhibición de obras de teatro guiñol en vivo había realizado la SSA desde la década de los años 1920.⁵

Con el objetivo de reflexionar sobre los puntos antes señalados, este texto se divide en cuatro partes: en la primera se estudia el uso del teatro guiñol en México como una estrategia didáctica y propagandística; en la segunda se explicita su relación con la educación higiénica y se contextualiza la participación de Gilberto Ramírez Alvarado en este proceso. La tercera y cuarta partes están dedicadas a reconstruir las condiciones de producción de la obra, es decir, la aparición de *La familia Piripitín* en la televisión mexicana y los contenidos educativos que esta obra divulgó.

El teatro guiñol en México

En México, el teatro guiñol tiene una larga historia como herramienta educativa. En el periodo novohispano cumplió una importante función adoctrinadora y fue un efectivo recurso para la evangelización (Horcasitas, 2004). En el siglo XIX, el teatro de títeres, de característica itinerante, permitió divulgar muchos de los elementos constitutivos de la identidad nacional; las obras de teatro insistieron en presentar narrativas históricas que

destacaron el proceso independentista y otros acontecimientos políticos, aunque no dejaron de presentar las pasiones humanas; de tal forma los celos, la infidelidad, las historias de amor u odio estuvieron siempre presentes. William Beezley (2008, p.127) ha señalado que este teatro no tenía ambiciones pedagógicas manifiestas, sin embargo, en tanto representaba los acontecimientos políticos, los sucesos históricos, los elementos de la cultura y el habla popular, las costumbres del pueblo en general (p.134) y era recibido por centenares de personas, es indiscutible que el teatro de títeres fue siempre una forma de educación.

El teatro guiñol que se desarrolló en México en el periodo posrevolucionario (1920-1940), conocido como “la época de oro del teatro guiñol”, fue muy distinto al teatro de títeres decimonónico que descansaba en la tradición artística de familias como los Rosete Aranda y cuyos contenidos eran determinados por los titiriteros. En contraste, el teatro guiñol posrevolucionario, especialmente el que se desarrolló en la década de 1930, manejado ya no con hilos sino con títeres “de guante”, por ser más fáciles de transportar a distintas localidades del país, fue financiado por el Estado, en específico por el Departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (Sosenski, 2010). El teatro de títeres posrevolucionario era de manera explícita un teatro didáctico y provenía de un proyecto oficial anclado en los valores nacionalistas que pretendían crear un nuevo ciudadano. Con el proyecto de teatro guiñol de Bellas Artes, iniciado en 1932, se evidenciaba que el gobierno consideraba esta expresión artística como un recurso fundamental para divulgar, educar y difundir entre la población urbana y rural un amplio abanico de valores y proyectos que iban desde la alfabetización, la importancia de la escuela, el laicismo, la defensa de la expropiación petrolera, el trabajo y la higiene (Sosenski, 2010).

El teatro guiñol posrevolucionario se convirtió en un mediador, en una suerte de puente ideológico entre los gobiernos de turno y las familias mexicanas, en tanto sirvió para que los discursos oficiales entraran en los hogares y, en teoría, modificaran hábitos y costumbres. Los titiriteros visitaron hospitales, plazas públicas, penitenciarías colonias populares, campos militares, fábricas, talleres, cárceles, ejidos, casas cuna, reformatorios y hospicios. Apoyaron las misiones y brigadas culturales, las campañas de alfabetización para comunidades agrarias, visitaron sindicatos obreros y agrupaciones campesinas (Sosenski, 2010). En los años 1940, decenas de pequeñas y grandes compañías coexistían y desde diversos espacios se utilizaba a los títeres y muñecos para divertir e instruir.

A principios de la década de 1940, las compañías del teatro guiñol de Bellas Artes habían celebrado cerca de ocho mil representaciones. Algunos de los grupos de la llamada “época de oro” se desintegraron; otros continuaron (Giménez Cacho, Miranda Silva, De Ita, 2010). Sin embargo, durante el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952) se evidenció que el teatro guiñol de carácter estatal había perdido peso: a las compañías de teatro se les recortó presupuesto, se quedaron sin materiales de trabajo y medios de transporte, lo cual ocasionó tener que cancelar decenas de funciones (Tibol, 7 jul. 1997, p.67).

A pesar de ello, el teatro guiñol, de títeres o marionetas, había logrado legitimarse como un recurso educativo exitoso e instalarse como una diversión pública. El famoso grupo “Rin Rin”, nacido en 1932, para entonces se había transformado en “El Nahual” y, dirigido por una de las más destacadas titiriteras mexicanas, Lola Cueto, continuaría presentando funciones hasta 1970. En la década de 1940, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios,

había creado al títere Toribio, manipulado por Ignacio Herrera, para hablar al pueblo de cómo frenar el avance del fascismo (Iglesias Cabrera, Murray Prisant, 1995). En ese contexto surgiría la compañía de Gilberto Ramírez Alvarado, Don Ferruco, objeto de esta investigación y de quien hablaremos más adelante. En 1954, surgió el Teatro Petul en Chiapas, como una iniciativa del Instituto Nacional Indigenista, que sería dirigido por la destacada literata mexicana Rosario Castellanos, entre 1956 y 1958 (Lewis, 2008, p.622). Las obras de Petul comenzaron a presentarse en la lengua tzotzil y para los años 1950 sus objetivos se centraron en la promoción del uso del castellano, la alfabetización y las campañas de salud pública, en las que se difundía la higiene personal, la vacunación, el uso de DDT, del jabón y de letrinas. Dirigidas a la población campesina del sureste del país, las obras de Petul insistieron también en temas como el alcoholismo. De tal modo, en los años 1950 y 1960 coexistieron decenas de grupos de titiriteros y buena parte de las obras que se presentaban eran de corte didáctico.

En general, las obras de teatro relacionadas con la salud pública tuvieron un claro enfoque preventivo que se enmarcaba, particularmente, en el tema de la educación higiénica fomentada por el DSP (1917-1944) primero y por la SSA a partir de 1944. La compañía de títeres y la obra de teatro guiñol *Las calenturas de Don Ferruco* de Gilberto Ramírez Alvarado, formó parte no sólo de un contexto de gran producción de obras de teatro guiñol, sino también de un amplio proyecto educativo centrado en la prevención de enfermedades.

Don Ferruco y la educación higiénica

La SEHyP, creada en 1922, orientó sus discursos educativos hacia dos grupos de receptores bien definidos: los niños y los adultos. Las autoridades sanitarias pensaron que la propaganda dirigida al primer grupo era más eficaz porque contribuía a la formación de nuevas generaciones que recibirían el programa de educación higiénica promovido desde la Sección. Se consideraba que los niños eran ciudadanos en formación, a quienes había que instruir en los valores con los que se esperaba vivieran su vida adulta. Los niños eran también considerados como mediadores entre los discursos oficiales y las familias, especialmente si estas eran de los sectores populares y campesinos. Los niños fácilmente podían influir en los hábitos cotidianos de sus padres, hermanos, tíos, abuelos o vecinos. Sin embargo, si bien los niños fueron un blanco central de las campañas educativas del teatro guiñol, las obras eran recibidas también por jóvenes y adultos. Muchas veces, se presentaban en plazas públicas, en parques o jardines y, gracias a los registros fotográficos de la época, hoy podemos observar que el público que asistía a las funciones de teatro guiñol estaba compuesto por gente de muy diversas edades (Sosenski, 2010).

A lo largo de la década de los años 1940, era notoria la producción de materiales educativos de la SEHyP, que para entonces había cambiado su nombre a Dirección General de Educación Higiénica. En 1946, el doctor Manuel González Rivera (1946a, p.111), jefe de la Dirección y profesor de la materia de educación higiénica en la Escuela de Salubridad e Higiene de la SSA, definía a la educación higiénica “como la suma de conocimientos aprendidos y prácticas adquiridas en la escuela o fuera de ella, que influyen favorablemente sobre la salud del individuo, de la comunidad o de la raza”. González Rivera parecía tener una idea clara de las diferencias entre escolarización y educación y en ese sentido amplió el campo de acción

de las campañas higiénicas. Este médico opinaba que lo más importante en los programas educativos era la “capacidad y dotes del educador que las utilizaba y la inteligencia y cultura del educando” (González Rivera, 1946b, p.34). Es decir, del intercambio de conocimientos científicos y de la cultura popular cotidiana surgiría un proceso de enseñanza mucho más rico.

En la segunda edición de su libro *Educación higiénica*, González Rivera (1950, p.193) presentó un cuadro clasificatorio en el cual el teatro guiñol aparecía registrado como una actividad de carácter “auditivo-visual” y en donde el autor subrayaba que “la puerta de entrada para las percepciones son los sentidos del oído y de la vista”. Este médico consideraba que el guiñol representaba un espectáculo más atractivo que el cine, en cuanto a la interacción con la gente⁶ porque si bien los títeres y/o marionetas carecían por completo de expresión en los ojos y de movimiento en los músculos de la cara, atrapaban la atención de los espectadores mediante las dramatizaciones que requerían de “constante movimiento como caídas, golpes, bailes, pleitos, tendiendo invariablemente hacia el terreno humorístico a través de la exaltación de la travesura y del lenguaje picaresco, sin ser groseros (González Rivera, 1950, p.202). Esto hablaba de que el teatro guiñol se prestaba a la improvisación y que los titiriteros debían ser sensibles a las características de su audiencia.

Este mismo autor proponía una estrategia de rigor en el teatro guiñol: la creación de un personaje central con el cual el público se identificara e interesara para seguir de cerca sus dramas y aventuras, “casi como un personaje vivo” (González Rivera, 1950, p.203). Si en los años 1930, la SEP contaba con Comino, un títere entrañable para los niños mexicanos, la Dirección de Educación Higiénica de la SSA escogería como su títere estrella, al “charrito mexicano” a quien Gilberto Ramírez había bautizado como Don Ferruco Temboruco Piripitín (Ramírez Alvarado, 1987, p.5).

Don Ferruco fue un personaje creado por la compañía de teatro guiñol de Gilberto Ramírez Alvarado, en 1940. Ramírez Alvarado era un hombre de extracción popular, nacido en el barrio de la Lagunilla, en la Ciudad de México, en 1910, y que solo había estudiado hasta el segundo grado de primaria. Su proyecto de guiñol nació “como un teatro político” que buscaba combatir el nazifascismo (Costes Montelongo, 2008; Ortiz Olvera, 2013; 28 ene. 2015). Apoyado por el líder obrero Vicente Lombardo Toledano y el gobierno del Distrito Federal en 1941, Ramírez Alvarado fundó su compañía de teatro para exhibir un teatro guiñol de marcado tinte antinazi y antifascista y colaborar con el Comité Central de Defensa Civil del Distrito Federal. En ese entonces llegaba a presentar hasta cuatro funciones diarias de teatro guiñol en las calles y mercados, con obras que tenían por tarea “realizar una campaña de concientización en contra de los países del eje que encabezaba el neofascismo” (Costes Montelongo, 2008, s.p.). Fue en ese contexto en el que Ramírez Alvarado bautizó a su grupo como Don Ferruco.

El nombre del grupo surgió un día al ver un grabado de José Guadalupe Posada llamado Don Ferruco y la Catrina. El personaje de Posada le pareció tan gracioso al grupo que decidieron que el personaje principal llevaría ese nombre y por lo tanto la compañía también se llamaría así ... Con el tiempo, a Gilberto Ramírez comenzaron a llamarlo Don Ferruco, en parte por tener la dirección del teatro, pero también por el gran parecido que tenía con el títere (Costes Montelongo, 2008, p.24).

Además de esta poderosa veta política, la compañía Don Ferruco abordó otras temáticas clásicas del teatro guiñol de la posrevolución, como la alfabetización, el trabajo y la higiene. Y este último tema fue uno de los ejes sobre los cuales se concentrarían los trabajos de Gilberto Ramírez Alvarado en las campañas para la SSA y como comisionado de las Misiones Culturales.

Durante un año los miembros de la compañía de teatro estuvieron actuando en las jornadas sanitarias ... con el doctor Manuel González Rivera, director de la Dirección de Educación Higiénica de Salubridad y Asistencia. Las campañas eran sabatinas y se conformaban por un equipo de médicos, enfermeras y peluqueros, que se dirigía a las comunidades y se instalaba en escuelas, donde se montaba el teatro para llamar la atención de los niños. Con tal atractivo se reunía a gran cantidad de chicos, a los que se les vacunaba, se les cortaba el cabello y se les quitaban los dientes careados. Al final se presentaba la obra de títeres para consolar a los niños y procurar que entendieran las medidas higiénicas a las que habían sido sometidos (Costes Montelongo, 2008, p.3).

Si bien parte central del trabajo de Don Ferruco fue promover la prevención de enfermedades, esto no excluyó que siguiera participando en la campaña nacional de alfabetización de la SEP ni con obras a favor del pacifismo.

En 1950, Gilberto Ramírez “fue designado Director de Teatro Guiñol de la Oficina de Acción, Cultura y Actividades Teatrales, de la Dirección de Acción Social” (Costes Montelongo, 2008, s.p.). Además se dedicaba a impartir cursos sobre teatro infantil y viajaba presentando obras para alfabetizar (Costes Montelongo, 2008; Ortiz Olvera, 2013). Luego, entró a la Dirección de Educación Higiénica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Cristina Costes Montelongo (2008), quien mejor ha estudiado la biografía de Gilberto Ramírez hasta el momento, señala que el director del Centro de Material Audiovisual Educativo de la SSA formó, con Gilberto, el Teatro Sanitario, en septiembre de 1955, en el que Gilberto ocupó el cargo de director de Teatro Guiñol de Salubridad.

Ese mismo año, Ramírez Alvarado, que para entonces tenía una amplia trayectoria

artística, bautizó a su compañía de teatro con el nombre de Esculapio (dios de la medicina), y del mismo modo llamó al camión, que estaba acondicionado para convertirse en una caja de teatro guiñol, con toldo y bocinas en el techo (Figura 1).



Figura 1: “Teatro móvil de muñecos animados. Único en el mundo. Creado en México” (Dirección de Promoción de la Salud, Secretaría de Salud, México)

El teatro guiñol de Don Ferruco... a la pantalla

El teatro guiñol en vivo se había caracterizado por una relación directa entre titiriteros, títeres y espectadores donde los aplausos, los gritos, las preguntas y respuestas del público eran y han sido formas de comunicación de suma importancia. De hecho, entre 1952 y 1958 se informó en las *Memorias de la SSA* que mediante la conversación y las encuestas realizadas a niños y adultos sobre sus experiencias y aprendizajes con el teatro guiñol, fue como la Dirección de Educación Higiénica pudo evaluar los alcances de la educación higiénica entre la población. El resultado fue que este recurso educativo permitía una interesante retroalimentación colectiva.⁷

Sin embargo, a mediados de siglo XX, el teatro guiñol tuvo que convivir con uno de los inventos más importantes del siglo: la televisión. Las obras de Gilberto Ramírez Alvarado comenzaron a transmitirse desde el día en que se inauguró la televisión comercial en México. En junio de 1950, Gilberto Ramírez había conocido al ingeniero Figueredo que había instalado la planta y los primeros estudios de la televisión en los pisos 13 y 14 del edificio de la Lotería Nacional, en el centro de la ciudad de México. Figueredo lo invitó a hacer unas pruebas frente al señor César Corral, entonces gerente del canal 4. Dos días más tarde, Gilberto Ramírez firmó contrato de exclusividad de cinco años con el dueño del canal televisivo, Rómulo O'Farril (Costes Montelongo, 2008; Ortiz Olvera, 2013).

Los títeres entraron entonces en la televisión y, de esta manera, entraban también directamente a los hogares, sin intermediarios. La televisión supuso el inicio de una transformación radical en las formas en que se educaba a la población mexicana en materia de higiene y prevención de enfermedades. La televisión se nutriría de recursos ya existentes, como el formato de las radionovelas, la presentación de zarzuelas y obras de teatro (teleteatro), así como de cintas filmadas previamente.

Así, el primero de septiembre de 1950, a las diez de la mañana, la televisión mexicana a través del Canal 4 (XH-TV) efectuó la primera transmisión comercial de su historia: el cuarto informe de gobierno del presidente Miguel Alemán que duró cuatro horas y media (Castellot de Ballin, 1993, p.37; González de Bustamante, 2015, p.40). Aunque se instalaron algunas televisiones en algunos puntos clave de la ciudad de México, poca gente pudo verla ese día, ya que se calcula que para entonces no había más de diez televisores instalados en casas particulares (Castellot de Ballin, 1993, p.17). Sin embargo, en los aparadores de las principales casas comerciales y tiendas departamentales se instalaron aparatos para que la gente tuviera ocasión de ver y oír la televisión. Naturalmente, en blanco y negro. Constituyó un suceso espectacular. Al día siguiente empezaron las solicitudes de aparatos de televisión y se amplió la programación de las cuatro de la tarde a las diez de la noche (Castellot de Ballin, 1993, p.37).

Pocos años después, se hablaba de que en la capital del país había aproximadamente treinta mil pantallas televisoras funcionando. A mediados de los años 1950, una televisión costaba de tres a cuatro mil pesos, y el 85,9% de la población no alcanzaba un ingreso mensual de trescientos pesos, por lo tanto, eran muy pocos los que podían comprarse un televisor (Hunter, 1954, p.254). Para 1960, el octavo Censo General de Población indicaba que solo 26.850 viviendas en todo México (habitadas por 168.541 personas) contaban con un aparato de televisión, lo cual no significaba ni el 1% de las viviendas del país (Inegi,

8 jun. 1960). El censo no había contado el número de aparatos en restaurantes, bares u otros espacios recreativos en donde la televisión comenzaba a desplazar a las radiolas y donde podía llegar a más espectadores (Hunter, 1954, p.254-255). Por otro lado, los espectadores televisivos se multiplicaban en tanto una costumbre en casi todo el territorio nacional consistía en que quienes tenían televisión cobraran unos centavos para que los vecinos, niños como adultos, pudieran ver ciertos programas (Ortiz Marín, 2006, p.112; Nivón, Portal, 1999, p.101; Contreras, 21 sep. 2011). Sin embargo, era evidente que la televisión, en el periodo que nos interesa, estaba lejos de ser el medio de comunicación predominante y que el cine, y en especial las películas animadas, se veían como una opción para, como señalaba una autora estadounidense, “presentar ante mayor número de espectadores, a menor costo, los espectáculos” (Hunter, 1954, p.257).

Fue significativo que el día en que el presidente Alemán aparecía por primera vez en pantalla, los espectadores pudieran presenciar también el primer programa de televisión para niños. Es decir, la televisión nació con la transmisión de un discurso político, pero pocas horas después arrancó con un programa de corte educativo. En ese sentido, fueron los títeres de Gilberto Ramírez los que inauguraron la televisión educativa mexicana. A las 17 horas se presentó el *Teatro de la fantasía*, programa infantil compuesto de obras de teatro guiñol, muchas de ellas de Gilberto Ramírez que, en un inicio, duró 15 minutos (luego sería media hora semanal) y que continuaría más de una década debido a que cinco años después de este evento (en 1955) se fusionaron los canales 2, 4 y 5 para formar la empresa Telesistema Mexicano (antecedente de Televisa).⁸ Desde esta nueva empresa y bajo el temprano auspicio de la SSA empezaron a grabarse programas de educación higiénica cuya temática principal siguió siendo la prevención de enfermedades.

De hecho, este mismo año, la SSA firmó un convenio con el Instituto de Asuntos Interamericanos al que llamó Proyecto Cooperativo ES-2. Este promovió el establecimiento y operación de un centro de producción de materiales auditivo-visuales desde el cual se filmaron, en un primer momento, 35 cortos cinematográficos para programas de televisión (Informe..., 1958). Poco después, el “Teatro de la fantasía” cambió su nombre por el de “La familia Piripitín”. En la Figura 2, que muestra un cartel promocional de televisión educativa, puede observarse que “La familia Piripitín” fue televisada. Este programa luego sería “escogido por la Organización Mundial de la Salud para ser mostrado a los congresistas como modelo de perfecta difusión de normas de higiene a los hogares” (Hispanoamericano, 1959, p.54). Esto coincidía con el reconocimiento que Gilberto Ramírez obtendría de la organización de titiriteros estadounidenses (Costes Montelongo, 2008).

En un detalle de esta fotografía (Figura 3), tomada en el foro de televisión, se observa al camarógrafo transmitiendo una función de títeres de *La familia Piripitín* para el canal 2. La escenografía fue realizada por los llamados “giseros”, que pintaban con gises de colores y lograban así un adecuado manejo de la perspectiva y la profundidad. Estos decorados, también llamados murales, generalmente representaban escenarios exteriores como jardines, parques, calles, fachadas, y algunos interiores de casas habitación. Detrás de esta creación artística había una evidente inspiración teatral que era recurrente en los teleteatros de la época, pero especialmente se utilizaban para las obras de teatro guiñol. En el caso de *Las calenturas de Don Ferruco* que se presentó en televisión, este tipo de escenarios se aprecian en fachadas y

algunas vistas de exteriores junto con pequeños objetos como mobiliario escolar y casero de tamaño proporcional a los títeres.

Hacia 1959, *La familia Piripitín* registraba 48 programas para televisión, se presentaba a la par de la serie televisada para adultos *El problema de mi hijo* que se transmitía por el canal 4 y cuyo título se ve escrito en la pantalla de televisión del cartel promocional de la SSA al que nos hemos referido (Figura 2). La “tevedifusión” se aprovechó para llegar directamente a los hogares y durante la primera mitad de 1960 la producción de televisión educativa fue en aumento, incluyendo los problemas de salud pública que la SSA seguía combatiendo tales como el paludismo y nuevas campañas contra la rabia canina, la oncocercosis o el mal de pinto, a través de otros formatos como el de series o telenovelas.

Afortunadamente, *La familia Piripitín* siguió transmitiéndose por televisión todavía hasta 1968 y lo interesante es que de manera paralela se presentaba en vivo frente al público que asistía a centros de salud, escuelas primarias, centros de orientación nutricional del Instituto Nacional para la Infancia, sumando en ese año, un total de 148 presentaciones en vivo, más los 48 programas reportados para televisión (Salud Pública..., 1965). Lo anterior nos da cuenta del gradual pero constante beneficio que la televisión trajo para promover la educación higiénica y nos confirma el éxito de la sinergia entre el teatro guiñol y la televisión.



Figura 2: Cartel promocional de televisión educativa en materia de salud (Dirección de Promoción de la Salud, Secretaría de Salud, México)

Gilberto Ramírez fue uno más de los titiriteros que presentó sus obras en la televisión. Otra gran titiritera mexicana, Graciela Amador, por ejemplo, tuvo un programa semanal hasta su muerte en 1960 (McPharlin, McPharlin, Batchelder, 1969, p.602).



Figura 3: *La familia Piripitín*, canal 2 (Dirección Promoción de la Salud, Secretaría de Salud, México)

Las calenturas de Don Ferruco

El título de esta obra remite al personaje central, Don Ferruco, un charrito mexicano de traje negro, chaparrito y bigotón, quien está enfermo de “calenturas” (fiebres) cuya causa se irá develando conforme avance la trama y aparezcan en escena los tres intermediarios sanitarios (el maestro rural, el médico y el rociador) que tenían bajo su responsabilidad instruir sobre cómo prevenir el paludismo⁹ a niños de la escuela rural y a los adultos del pueblo San Pedrito Torres Mocha, ambientado en lo que parecería una comunidad rural afrodescendiente.

Una voz en *off* introduce la historia: “Hoy es un día especial en la apacible vida de San Pedrito Torres Mocha. Ahí en la escuela asistiremos a un importante acontecimiento, un paso más en la batalla para acabar con una enfermedad que sufre esta región. Veamos cómo trabaja el pueblo de México en bien de sus alumnos” (Las calenturas..., s.d.). El escenario inicial es la vista aérea de la ranchería, con pocas casas de techo de palma, calles sin pavimentar, una iglesia y una escuela rural. En ésta última, el maestro espera en la puerta la llegada de sus estudiantes, a quienes llama tocando la campana. Los niños aparecen en escena cantando en grupo “Brinca la tablita” mientras se dirigen a la escuela entusiasmados. Ya en el aula, en el pase de lista del profesor, sobresale la ausencia del alumno Pillín Temboruco:

Profesor: Pillín Temboruco, Pillín Temboruco. ¿No está Pillín?

Alumno: No vino profe, porque él y su papá están enfermos.

Profesor: ¿De qué?

Alumno: Pues ‘de los fríos’, profe.

Profesor: Ah, están enfermos del paludismo.

Alumno: Sí, profe (Las calenturas..., s.d.).

Gilberto Ramírez aprovecha entonces para contraponer el habla popular con la terminología científica. El profesor retoma la expresión “los fríos” para explicar que no se trata de fríos sino de fiebre palúdica, evidenciando la pretensión pedagógica de insertar el lenguaje médico-científico en el aula.

Acto seguido, el ruido de un motor llama la atención de los niños: es el auto de la brigada sanitaria de la Campaña Nacional de Erradicación del Paludismo, conformada por un médico y un rociador, un hombre moreno que lleva cargando su “bomba” con insecticida a la espalda. Estos personajes entran al aula acompañados del cura de la comunidad y del presidente municipal quienes los presentan a los niños. Éste último personaje, ya no en la ficción sino en varias comunidades de México, excepcionalmente, fungirá como auxiliar sanitario en aras de hacer evidente la colaboración de las municipalidades en esta gran campaña.

La llegada de los inesperados visitantes a la escuela se inscribe en el marco de la CNEP, financiada por el gobierno mexicano en cuanto a equipo y personal. El objetivo prioritario de la fase dos de esta campaña era exterminar al mosquito *Anopheles*, portador del paludismo, con miras a erradicar la enfermedad. Para lograrlo, una de las acciones más difundidas en los programas de educación higiénica, diseñados para la campaña y plasmados en carteles, películas y obras de teatro guiñol fue el rociado con DDT de casas habitación, escuelas o cultivos; así como el suministro de medicamento antipalúdico. Los diseñadores y/o directores de estas campañas tuvieron la responsabilidad de instruir a la población sobre las medidas básicas de prevención, pero también demostrar a la gente que el Estado mexicano y las autoridades sanitarias estaban trabajando arduamente en las comunidades rurales y urbanas del país para evitar mayores contagios.

En la obra de teatro que aquí nos ocupa, la manera en que los títeres de Gilberto Ramírez Alvarado explican a los niños qué es el paludismo, sus causas de contagio, las nefastas consecuencias de la enfermedad en su vida cotidiana y en la de sus familias, las formas de prevención y el plan nacional de erradicación, es a través de una lección impartida por el

médico – con el apoyo del rociador – quien se esmera por explicar las causas científicas de esta enfermedad. Los títeres utilizan un rotafolio con dibujos y explicaciones breves y accesibles para que los estudiantes de la escuela de San Pedrito Torres Mocha aprendan la lección. Entre otras cosas, el médico explica:

El paludismo es una enfermedad grave, rebelde, que a veces mata, y se caracteriza por accesos de calofríos, calenturas, sudores y debilitamiento del enfermo. El germen que causa esta enfermedad se llama plasmodio, y destruye en la sangre gran número de glóbulos rojos. Ahora bien, el mosquito que transmite la enfermedad lo hace dentro de las casas por eso es en ellas donde se le combate (Las calenturas..., s.d.).

El médico establece un diálogo con los escolares y responde sus preguntas. Finaliza mostrando otra imagen del rotafolio en la que un alumno corre a contarle a un maestro lo que ha visto y precisa lo siguiente:

no lo olviden, avisen de todo caso de enfermedad de los fríos de que lleguen a tener conocimiento. Lo que pueden hacer al notificante, al auxiliar de educación higiénica, al jefe de la brigada directamente en la oficina local de la Comisión, o bien por conducto de sus profesores, del presidente municipal o del señor cura. Si todos colaboramos para acabar con el paludismo, gozaremos de mayor salud y bienestar y nuestro trabajo rendirá mejores frutos. Pero insisto en que toda esta labor no solo es de nosotros sino de todos ustedes también para que juntos podamos erradicar el paludismo en bien de la comunidad y de la Patria (Las calenturas..., s.d.).

La película dará cuenta de que gracias a este esfuerzo de educación higiénica, los niños han aprendido la lección y conocido los beneficios de la prevención frente a los devastadores efectos del paludismo. Así, los pequeños estudiantes advierten al médico que un compañero y su padre, Don Ferruco, quienes viven al otro lado del río en una casa “nueva” junto a la noria, han enfermado de “los fríos”. Uno de ellos guiará a la brigada hasta la casa de Don Ferruco Temboruco y su hijo Pillín. A partir de ese momento la escuela deja de ser el espacio principal de la película y es la casa de Don Ferruco el centro de la historia, que por ser nueva requerirá de un trabajo del fumigador mucho más cuidadoso. El espectador advierte que la esposa de Ferruco atiende a su hijo y le pone chiqueadores en las sienes en el entendido de que éstos le bajarán la fiebre. Mientras tanto, en la cama contigua, en la misma habitación, su esposo grita: “vieja, vieja, estoy como hielo, helado, helado, échame otra cobija” (Las calenturas..., s.d.) (Figura 4). A la par de esta escena, que se desarrolla en el interior de la casa, afuera el compadre de Ferruco, un hombre afrodescendiente canta: “y dicen que el zancudo es muy flaco y picudo, pero a pesar de todo eso... con DDT queda tiesooooo” (Las calenturas..., s.d.). Hasta aquí, el canto del “corrido del zancudo”, los quejidos de Ferruco y la mujer que habla sin parar, dan a la obra un ambiente simpático y de gran confusión.

A continuación, la cámara muestra de nuevo el interior de la casa. Súbitamente se abre la puerta y entra el médico. Ferruco está tendido en su cama, tiritando de frío, alucina debido a la fiebre, incluso delira. “Se le figura que el gato es un tigre y que yo soy una bruja” dice su mujer al respecto, quejándose que “ya ni [quiere] el té de tecomate. Lo tira”. Ferruco se queja lastimosamente de que no quiere “morir tan guapo y tan joven” (Las calenturas..., s.d.). Esta representación teatral es ingeniosa, rescata el habla, las costumbres y algunas de las creencias populares sobre cómo aliviarse del paludismo.



Figura 4: Filmación de *Las calenturas de Don Ferruco*: Don Ferruco en la cama (Archivo particular de Arturo Ortiz Olvera)

Ferruco alucina que está en la oscuridad de la noche y es atacado por zancudos (mosquitos). Un títere blanco que representa a la muerte quiere llevárselo y él se defiende diciendo: “¡Ay nanita la muerte... ahora verá como le tuerzo el pescuezo!” (*Las calenturas...*, s.d.). La oportuna aparición del médico hace reaccionar a Ferruco y mientras el galeno inicia la auscultación, continúa la conversación, entre el compadre y la esposa de Ferruco, que sirve para alertar al espectador sobre los “erróneos” imaginarios populares en torno a la enfermedad. El compadre sostiene que Ferruco está enfermo de “los fríos”, sin explicar a qué se refiere con ello. La comadre responde que lo que tiene el enfermo es “empacho” por haber comido “mangos verdes”. El médico desacredita completamente ambas causas y defiende a la ciencia como la única capaz para confirmar el diagnóstico: lo que tiene Ferruco es paludismo. Minutos más tarde, cuando el médico revisa al niño Pillín, encuentra que solo tiene una ligera irritación en la garganta, que no debe ser curada ni con “cocimientos” ni con “friegas”, como sugiere la madre. “Nada de menjunjes” – dice el médico – “yo lo voy a recetar” (*Las calenturas...*, s.d.). De tal modo, en la segunda parte de la lección de educación higiénica, el auxiliar técnico toma unas gotas de sangre a Ferruco y da paso a la explicación científica de cómo se contagia el paludismo señalando al espectador que solo analizando la muestra puede confirmarse el diagnóstico. En un súbito cambio de escenario, los espectadores observan el laboratorio en donde una enfermera analiza la gota de sangre de Ferruco en el microscopio. En esta parte de la obra se hace evidente una interesante creatividad audiovisual, colorido y acompañamiento musical. Para explicar las causas científicas del paludismo, dentro de la obra *Las calenturas de Don Ferruco* se escenifica otra obra de guiñol en la cual se representa al

zancudo transmisor, a los plasmodios infectados y a los glóbulos rojos. Esta apreciación visual surge a partir de la escena en donde se abre un telón y aparece con capa roja El Zancudo, a quien se presenta como “el mosco *Anopheles*, comúnmente conocido como El Zancudo ... Éste es el villano que causa tantos males ‘en la obra que representa en la vida real’ y por eso debe ser repudiado por todos y debemos combatirlo” (Las calenturas..., s.d.). Esta escena muestra la interacción del títere con los espectadores que reciben la lección; es decir, Ferruco, su familia, el compadre y los niños, quienes le chiflan, lo abuchean y le lanzan papeles hasta hacerlo esconderse detrás de las cortinas y salir del escenario humillado, tal cual sucedería en una obra en vivo. La transición de escenarios es inmediata, y después del zancudo abucheador vemos a un arrogante plasmodio y a debilitados glóbulos rojos contorsionándose a ritmo de música ranchera. Esta es en suma la representación audiovisual médico-científica para explicar el contagio de la enfermedad.

La historia regresa entonces a la casa nueva de Ferruco y el rociador se erige como figura principal. Este personaje, poco reconocido por la historiografía de la salud, salta al escenario de la educación higiénica en el contexto de la CNEP y el médico se encarga de presentarlo subrayando que solo con su trabajo se podrá acabar con el paludismo. Para que el rociador comience sus labores, se pide a la esposa de Ferruco que junte al centro de la pieza sus muebles, ropa y platos y los cubra con papel periódico. Posteriormente, al ritmo de chachachá, el rociador fumiga las paredes, techos y piso asegurando que “muerto el mosco, mueren los plasmodios y se acaba el paludismo” (Las calenturas..., s.d.).

Las historias didácticas presentadas en representaciones teatrales, cinematográficas, televisivas y escritas, generalmente tuvieron un final feliz y optimista. *Las calenturas de Don Ferruco* no fue la excepción. Ferruco y su hijo se curaron gracias a la oportuna llegada de la brigada de la CNEP, el trabajo del médico que realizó exámenes de sangre y les recetó medicamentos adecuados, así como la labor del rociador que fumigó la casa. En la película se muestra cómo el éxito de la brigada trascendió a la familia de Ferruco y llegó hasta la comunidad cuyos hombres retomaron su trabajo agrícola, libres del riesgo de la enfermedad. Los títeres se despiden de los espectadores en medio de un gran jolgorio en el que aparecen muñecos vestidos con trajes regionales, adornos de papel picado, ponche y luces de bengala. Así, el pueblo agradecido dedica esta fiesta a los brigadistas, que al ritmo de “La bamba” bailan y brindan con el médico por la “labor tan noble que ustedes hacen por este pueblo” (Las calenturas..., s.d.).

Consideraciones finales

Las calenturas de Don Ferruco es una obra sumamente significativa, ya que da muestra de las formas en que los títeres se vincularían con la pantalla chica. La obra que analizamos es un botón de muestra, de los que quedan pocos en los acervos documentales, de la sinergia entre dos producciones culturales de gran envergadura: el teatro guiñol y la televisión.

La Secretaría de Salubridad y Asistencia incorporó a sus estrategias propagandísticas y educativas un recurso de larga data como el teatro guiñol, que para ese entonces había dado claras muestras de su efectividad en la transmisión de valores, ideas morales y conocimientos, e hizo uso también del cine y de la televisión. Sin embargo, la incorporación del teatro

guiñol en la pantalla chica debe haber generado transformaciones tanto en la emisión del discurso como en su mediación y recepción. Las obras de teatro que se presentaban en vivo al público, aunque siempre partían de un guión escrito, sufrían constantes modificaciones por parte de los titiriteros porque influían las condiciones del lugar donde se presentaban y la interpelación de los espectadores; es decir, la improvisación estaba a la orden del día. No había, por lo tanto, una obra igual a otra en un sentido estricto. Lo que queremos decir es que, a pesar de que los guiones fueran los mismos entre las obras presentadas en vivo o las que se transmitían en la televisión, el distinto formato de estas producciones culturales (presentación ante el público o presentación en televisión) necesariamente transformaba el discurso, la recepción e incluso la reproducción. Las obras en vivo debían adaptarse a las condiciones específicas del público que las disfrutaba *in situ*; las de la televisión, no. Lamentablemente, hasta el momento no existen estudios sobre la recepción del teatro de “La familia Píripitín” entre los telespectadores, por lo que solo podemos sugerir que ésta fue más pasiva que la del público que asistía a las funciones de teatro guiñol en las calles, las plazas o las escuelas. Este es un avance que, en todo caso, pretende abrir ciertos cuestionamientos en torno a la emisión, mediación y recepción de las producciones educativas así como sobre el efecto que un medio, como la televisión, podría ejercer sobre otro.

Las siguientes fotografías sugieren algunas respuestas a lo que hemos señalado arriba. En ellas se observa el camión de la compañía de teatro de Esculapio en plena función callejera. Es evidente la interacción que propiciaban los espectáculos en vivo. El evento que muestran las Figuras 5 y 6 es parte de un festival organizado por la SSA y el flamante Instituto Nacional



Figura 5: La compañía de teatro de Esculapio en función callejera (Dirección de Promoción de la Salud, Secretaría de Salud, México)

de la Juventud Mexicana, creado en 1950 por el presidente Miguel Alemán. El público está compuesto tanto por niños, jóvenes y adultos, hombres y mujeres, que fácilmente pueden gritar, abuchear o aplaudir a los títeres, a quienes observan a cierta distancia. El espacio de recepción no es la sala de una casa, sino la calle de un barrio de sectores populares (se encuentran afuera de la escuela primaria Manuel Gutiérrez Nájera, en lo que podrían ser los suburbios de la ciudad de México). La gente del barrio asiste a la obra a pesar de que el sol se encuentra en su cénit. Las fotos hablan, en algún sentido, de una comunidad, de un sentimiento compartido, en suma, de un recuerdo que dotará de un sentido identitario a la población del lugar. En una crónica de una función de teatro guiñol que Gilberto Ramírez presentó en la Biblioteca Gratuita del Distrito Federal, en la colonia 20 de noviembre, una zona pobre de la ciudad de México, se destacaba que luego de que los camiones se instalaban con sus altavoces el público infantil colmaba el lugar. Un títere, Astucia, pequeño héroe popular, combatía la violencia, pero cuando el león preguntaba a los niños si amaban la paz, “pocos rehusaban de gritar ‘sí, sí’” (Villegas Guevara, Tassier, 2007, p.27).¹⁰ Este ejemplo da cuenta de la poderosa interacción que se establecía entre público y titiriteros en la presentación de una obra de guiñol en vivo.



Figura 6: El público espectador del Teatro de Esculapio (Dirección de Promoción de la Salud, Secretaría de Salud, México)

El teatro guiñol coexistió con la televisión e incluso por lo menos hasta que las caricaturas terminaron por imponerse. *La familia Piripitín* y su capítulo *Las calenturas de Don Ferruco* hablan de los esfuerzos de las campañas de salud y prevención de enfermedades llevadas a cabo a mediados del siglo XX en México y de la interesante sinergia entre producciones culturales, aunque poco nos hablen sobre los procesos de recepción. Sin embargo, lo que sí muestra el programa de televisión que hemos analizado, es que las campañas de salud siguieron considerándose un elemento central de las políticas educativas, que para lograr sus objetivos utilizaron todos los medios posibles, desde los clásicos carteles, las obras de teatro guiñol, las publicaciones, el cine y luego, la televisión (Gudiño, Aguilar, 2010). La obra que hemos estudiado, ejemplifica claramente el interés e insistencia de las autoridades sanitarias en divulgar términos y explicaciones científicas que relegaran las creencias y prácticas populares en torno a las enfermedades.

Las obras de teatro guiñol nunca pudieron llegar a todas las comunidades de la república, por más esfuerzos que se hicieron, los cuales fueron muy fuertes en los años 1930 y más débiles en los años 1950. Por lo tanto, la televisión probablemente llegó a cubrir un campo de recepción mucho más amplio en el momento en que su uso se masificó entre la población, hecho que podría situarse a finales de los años 1970.

Finalmente, un aspecto importante que no debemos perder de vista en la historia de esta obra de teatro (como en la mayoría de los consejos de prevención de enfermedades) es que las condiciones de vida, la realidad económica, social y cultural de la población atendida por las brigadas sanitarias, en numerosas ocasiones, se contraponía con el ideal de las autoridades. Las condiciones materiales en las que vivían numerosas comunidades campesinas e indígenas del país (sin agua potable, alejados de clínicas, con alimentación deficiente etc.) no siempre favorecieron la implementación de estos consejos y discursos educativos lo cual ocasionó conflictos, tensiones y diversas formas de negociación, que terminaban por llevar al personal sanitario a tener que adecuar sus proyectos a la realidad material de las comunidades y sus habitantes.

NOTAS

¹ Película producida por el Centro de Producción de Material Audio-visual de la Dirección de Educación Higiénica de la SSA, con la colaboración de Estudios Experimentales en Salud Pública y de la Lotería Nacional. La copia se encuentra en el Archivo de la Dirección de Promoción de la Salud de la Secretaría de Salud (DPS-SS), en la ciudad de México. La obra dura 25 minutos. Agradecemos a Mario Alberto Domínguez de la DPS-SS quien, en 2010, nos facilitó una versión de esta copia.

² Iniciada en México el 17 de diciembre de 1955, por el entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines quien la declaró de interés político y social. Esta campaña se dividió en tres fases. La primera se llamó de “preparación o plan piloto” (1955-1956) e incluyó el reconocimiento epidemiológico-geográfico de la enfermedad y pruebas iniciales de rociado por tres meses. La segunda, llamada de “erradicación” (1957-1960), consistió en fumigar con DDT y suministrar medicamento antipalúdico. La tercera de “vigilancia epidemiológica” inició en 1961 y su objetivo fue dar seguimiento a los resultados obtenidos con las fases anteriores hasta declarar al paludismo erradicado del país. Al decir de Marcos Cueto, en la década que inició en 1970, la erradicación de la malaria fue reemplazada por la planificación familiar en la agenda de las agencias bilaterales de las que México no estaba exento (Cueto, 2013). En los años 1980, los brotes periódicos de paludismo en México eran comunes y la enfermedad se seguía combatiendo. Para más información sobre la CNEP véase: Gómez-Dantés y Birn (2000) y Bustamante et al. (1982).

³ La Comisión Nacional de Erradicación de Paludismo fue la dependencia, dentro de la misma campaña, encargada de la educación higiénica. Para abundar en el tema véase: Cueto (2013), Gudiño (2012b).

⁴ Ahora sabemos que en 1982 la Secretaría de Salubridad y Asistencia solicitó nuevamente a Gilberto Ramírez Alvarado la obra *Las calenturas de Don Ferruco* con el propósito de “educar divirtiendo” el combate al paludismo. En esa ocasión, Ramírez Alvarado hizo algunas modificaciones a su guion original de los años 1950 y lo reenvió a la SSA.

⁵ Este es un tema que nos vincula directamente con la relación entre la producción cinematográfica promovida por la SSA de los años 1920 y su paulatina sustitución por programas de televisión que, transmitidos desde las cadenas comerciales, fueron ganando terreno al cine como instrumento de educación para la prevención hacia la década de los 1960. Véase: Gudiño (2012a). Sobre las restricciones que la industria cinematográfica impuso a la televisión, véase: González de Bustamante (2015, p.48-49).

⁶ El cine fue un instrumento educativo que desde los años 1920 fue utilizado por la SEHyP. Para más información, véase: Gudiño (2009).

⁷ La Secretaría de Salubridad y Asistencia reportó entonces que había 14 grupos de teatro guiñol activos (SSA, 1958, p.54).

⁸ La fundación de Telesistema Mexicano se concluyó el 5 de marzo de 1955 y benefició a sus dos mayores promotores, Emilio Azcárraga quien aportó los canales 2 y 5 y Rómulo O’Farril con el canal 4. Sobre la historia de la televisión en México, véase: Fernández y Paxman (2000); Niblo (2008, p.281-282); González de Bustamante (2015, p.40-41).

⁹ El paludismo (también llamado malaria) es una enfermedad parasitaria, caracterizada por lapresencia en la sangre del hombre de un protozooario perteneciente a la clase *Plasmodium*. Su agente transmisor es la hembra del mosquito tipo *Anopheles* que actúa como vector del padecimiento. Su nombre viene de la idea que se tenía antes de la aparición de la bacteriología, cuando se atribuía su origen a una intoxicación producida por los miasmas de los pantanos (*palus*, pantano). Clínicamente se manifiesta por una serie de síntomas que inician con fiebre matutina (intermitente, remitente y perniciosa) que provoca malestar general y escalofríos con duración aproximada de una hora. Las consecuencias de las altas temperaturas producen vómito y crecimiento del bazo e hígado. Es una enfermedad de carácter agudo y con frecuencia crónico y quienes la padecen están imposibilitados para cualquier actividad productiva.

¹⁰ Para conocer la recepción del teatro guiñol en los años 1930, véase: Sosenski (2010) y Albarrán (2010).

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al señor Arturo Ortiz Olvera los documentos, fotografías (Figura 4 en este artículo) y la entrevista que amablemente nos concedió.

REFERENCIAS

ALBARRÁN, Elena Jackson.
“Comino vence al diablo” and other terrifying episodes: teatro guiñol’s itinerant puppet theater in Mexico, 1930-1940. *The Americas*, n.27, v.67, p.355-374. 2010.

BEEZLEY, William H.
La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte. 2008.

BUSTAMANTE, Miguel et al.
La salud pública en México, 1959-1982. México: Secretaría de Salud. 1982.

CASTELLOT DE BALLIN, Laura.
Historia de la televisión en México: narrada por sus protagonistas. México: Alpe. 1993.

CONTRERAS, Ariel.
Entrevista. Entrevistadora: Susana Sosenski. (2 horas). 21 sep. 2011.

COSTES MONTELONGO, Cristina.
Gilberto Ramírez Alvarado y Don Ferruco: personajes y actores de una época: la trayectoria de un artista del teatro guiñol en la Ciudad de México, 1940-1970. Tesis (Licenciatura en Historia) – Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. 2008.

CUETO, Marcos.
La salud internacional y la Guerra Fría: erradicación de la malaria en México, 1956-1971. México: Instituto de Investigaciones Históricas/ Unam. 2013.

FERNÁNDEZ, Claudia; PAXMAN, Andrew.
El tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa. México: Grijalbo. 2000.

GIMÉNEZ CACHO, Marisa; MIRANDA SILVA, Francisca; DE ITA, Fernando.
El teatro guiñol de Bellas Artes: época de oro. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2010.

GÓMEZ-DANTES, Héctor; BIRN, Anne-Emanuelle.
Malaria and social movements in México: the last 60 years. *Parassitologia*, v.42, n.1-2, p.69-86. 2000.

GONZÁLEZ DE BUSTAMANTE, Celeste.
Muy buenas noches: México, la televisión y la Guerra Fría. México: Fondo de Cultura Económica. 2015.

GONZÁLEZ RIVERA, Manuel.
Educación higiénica. México: Secretaría de Salubridad y Asistencia. 1950.

GONZÁLEZ RIVERA, Manuel.
La educación higiénica en el campo de la Eugenesia. *Boletín Salubridad y Asistencia*, n.15, p.23-44. 1946a.

GONZÁLEZ RIVERA, Manuel.
Educación higiénica y política sanitaria. *Boletín Salubridad y Asistencia*, n.13, p.111-117. 1946b.

GUDIÑO, María Rosa.
Un recorrido por el acervo filmográfico de la Secretaría de Salud de México. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.19, n.1, p.325-334. 2012a.

GUDIÑO, María Rosa.
Estado benefactor y ciudadanos obedientes; Guerra al paludismo; Cruzada heroica y Erradicación del paludismo en México, tres cortometrajes para una campaña, 1955-1960. Acevedo, Ariadna; López, Paula (Coord.). In: *Ciudadanos inesperados*: espacios de formación de la ciudadanía ayer y hoy. México: El Colegio de México; Centro de Investigación y Estudios Avanzados, Instituto Politécnico Nacional. p.167-190. 2012b.

GUDIÑO, María Rosa.
Campañas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960: del papel a la pantallagrande. Tesis (Doctorado en Historia) – El Colegio de México, Ciudad de México. 2009.

GUDIÑO, María Rosa; AGUILAR, Ileana.
Cien años de salud pública en México: historia en imágenes. Madrid: Secretaría de Salud; Sanofi Pasteur-Sanofi Aventis; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. 2010.

HISPANOAMERICANO.
Hispanoamericano, v.36, p.54. 1959.

HORCASITAS, Fernando.
Teatro Náhuatl, 1: épocas novohispana y moderna. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2004.

HUNTER, Thomas.
Nociones de publicidad. México: Aguilar. 1954.

IGLESIAS CABRERA, Sonia; MURRAY PRISANT, Guillermo.

Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1995.

INEGI.
Instituto Nacional de Estadística y Geografía. *Octavo censo general de población*. Disponible en: <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/cpv1960/>. Acceso en: 3 nov. 2014. 8 jun. 1960.

INFORME...
Informe de la Sección de Educación Higiénica, 1952-1958. In: Secretaría de Salubridad y Asistencia. *Memorias de labores de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1952-1958*. México: Secretaría de Salubridad y Asistencia. p.47-60. 1958.

LAS CALENTURAS...
Las calenturas de Don Ferruco. Dirección: Gilberto Ramírez Alvarado. México: Centro de Producción de Material Audio-visual de la Dirección de Educación Higiénica de la SSA; Estudios Experimentales en Salud Pública; Lotería Nacional. 25 min. s.d.

LEWIS, Stephen E.
Mexico's national indigenist institute and the negotiation of applied anthropology in highland Chiapas, 1951-1954. *Ethnohistory*, v.55, n.4, p.609-632. 2008.

MCPHARLIN, Paul; MCPHARLIN, Marjorie Batchelder; BATCHELDER, Marjorie Hope.
The puppet theatre in America: a history, 1524-1948. Boston: Plays. 1969.

NIBLO, Stephen R.
México en los cuarenta: modernidad y corrupción. México: Océano. 2008.

NIVÓN, Eduardo; PORTAL, María Ana.
Cultura y ciudad. México: Gobierno del Distrito Federal. 1999.

ORTIZ MARÍN, Manuel.
Los medios de comunicación en Baja California. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California. 2006.

ORTIZ OLVERA, Arturo.
Entrevista. Entrevistadoras: Susana Sosenski y María Rosa Gudiño. (2 horas). 28 ene. 2015.

ORTIZ OLVERA, Arturo.
Abriendo brecha: Gilberto Ramírez Alvarado "Don Ferruco": conversación con Arturo Ortiz Olvera. *La Ruta del Títritero*, n.1, p.5-8. Disponible en: <http://www.joomag.com/magazine/en-la-ruta-de-t%C3%ADtritero-01/0787227001380568849?page=7>. Acceso en: 25 mayo 2016. 2013.

RAMÍREZ ALVARADO, Gilberto.

Teatro de títeres para niños: de 3 a 80 años.

México: Federación Editorial Mexicana. 1987.

SALUD PÚBLICA...

Salud Pública de México, v.2, n.6, p.915-917. 1965.

SOSENSKI, Susana.

Niños limpios y trabajadores: el teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana. *Anuario de Estudios Americanos*, v.67, n.2. p.493-518. 2010.

SSA.

Secretaría de Salubridad y Asistencia. *Memorias de labores de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, 1952-1958*. México: Secretaría de Salubridad y Asistencia. 1958.

VILLEGAS GUEVARA, Eduardo; TASSIER, Berenice.

Titerecuentaendo: muñecos divertidos y educativos. México: Quarzo. 2007.

TIBOL, Raquel.

Artistas plásticos en el teatro guiñol. *Proceso*, n.1079, p.7. 7 jul. 1997.

