

# Un nacionalismo sin nación aparente

(la fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)\*

Ricardo Pérez Montfort\*\*

*En el presente artículo se analiza el discurso nacional creado por los gobiernos posrevolucionarios. Así como tendencias unificadoras y homogeneizadoras que permearon los ámbitos político, cultural e intelectual, para configurar un estereotipo de lo mexicano. Estereotipo que negó parte de la riqueza del siglo XIX, pues consideró tangencialmente a los obreros urbanos, y definió al "pueblo" como "los pobres" y "los humildes" del medio rural. Dicho discurso fue acuñado como "nacionalismo revolucionario", y sus expresiones alcanzaron todas las manifestaciones de la vida política y cultural mexicanas; se prolongó hasta los años setenta de la presente centuria, y, evidenció paulatinamente, su desgaste y las limitaciones de sus planteamientos.*

Los treinta años que comprendieron el tránsito del movimiento revolucionario de la segunda década del presente siglo hasta los inicios de los años cincuenta fueron testigos de un paulatino proceso de despolitización del discurso y los contenidos programáticos en la refunciona-

\* Una versión preliminar de este ensayo fue publicada en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, vol. 2, núm. 3, abril, Buenos Aires, Argentina, 1997.

lización del estado mexicano. Si bien fueron años particularmente ricos en discusiones de índole nacionalista una corriente ideológica unificadora y homogeneizadora tendió a replantear la diversidad de la sociedad mexicana, sus usos y costumbres, su historia e identidad. El nacionalismo ya formaba parte del enorme bagaje cultural que el México revolucionario heredaba del conflictivo siglo XIX; aun así un fuerte impulso introspectivo, con aires renovadores, permeó tanto al periodo de la Revolución armada como a los años que la siguieron, al grado de que dicho impulso pudo bautizarse con el nombre de "nacionalismo revolucionario". Ya para los años cincuenta el discurso emanado de este nacionalismo se encontraba gastado, era poco convincente y, más aún, se había convertido en lugar común de una élite en el poder que para entonces poco se identificaba con los planteamientos revolucionarios.

Para mediados del siglo presente, la manipulación, la demagogia y la consolidación de los estereotipos nacionales<sup>1</sup> habían minado la base popular de esa introspección, convirtiéndola en un discurso político hueco y con fuertes visos de

<sup>1</sup> El nacionalismo mexicano, en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, creó entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo 'típicamente mexicano'.

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Como se verá más adelante, los estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y, desde luego, en los medios de comunicación masiva.

Como representación de "lo mexicano", los estereotipos aparecieron en la iconografía -grabados, fotografías, cine- y en la literatura. En parte también se identificaron a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer: en las actividades productivas, y, sobre todo, en las recreativas fueron adquiriendo sus especificidades en un determinado 'ser' o 'deber ser' que se conformó mediante la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos; en fin: referencias compartidas y valoradas.

Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tendió a ser hegemónica). Esto es: buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, y trató de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado. *Vid.* Ricardo Pérez Montfort. "Nacionalismo y estereotipos 1920-1940", en *El Nacional Dominical*, núm. 25, año 1,11 noviembre de 1990, México.

agotamiento. La dimensión filosófica, histórica y antropológica de esa 'mexicanidad', en cambio, siguió preocupando a una facción importante de la intelectualidad mexicana hasta bien entrados los años setenta, y podríamos afirmar que sigue preocupando sobre todo a algunos académicos y a uno que otro político.<sup>2</sup>

Para Emilio Uranga, en una evaluación realizada en los años sesenta, el agotamiento de esta preocupación por "lo mexicano" se debió a que una burguesía "antipatriótica, voraz e inclemente" se convirtió en la clase ideológicamente rectora del país... Hoy asistimos, por ejemplo -decía Uranga- al instante final de las novelas inspiradas en la Revolución. Suben al primer plano otras preocupaciones, ante todo preocupaciones burguesas o de burgueses como los temas de una metrópoli, como los personajes intelectualizados y fracasados por la maquinaria de una competencia que no recompensa el talento sino el éxito..."<sup>3</sup>

Si bien el país se transformó radicalmente en esos treinta años, es posible observar que el discurso nacionalista permeó tanto a las élites políticas, económicas y culturales como a los espacios populares. Como justificación de proyectos y posiciones políticas o culturales el nacionalismo permitió tal cantidad de matices que en no pocas ocasiones sirvió para intereses contrarios, e incluso dio pie a confrontaciones que de vez en cuando terminaran en enfrentamientos armados.

Estuvo presente tanto en las polémicas de corte cultural y jurídico<sup>4</sup> así como en los planes que acompañaron las diversas rebeliones militares que se vivieron en aquel periodo.<sup>5</sup> Intimamente ligado a sus propósitos políticos o culturales, el discurso nacionalista por lo general tuvo como eje central a una entelequia a la que la mayoría se refería como "pueblo mexicano".

<sup>2</sup> Desde *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz hasta los ensayos de José Joaquín Blanco incluidos en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* (1979-1983), el problema de la 'mexicanidad' no parece preocupar al ámbito popular, cuyos designios se inclinan con mayor insistencia hacia las modas y costumbres más cosmopolitas.

<sup>3</sup> Emilio Uranga. "El pensamiento filosófico", en *México, 50 años de Revolución*, vol. IV, La Cultura: FCE, México, 1960, p. 554.

<sup>4</sup> Víctor Díaz Arciniega. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*: FCE, México, 1989.

<sup>5</sup> Desde la rebelión delahuertista en 1923 hasta la del general Saturnino Cedillo en 1938 un ataque constante a los gobiernos posrevolucionarios de parte de sus opositores es su 'falta de nacionalismo'.

La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que "el pueblo" desempeñaría en los proyectos de nación, surgidos durante la contienda de 1910-1920 y en los años subsiguientes. El discurso político identificó al "pueblo" como el protagonista esencial de la Revolución, y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. En claro contraste con lo que durante el porfiriato se pretendió fuera "el pueblo",<sup>6</sup> los revolucionarios reconocieron que éste se encontraba sobre todo entre los sectores mayoritarios y marginados. El "pueblo" se concibió entonces como el territorio de "los humildes", de "los pobres", de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de la palabra pueblo eran principalmente los campesinos, indios, rancheros y, muy ocasionalmente, los proletarios.

Tanto en los ámbitos intelectuales como en los artísticos, en los elitistas y en los más comunes y corrientes, esa concepción tan amplia de lo popular tuvo infinidad de variantes. Definir con cierta exactitud aquel sustantivo: "pueblo", planteaba un problema bastante severo. Lo mismo sucedía con el adjetivo: "mexicano". Al hablar del "pueblo mexicano" el llamado "nacionalismo revolucionario", empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo extraño o extranjero. En su tono político y en su expresión cultural intentaba exhibir ciertas características particulares, raciales, históricas o "esenciales" de la mexicanidad. Para ello abrió un inmenso abanico de argumentos; desde los 'científicos' hasta los circunstanciales. Como es sabido, la construcción de la identidad nacional es un proceso muy complicado "...constituido por prácticas sociales contradictorias tanto al interior de los grupos humanos como en su correlación con otros grupos sociales. Es decir, la identidad no es una esencia sino un proceso relacional..." al que se le atribuyen condiciones particulares que unen los espacios de lo espiritual con lo material.<sup>7</sup> Esto complicó enormemente los intentos de definición de aquel sujeto. La pluralidad y complejidad de ese "pueblo mexicano" saltó a la vista inmediatamente.

<sup>6</sup> Antes de la Revolución el discurso político identificaba al "pueblo mexicano" con una burguesía nacida en México que adoptaba el modelo liberal del régimen que era la llamada "verdadera familia nacional", *vid.* Justo Sierra. "México: su evolución social 1900-1902", en *Obras Completas*, vol. XII: UNAM, México, 1977, pp. 201 y 362.

<sup>7</sup> *Vid.* Ana Portal Ariosa. "El mito como síntesis de la identidad cultural", en *Alteridades, Anuario de Antropología*. UAM, México, 1989, p. 123.

Así, el "ser" del mexicano preocupó a filósofos y a literatos, se regodeó en las manifestaciones populares y en el arte 'culto', se plasmó en los colores de los artistas plásticos y sonó en la naciente radio; formó parte de los argumentos diplomáticos y buscó la creación de estereotipos en el cine y, en general, dio mucho qué decir en el complicado mundo de la cultura nacional. Políticos, escritores y artistas se lanzaron a un sinnúmero de polémicas, que tenían como aparentes temas centrales la revolución, nacionalidad, historia, cultura o raza, pero cuyo primordial afán parecía inclinarse por darle un sentido a eso que llamaban "el pueblo propiamente mexicano".

Durante los regímenes de Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles el proyecto educativo oficial, establecido y comandado en un inicio por José Vasconcelos, se instauraron los llamados nacionalismos culturales mismos que también fueron tema recurrente en los programas educativos posrevolucionarios.<sup>8</sup> Definir al país y a su 'pueblo', estudiar, explicar y describir sus más diversas y muy propias manifestaciones, fue una tarea que unió a artistas e intelectuales con lo que ellos identificaban como *las mayorías*. La identificación de lo popular, lo mexicano y lo nacional, estuvo pues en manos de una élite centralista y con no pocos vínculos con el poder económico y político del país.

Estos nacionalismos que caracterizaron esta primera relación entre élites y sectores populares fueron cabalmente descritos por Pedro Henríquez Ureña, en 1925, al hacer un primer balance de los aportes culturales de la Revolución mexicana. "Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias...", decía; y ponía varios ejemplos: "...el dibujo mexicano que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo..." quedó representado en los murales de Diego Rivera y compañía; "... los cantos populares [que] todo el mundo canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares..." fueron utilizados por Manuel M. Ponce y Carlos Chávez Ramírez ("...compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base..."); y los dramas sintéticos con asunto rural de Eduardo Villaseñor y de Rafael Saavedra, quienes habían "...realizado la innovación de escribir para indios y hacerlos actores...", pretendían revivir las tradiciones literarias de aquel "pueblo mexicano".<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Vid. Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*: Colmex, México, 1976, p. 349.

<sup>9</sup> Pedro Henríquez Ureña. "La revolución y la cultura en México", en *Revista de Revistas*, núm.

Así, el arte creado por estas élites educadas en Europa o en los centros de estudios superiores urbanos, abrevaba orgullosamente en la vertiente popular e indígena mexicana, y afirmaba su condición "nacionalista". Esto implicaba, en parte, un reconocimiento de los aportes reales de dicho "pueblo mexicano" en materia cultural, y por lo tanto también sentaba las bases para realizar un intento de repensar la historia y la cultura nacional. Este reconocimiento, sin embargo, quedaba ligado de manera prácticamente implícita a los proyectos de unificación y justificación del grupo en el poder, cuyo fin radicaba en los afanes modernizadores e industrializadores del país. En el fondo, el reconocimiento de lo popular traía consigo la necesidad de identificar claramente al sujeto -el pueblo- que serviría de legitimación discursiva en los programas de gobierno.<sup>10</sup>

Tradicionalmente desdeñada por las academias, la cultura popular adquirió de esa manera una fuerza inusitada en los derroteros del arte y la literatura mexicanos.<sup>11</sup> Pero hubo la intención de interpretarla, rehacerla, inventarla con fines más ligados a los intereses políticos o, si se quiere, pragmáticos del momento que a los del conocimiento, el arte o la reflexión.

Más que un saber se estableció un "deber ser" para ese pueblo mexicano que rápidamente se separó de las esferas de lo real para pasar al espacio de lo ideal. Víctor Díaz Arciniega lo explica de la siguiente manera: "La consolidación del Estado como prioridad política provoca el enfrentamiento entre las concepciones de una cultura humanística y una cultura política, no obstante que ambas persiguen metas

15, México, marzo, 1924, p. 35. La mayoría de los protagonistas del movimiento cultural de los primeros años veinte también insistieron en el vínculo entre lo popular y la mexicanidad. Véase por ejemplo la argumentación que tanto se repite en textos testimoniales como los de Anita Brenner. *Ídolos tras ζos aliares*, México, 1929, o de Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-19* México; ambos publicados por Editorial Domés.

<sup>10</sup> Margarita Alegría de la Colina. "¿Hay un espíritu en la cultura nacional?", en *Nuevas Ideas: Viejas Creencias*: UAM-Azcapozalco, México, 1995.

<sup>11</sup> Claros ejemplos de ello podrían ser los estudios de Gerardo Murillo (el Dr. Atl), Gerónimo Baqueiro Foster, Jorge Enciso, Rubén M. Campos, o Frances Toor en materia de cultura popular. En literatura baste recordar las clásicas polémicas de 1924-1925 en las que participaron, entre otros: Francisco Monterde, Salvador Novo, Antonio Caso, Genaro Fernández MacGregor, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Villaseñor, y Nemesio García Naranjo. Vid. Irene Vázquez Valle. *La cultura popular vista por las élites*: UNAM, México, 1989; y Díaz Arciniega, *op. cit.*

afines: crear una Cultura Nacional y promover el desarrollo del país, como se aprecia en la revaloración del pasado y en la recuperación de los usos y costumbres populares, dirigido todo a fortalecer la tradición y a mejorar la producción de bienes..."<sup>12</sup>

En el fondo de lo que se trataba era que la producción cultural promovida por el gobierno sirviera por un lado para la generación de una unidad nacional basada en un discurso nacionalista y, por el otro, que le proporcione bienes que permitieran un desarrollo capaz de explotar las variedades culturales populares del país.

Durante la siguiente década -los años treinta- muchos recursos de este afán reivindicativo de la cultura popular se gastaron rápidamente. Los regímenes posrevolucionarios no sólo habían patrocinado la mayoría de las actividades que pretendían estrechar la relación entre las expresiones artísticas de las élites y las de las mayorías, sino que se habían favorecido políticamente de tal unión; así le restaron autenticidad y mostraron ciertas convenciones que cada vez sabían más a demagogia.

El resultado fue un impulso un tanto excesivo a ciertos estereotipos nacionales como el charro, la china poblana, el indito o el pelado con el fin de reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista al momento de enunciar cualquier asunto relacionado con ese indefinible "pueblo mexicano". A pesar del variadísimo mosaico que presentaban las manifestaciones culturales regionales tanto indígenas como mestizas, la tendencia de las políticas oficiales así como de las corrientes artísticas más relevantes consistía en la aplicación de estos estereotipos, como reconocimiento que desde el centro político, cultural y económico se hacía de las diversas regiones del país. La asociación entre México y los charros, entre México y sus chinas poblanas, y entre México y su 'jarabe tapatío' y, peor aún, entre México y "sus inditos" terminó triunfando a la larga, y convirtió estas representaciones en elementos muy arraigados en el discurso nacionalista.<sup>13</sup>

Un factor que también contribuyó enormemente a la creación de esos estereotipos nacionales fue el vertiginoso crecimiento de los medios de comunicación masiva. El auge del teatro de revista en los años diez y veinte, seguido por el despegue de la radio y la industria cinematográfica mexicanas en los treinta y cuarenta, tuvieron mu-

<sup>12</sup> Díaz Arciniega. *Op. cit.*, p. 129.

<sup>13</sup> Vid. Ricardo Pérez Montfort. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*: Ciesas, México, 1994.

cho que ver en la creación de mitos y en la simplificación de aquella multiplicidad de imágenes que pretendía formar parte de la identidad nacional.

En estos medios, los intereses comerciales y de justificación política estuvieron muy por encima de los culturales. Referirse al gusto y al sentir del "pueblo mexicano" fue un lugar común, cuyo afán se acercaba más a un pretexto para incrementar poderes económicos que a una preocupación por la 'cultura nacional'. A partir de una visión conservadora -la del rural o del hacendado- combinada con los intereses económicos de los empresarios de los nuevos medios de comunicación masiva, se creó una imagen del mexicano que se impuso tanto en el mercado interno como en el exterior, ayudado, desde luego, por los intereses políticos del momento.<sup>14</sup> La invención de lo "típico mexicano" o de todo aquello que interesaba a "la gran familia mexicana" entraba en una de sus etapas más intensas.

El clásico ejemplo de esta invención fue la indiscutible preponderancia del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío como típica imagen de "mexicanidad", consolidada por encima de otros cuadros o tipos regionales.<sup>15</sup> Durante los años veinte se convocaron a las diversas regiones para presentarse con sus atuendos locales en la capital -los jarochos, los huastecos, los yucatecos, los de tierra caliente, los norteros, etc.— con el fin de comprender y promover la variedad de lo "típico mexicano". Pero esa multiplicidad fue, hasta cierto punto, negada por el afán de simplificar y teatralizar esas dimensiones simbólicas de la mexicanidad'. Su imposición en los ámbitos escolares hizo exclamar por ejemplo al mismísimo Moisés Sáenz en 1927 al asistir a una Escuela en el Mezquite San Luis Potosí: "¡Con qué ardor y con qué gentileza bailan y cantan estos charros diminutos y estas chinas de Liliput!"<sup>16</sup>

Para la segunda mitad de los años treinta la variedad de regiones y expresiones culturales locales pareció sucumbir ante la homogeneidad de los charros y chinas,

<sup>14</sup> Vid. Aurelio de los Reyes. "El nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*: UNAM, México, 1986, pp. 273-292.

<sup>15</sup> Para algunos autores este cuadro se impone a partir de que Ana Pavlova lo baila en México en 1919 con cierta influencia de Adolfo Best Maugard, sin embargo no es sino hasta avanzada la década de los veinte cuando se convierte en hegemónico. Vid. Alberto Dallal. "El nacionalismo prolongado: el movimiento mexicano de danza moderna 1940-1955", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, op. cit., pp. 299-346.

<sup>16</sup> Moisés Sáenz. *Escuelas federales en San Luis Potosí*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928, p.24.



cantores y bailadoras, tan típicamente representados en las películas como *Allá en el Rancho Grande* (1936) *Ora Ponciano* (1937) y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941),<sup>17</sup> todas ellas de gran éxito en los mercados de habla hispana.

En estas películas se seguía reconociendo tibiamente que "lo mexicano" era aquello relacionado con las mayorías. Esto es: que 'los campesinos eran la base del país". No cabe duda que la imagen estereotípica reducida a aquel cuadro hegemónico -del charro y la china bailando el jarabe tapado- manejado por los medios de comunicación masiva, empezaba a producir resquemor, sobre todo en ámbitos intelectuales. Esta homogeneidad produjo la monotonía característica del estereotipo de comprobado rendimiento comercial, al grado que ya en 1938 Rubén Salazar Mallén se quejaba diciendo:

La fiebre del folklore ha paralizado al cine (y al radio) mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla... El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarroña, todo eso son cosas que se repiten incesante, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras...Y es un error, un grande error. México no se caracteriza por eso, aunque, ciertamente, tales tipos dominan numéricamente en el país, bien que con rasgos muy distintos a los que nuestro cine les atribuye...<sup>18</sup>

Pero en los espacios populares urbanos, que poco a poco irían ocupando los crecientes sectores medios -a su vez los principales consumidores de este cuadro estereotípico- el charro, la china y el jarabe se convirtieron cuadro clásico de lo "típicamente mexicano" en las celebraciones oficiales, sobre todo en las llamadas "campañas nacionalistas" que tuvieron su apogeo entre 1931 y 1933.<sup>19</sup> No faltaban en los bailes es-

<sup>17</sup> Vid. Ricardo Pérez Montfort. *Op. cit.*

<sup>18</sup> Rubén Salazar Mallén. "Más calidad y menos cantidad exige el público", en ONE, México, octubre, 1938. Citado en Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1: Era, México, 1969, p. 173.

<sup>19</sup> Si bien la existencia de este cuadro bien se puede remontar hasta mediados del siglo pasado, no es sino hasta principios del siglo XX cuando se empieza a generalizar. Y, para 1930-31, el atuendo del charro y la china poblana fueron adoptados como "típica imagen mexicana" en las oficiales Campañas Nacionalistas. Vid. Rafael Sánchez Lira. *Iluminación nacionalista*: Luz, México, 1956; y José Manuel López Victoria. *La campaña nacionalista*: Botas, México, 1965.

colares, ni en desfiles, y el cuadro típico aparecía como una referencia nostálgica a un México rural profundamente conservador, impuesto desde un territorio centralista.

Otro elemento que también contribuyó a la creación de estos estereotipos —o invenciones de México— fue la imagen que de los mexicanos se formaron diversos autores y artistas extranjeros. Una gran cantidad de escritores, dibujantes, fotógrafos, cineastas, etcétera, visitó el país durante aquellos años. Cada uno intentó hacer un retrato o descripción del México que vieron, resaltando defectos y virtudes que no tardaron en convertirse en sinónimos de "lo mexicano". Desde las negativas visiones de Vicente Blasco Ibáñez o de D.H. Lawrence hasta las apologías de Paul Strand y Anita Brenner, estas imágenes del 'pueblo de México' circularon tanto en el país como en el extranjero con un afán -entre muchos- de definir la mexicanidad. Se encontraba en pleno crecimiento la tendencia a definir "la esencia" de lo mexicano.

En ocasiones, su definición se convirtió en un estereotipo más, y redujo las características del mexicano a unos cuantos conceptos que en la mayoría de los casos alteraban e incluso negaban la complejidad histórica y cultural del país y sus pobladores. En otras palabras: México dejaba de ser una posible nación con todas sus complicaciones para convertirse en cuadro folclórico chato capaz de satisfacer los afanes comerciales del naciente turismo tanto intelectual como el común y corriente. Para muchos autores extranjeros, la mexicanidad resultaba un asunto de tan difícil sujeción, que sólo lograban manifestar su admiración o incomprensión. Por lo tanto también contribuyeron a la creación de una representación simplificada o estereotípica del mexicano.<sup>20</sup> Un caso patético fue, por ejemplo, el de Sylvia Martin, cuyo libro *You meet them in Mexico*, publicado por la Universidad de Rutgers, empezaba con el siguiente comentario: "Al llegar a México me costó trabajo adaptarme. Cuán superior era el país que había dejado atrás, el país de Dios, mi país. [Se refiere desde luego a Estados Unidos] Ahí la gente usaba zapatos, las puertas y ventanas cerraban, la luz eléctrica no parpadeaba cuando uno se encontraba a la mitad de una lectura, el teléfono no se echaba a perder, y el excusado -la creación más noble del hombre

<sup>20</sup> Vid. Jorge Ruffinelli. *El otro México, México en la obra de B. Traven, D.H. Lawrence y Malcolm Lowry*. Nueva Imagen, México, 1978; D. Wayne Gunn. *Escritores norteamericanos y británicos en México*. FCE, México, 1977; y Héctor Sánchez. *México nueve veces contado por narradores extranjeros*: SepSetenta México-España, 1974.

moderno- podía uno estar seguro de que realizaría su función robótica correctamente... Pero, al mismo tiempo, México era tan pintoresco..."<sup>21</sup>

Lógico es suponer que las referencias nacionalistas y sus discursos atacaran un fenómeno muy presente en aquellos años posrevolucionarios, aquél que de alguna forma mostraba que México era un país radicalmente distinto, no sólo a Estados Unidos sino a muchos otros países del orbe. Se trataba de su población indígena que no tardó en convertirse en tema fundamental de aquellos discursos y que abrirían una corriente importante de pensamiento y de acción gubernamental eventualmente identificada con el nombre de "indigenismo".

Para los intereses de este trabajo sólo me referiré a ciertos aspectos que abordan el llamado indigenismo de aquellos años. Y en particular se trata de algunas ideas y datos referentes a su reinterpretación o invención del pasado prehispánico en tres ámbitos de la cultura popular: el cine, el teatro y la prensa periódica, así como algunos proyectos estatales ligados a dicha cultura.

Si bien a principios de los años veinte el estereotipo del indio ya se encontraba en proceso de formación, el nacionalismo posrevolucionario se enfrentó a un dilema con respecto a su ubicación como parte de la mexicanidad. Entrelazadas con las múltiples expresiones de la cultura popular, la concepción de lo indígena se debatía entre dos extremos. Por un lado se insistía en incorporarlo al proyecto nacional -por lo menos en el discurso- puesto que se trataba de un sector importantísimo de "el pueblo mexicano", pero por otro subsistía la distancia despectiva marcada por los sectores herederos del porfiriato y el insistente sabor de lo exótico con que lo rodeaban. Frente al conservadurismo del charro, el indio aparecía como un complemento subvaluado de la mexicanidad, al que había que reivindicar como parte del "pueblo".

En la prensa periódica y en el incipiente cine nacional apareció en un principio una preocupación por la belleza indígena. En 1921, durante la celebración de las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, *El Universal* organizó un sonado concurso llamado "La India Bonita" que tuvo como fin escoger a la "mujer de raza indígena más bella del país. La ganadora fue María Bibiana Uribe, de quien aquel periódico se refería así: "...Ha llegado a nosotros acompañada de su abuela, una india pura de raza 'meschica' que no habla español. Viene de la Sierra, donde nació y

<sup>21</sup> Sylvia Martin. *You meet them in Mexico*: Rutgers University Press, N. Brunswick, 1948, p. 3 .

vivió y aún trae un 'huípil' atado a la cintura. Hoy posee tres mil pesos y una enorme cantidad de obsequios y al verse rodeada de tanta gente desconocida piensa en la leyenda del bello príncipe Tonatiuh que unió sus destinos a los de una plebeya que tenía nombre de flor. Se llama María Bibiana Uribe y tiene 18 años..."<sup>22</sup>

La referencia mítica unía el pasado prehispánico con el presente y permitía una revaloración romántica, y en un tono que sonaba bastante falso, de la belleza indígena. La prensa continuaría con ese tono hasta muy avanzados los años veinte y treinta.

En el cine la cosa no fue muy distinta. Como parte de la reacción en contra de la imagen del mexicano que proponía el cine norteamericano, pero también con el afán de identificarse como algo distinto y original capaz de responder a los impulsos nacionalistas del momento, los productores de cine, desde épocas muy tempranas, recurrieron a las raíces prehispánicas para hacer un cine de tema mexicano.

Desde los logotipos de las compañías cinematográficas, que mostraban grecas y nombres de origen prehispánico -Aztlán Films, Popocatéped Films, o Quetzal Film- hasta los argumentos que tocaban temas legendarios e históricos, como *Tepeyac* (1918), *Cuauhtémoc* (1919) o *El rey poeta* (1920), la reivindicación de lo indígena prehispánico formó parte del cine nacional.<sup>23</sup> Aunque también se inclinara por temáticas coloniales o decimonónicas, el cine encontró en los asuntos del exotismo prehispánico un rasgo que lo diferenciaba con mayor nitidez del europeo o el norteamericano. En películas como *Cuauhtémoc*, realizada en fechas tan tempranas como 1919, se reconocía la belleza indígena identificándola como 'nuestra', aunque con el distanciamiento característico de la sociedad mestiza y urbana. El historiador del cine mexicano, Aurelio de los Reyes, cita las memorias de José María Sánchez García quien recordaba: "...además de las princesas y damas nobles de la corte de Cuauhtémoc, entre los 'extras' había indias de auténtica belleza, dignas representantes de nuestra raza de bronce..."<sup>24</sup>

Reconocer la belleza indígena negada durante siglos implicaba una revaloración de "lo nuestro", es decir, pretendía responder a un principio incorporativo, marcadamente paternalista que llenaría uno de los muchos casilleros que conformaban al discurso nacionalista.

<sup>22</sup> Vid. *El Universal Ilustrado*, año V, núm. 222, 4 agosto, 1921.

<sup>23</sup> Vid. Aurelio De los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*: Trillas, México, 1988, p. 71 y del mismo autor *Filmografía del cine mudo mexicano 1886-1920*: UNAM, México, 1986.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 72.

En las historietas de las publicaciones periódicas también aparecieron estas referencias al pasado prehispánico con cierto tono de idealización, pero con el tinte del buen humor. En una de las primeras tiras cómicas publicadas en México, protagonizada por un héroe mexicano, "Don Catarino", el pasado indígena quedaba claramente establecido como antecedente de la mexicanidad del personaje central. Aparecido en 1921 en *El Heraldo*, "Don Catarino Rodríguez Rápido" se reconocía con antecedentes indígenas puros y españoles "aventureros". En su 'ahuehuete generalógico', del lado paternal y del lado "matricida", los personajes iniciales eran dos españoles y dos "puríttas indias aztecas". Las dos -desde luego en plan de chungu- tenían nombre y atuendo indígena: eran Mixcoac y Ciriaxitli.<sup>25</sup>

La revaloración de lo indígena prehispánico podía percibirse también algunos proyectos estatales, con ciertas pretensiones extraeducativas. Por ejemplo, con el intento de darle un sentido nacionalista al fomento de grupos al estilo de los *boy-scouts*, la Secretaría de Educación Pública impulsó la formación de "tribus de exploradores". Los miembros de estas 'tribus' se organizaban con diversos grados, según responsabilidades y pruebas superadas, desde los "tequihuas" hasta los "tlacatecuhtlis". Cada "tribu" se identificaba con el nombre de algún grupo étnico, como nahuas, toltecas, texcucanos, tarascos, otomíes, etcétera. Y cada año intentaban "resucitar tradiciones para hacer Patria, celebrando las fiestas simbólicas más bellas que efectuaban los antiguos mexicanos..."<sup>26</sup>

Como parte del auge nacionalista instaurado por el gobierno a través de campañas, semanas y programas de apoyo a la producción nacional, con el afán de sacar al país adelante después de la crisis del 29,<sup>27</sup> en 1931 se estrenó *La Raza de Bronce*

<sup>25</sup> Vid. *El Heraldo*. 3 diciembre 1922, y Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra. *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*: México, CNCA, Museo Nacional de Culturas Populares/Grijalbo, 1988, pp. 212-219.

<sup>26</sup> Vid. *Tihui, órgano de las tribus de exploradores mexicanos*: SEP, México, diciembre, 1926

<sup>27</sup> La Campaña Nacionalista promovida por el Poder Legislativo que se llevó a cabo en 1931 quedó a cargo del general Rafael E. Melgar. Con el fin de responder a las consecuencias de la gran crisis financiera mundial de 1929, un enorme proyecto propagandístico se montó para fomentar la producción nacional. Una gran cantidad de ferias, discursos y banquetes sirvieron de pretexto para 'impulsar la economía mexicana con un verdadero sentido nacionalista', que también se desinfló ante la evidencia de la demagogia gubernamental. Vid. Sánchez Lira, *Iluminación nacionalista*: México, Ed. "Luz", 1956.

pieza teatral que se proponía dignificar la imagen del indio, que en época anteriores apareció en el teatro popular pero con el constante afán de burlarse de él. A partir de esta obra el tono en el tratamiento de temas indígenas, ya fueren prehispánicos o contemporáneos, pareció hacer a un lado la ridiculización para abordar dichas temáticas con mayor solemnidad.

En aquellas épocas también surgió la idea, copia de algunos esquemas teatrales europeos, de hacer un teatro de masas. En el Estadio Nacional, en las pirámides de Teotihuacán, en la barriada de Balbuena o en el 'flamante Auditorio Nacional', se escenificaron "ceremonias del Quinto Sol" o piezas cuyos títulos, además del tono revolucionario, indicaban el sentido estereotípico y nacionalista que las caracterizó: *Liberación* (1930), *Fuerza campesina* (1934), *El mensajero del sol* (1941), *La redención del indio* (1956). Las referencias al mundo prehispánico era una constante en estas obras que llegaron a reunir hasta 300 actores en escenas que simulaban toda clase de "rituales", con danzas y fiestas "aztecas" tratadas en tono serio y solemne.

Aun cuando los autores de revistas no tardaran en volver al relajo, la miseria y el abandono de los indígenas contemporáneos se convirtió en algo digno de abordarse, pero con miras hacia lo que se llamó "redención de la raza aborigen". El indio se presentó como víctima de un sistema de explotación, pero que ahora ya podría fincar sus esperanzas en el futuro, porque el régimen "ya había tomado el asunto en sus manos".

La atención que el gobierno del general Lázaro Cárdenas puso en los grupos indígenas del país contribuyó enormemente al tratamiento solemne y formal del tema indigenista en la cultura popular urbana. Así, en medio de ciertos tratamientos de eminente tono folclorista y patrioterero se pudieron escuchar los reclamos indios que pasaban en boca de los artistas escénicos más relevantes de entonces.

En junio de 1935, por ejemplo, se estrenó una revista titulada *El país del mañana*, en la que durante un cuadro ubicado en la Nueva España en el año de 1678, Joaquín Pardavé hacía las veces de un indio -de calzón blanco, camisa colorada, sombrero y huarache-. El indio dialogaba con una pitonisa:

...*Pitonisa*: ¿Qué te ocurre, qué te pasa?

*Indio*: Pos niña que estoy muy triste, que por allá por mis terrenos llegaron es que unos encomenderos y que me sacaron del jacal y es que me avanzaron mis tierritas, las tierritas que dijo mi papá que me pertenecían porque eran de mis abuelos, y ahí tengo

amis chamacos y al güey de mi compadre, y a la gallina de mi mujer, y al puerquito de mi suegro, y al pato de mi cuñado, en medio del potrero, sentados en un nopal y mirando pa' nuestra tierra.

Pitonisa: ¡Qué barbaridad! Un despojo más de los encopetados que explotan al nativo, al pobre indio que debía ser el amo de estas tierras.

El indio entonces le pregunta qué debe hacer. A lo que ella responde, mirando en una bola de cristal:

Pues muy sencillo, esperar; que día llegará en que se repartan las tierras; en que al indio le den sus ejidos... Veo en el porvenir, en el horizonte de esta patria, las figuras que han de venir a restituirte las tierras, a darte posesión de tu patrimonio y a compensarte de todo lo que te han despojado...<sup>28</sup>

Vinculándose a una imagen del pasado, en la que el indígena había gozado de sus pertenencias posteriormente arrebatadas por la conquista, el presente parecía menos desoladot.

Mientras esto sucedía en el teatro, la imagen del indio tuvo un vuelco definitivo en el cine mexicano, que también contribuyó con mucho a una formación estereotípica.

A principios de la década de los treinta la presencia del cineasta soviético Sergei Eisenstein en México impulsó un profundo interés por los asuntos indígenas -desde luego promovido por figuras como Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma- el cual marcó un hito en la cinematografía mexicana. Aun cuando en ocasiones previas, cineastas mexicanos se hubieran preocupado por retratar tanto el pasado y el paisaje nacional como sus habitantes, con Eisenstein la imagen del "indio mexicano" adquirió cierto tono 'realista' que asombró a sus mismos promotores y amigos locales. Eisenstein prácticamente no utilizó actores profesionales y se fue a remotos parajes del territorio nacional en busca de ruinas prehispánicas para conseguir sus clásicos encuadres. Sus imágenes eran muy cuidadas, y sobre todo, traslucían el punto de vista de un creador sensible, capaz de darles una fuerza dramática, que no tardarían en aparecer en el cine mexicano, pero que tampoco estaban exentas de la versión estereotípica del mexicano. Sus magueyes, sus 'inditos', sus charros, sus tehuanas, etcétera, todos eran temas que formarían parte del imaginario nacional.

<sup>28</sup> Vid. De María y Campos, *El teatro de género chico*; s. d., p. 369.

Para algunos contemporáneos, Eisenstein, fue el 'pionero' de la 'imagen del indio mexicano' en la cinematografía. Para otros sólo fue quien la internacionalizó.<sup>29</sup> El cineasta soviético no parecía distante a la temática nacionalista y mostraba una gran sensibilidad en su acercamiento a la imagen de lo mexicano'. Su mirada de extranjero daba a sus imágenes indígenas algunas características muy particulares, las cuales los cineastas nacionales no tardarían en reinterpretar para ahondar en la construcción de las versiones de indios mucho más estereotípicas. Ahí están como ejemplo los clásicos trabajos de Emilio *El Indio* Fernández, *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948); *El Indio* reconocía una influencia definitiva de Eisenstein. Tanto en la primera como en la segunda son notables las apelaciones a los valores estereotípicos, tales como la manera de hablar, de vestir, las actitudes humildes, la sumisión, etcétera.

Finalmente, a principios de los años cuarenta, una vez establecido el estereotipo, constantemente repetido en los medios de comunicación masiva, el indigenismo y la reivindicación del pasado prehispánico en la cultura popular urbana se estancó. Incorporado al discurso estatal y con una serie de instituciones burocráticas que debían encargarse de sus asuntos,<sup>30</sup> el acartonamiento y los lugares comunes permearon su aparición en teatro, pantalla y prensa popular. Con el afán de desmontar los aparatos estatales creados durante el cardenismo ligados a la educación y a la promoción cultural y económica en las comunidades indígenas, los regímenes de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, insistieron en la connotación folclórica de los integrantes de dichas comunidades restándole peso a la reivindicación social.

A pesar de la presencia que los indígenas han tenido en la cultura, en la economía y en los planes políticos de los años subsiguientes, para la cultura popular urbana éstos parecieron abandonar su condición real para diluirse en el estereotipo gestado en los años veinte y treinta, el cual los despolitizó y estableció su 'típico' patrón de

<sup>29</sup> Vid. Aurelio de los Reyes, *op cit.*, pp. 96-114.

<sup>30</sup> El régimen del general Cárdenas creó, en 1936, el Departamento de Asuntos Indígenas que intentó instrumentar una política de apoyo a los grupos indígenas del país. El Departamento de Educación Indígena de la Secretaría de Educación Pública también conoció un auge inusitado durante aquel régimen. Sin embargo, algunos repartos de tierras, las múltiples investigaciones, las escuelas, los congresos, las publicaciones, etc., el indigenismo cardenista no pudo cumplir con el objetivo de "redimir material y espiritualmente a los indios de México". Vid. Luis González. *Los días del presidente Cárdenas*: Colmex, México, 1981, pp. 122-128.



'mexicanidad' con los lugares comunes del discurso nacionalista; además, magnificó las connotaciones mitológicas y soslayó los valores culturales propios a la merced de los intereses comerciales de los medios de comunicación. En fechas más recientes, la voz crítica de Jaime del Palacio planteaba que: "Magnificar la cultura de las clases subalternas -como lo hacen tanto el estado como algunos de sus estudiosos—, es olvidar que ésta casi ya no existe: está siendo transformada por la televisión, la radio, las historietas...pero sobre todo es olvidar que estamos alimentando la eficacia de una ideología muy concreta que sanciona la sobreexplotación del obrero, la extremación de la miseria campesina, la mediatización de los sectores pequeñoburgueses e intelectuales; que sancionan la compartimentalización de la cultura como procedimiento manipulador, que sanciona la despolitización de la sociedad entera..."<sup>31</sup> Este planteamiento nos llevaría no sólo a la necesidad de estudiar a fondo los fenómenos culturales populares, sino también a tratar de interpretarlos y orientarlos hacia su conversión como instrumentos de defensa frente a una ofensiva estatal y globalizadora, que se manifiesta claramente en los medios de comunicación masiva y por lo tanto en una estereotipificación más intensa. Si siguiéramos usando los recursos del nacionalismo, éste, en su connotación más crítica, debería pues contar con la interpretación de una nación múltiple y compleja, y no sólo con sus ya clásicos estereotipos, que a decir verdad pueden ser todo menos una referencia a la realidad de esa sociedad múltiple y pluricultural que ha resultado ser la mexicana a lo largo de tantos años.

<sup>31</sup> Jaime del Palacio. "Historia, folklore y poesía folklórica mexicana", en *Cambio*, vol. 5, México, octubre/noviembre/diciembre, 1976, p. 62.