



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Cultura, nacionalismo y revolución en México

Autor: Tur Donati, Carlos M.

Forma sugerida de citar: Tur, C. M. (1997). Cultura, nacionalismo y revolución en México. *Cuadernos Americanos*, 5(65), 208-223.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XI, Núm. 65, (septiembre-octubre de 1997).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## CULTURA, NACIONALISMO Y REVOLUCIÓN EN MÉXICO\*

Por Carlos M. TUR DONATI  
DEAS-INSTITUTO NACIONAL  
DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, MÉXICO

EN LA CONCIENCIA POPULAR MEXICANA, y aun en la obra de notorios especialistas, se acepta una interpretación de la historia ideológico-cultural de México que pretendemos contribuir a cuestionar y sustituir, desde la doble perspectiva del avance de la investigación y de las interrogantes que suscitan la evolución del país y el mundo en nuestros días.

Algunas afirmaciones claves conforman el esquema de la mencionada interpretación: a) La cultura dominante de la época porfiriana estaba colonizada por el aporte francés; b) la Revolución engendró una nueva cultura de esencia nacionalista; c) el nuevo mundo simbólico tiene expresiones creativas en diferentes ámbitos: el muralismo, la música, la novela de la Revolución, etc., en conclusión, también en el terreno simbólico la Revolución ha creado al México del siglo xx.

Este esquema básico ha sido transmitido durante décadas por el aparato educativo oficial y lo encontramos aun en obras como la de Raquel Tibol sobre el arte mexicano o en especialistas extranjeros como Charles Cumberland o Jean Franco.<sup>1</sup> Desde hace más de dos décadas, la versión nacionalista-oficial de la Revolución está siendo sustituida por una producción *reversionista* que ya ofrece visiones panorámicas —Meyer, Katz, Guerra, Knight, Tobler— pero en

\* Para la redacción de la primera versión del proyecto conté con la colaboración de Rosa Spada S.; para la redacción de esta segunda versión conté con la colaboración de Nely Maldonado E. y Lorena Ibargüen T.

<sup>1</sup> Charles Cumberland, *La Revolución Mexicana: los años constitucionalistas*, México, FCE, 1975; Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1985.

las que se ha descuidado la exploración de los ámbitos ideológico-culturales. Aunque enfoques parciales recientes —como el de Fausto Ramírez, sobre el arte— insinúan una interpretación heterodoxa, no existen todavía estudios panorámicos sobre los ámbitos señalados que ofrezcan una visión inédita que complemente o cuestione las obras revisionistas mencionadas.

La intención de nuestro texto es contribuir a ofrecer una descripción-interpretación alternativa a la tradicionalmente aceptada del nacionalismo oficial, que cumplió con la finalidad de ganar consenso entre la población y las distintas regiones para integrar a la nación mexicana y construir el nuevo Estado. Lo que hoy podemos probar es la paulatina emergencia de un complejo movimiento cultural, al que denominamos nacionalismo colonialista, y que tuvo sus mayores expresiones durante las décadas de 1910 y 1920, constituyéndose en el primer movimiento cultural durante el lapso revolucionario mencionado. Lo sorprendente de esta propuesta nacionalista es su manifiesta inclinación por un romanticismo reaccionario, pasatista, implícito en toda su producción simbólica. Los contenidos profundos de la vieja mentalidad criolla dominante aparecen como líneas vertebradoras de dicho universo simbólico, que sostuvo encontrar las raíces mexicanas en lo hispánico y colonial.

Esta peculiar propuesta nacionalista —que no es la única en dichos años pero sí la de mayor peso simbólico— también surge por esta época en otros países latinoamericanos,<sup>2</sup> y en México constituye el aporte hegemónico en la política cultural de los gobiernos de Venustiano Carranza y de Álvaro Obregón. En la segunda mitad de los años veinte se inicia su desintegración ante la emergencia de otras corrientes: el nacionalismo indigenista y el vanguardismo cosmopolita de estridentistas y contemporáneos.

### *¿La Belle Époque porfiriana?*

LA construcción del Estado nacional en América Latina fue producto del proyecto de las oligarquías de incorporarse plenamente a la división internacional del trabajo y al mercado mundial en acelerada conformación por la revolución tecnológica en los transportes,

<sup>2</sup> Véase Carlos M. Tur Donati, "La cultura hispanista y autoritaria en Perú, 1920-1945", *Cuadernos Americanos*, 4 (julio-agosto de 1987), pp. 126-137; "La utopía criolla en el siglo XX: cultura y política del nacionalismo restaurador en Argentina", *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad de Puerto Rico), mayo de 1995, y "El nacionalismo puertorriqueño o la Arcadia criolla que no sedujo a los trabajadores", artículo inédito.

durante las décadas en que estalla la Segunda Revolución Industrial y emerge la fase monopolista imperialista del sistema mundial.

En México, el surgimiento y madurez de este ordenamiento neocolonial se identifica con la casi ininterrumpida gestión gubernativa del general Porfirio Díaz. Fue un rasgo característico de la época que a la incorporación de capitales y tecnología se sumara la importación de modas, ideas y tendencias intelectuales y artísticas. Europa occidental, para la mentalidad criolla dominante, era la radiante sede de la modernidad y la civilización.

La voracidad del consumo oligárquico de bienes culturales a fines del siglo XIX ha llevado a la engañosa idea del pleno afrancesamiento o europeización de nuestras sociedades. Aparte del hecho de que este proceso abarcaba a una reducida minoría que ostentaba la riqueza y el poder, y por lo tanto ofrecía los modelos de conducta social, se olvida a menudo que las novedades importadas no se instalaban en un vacío mental ni cultural.

La mentalidad criolla dominante y las necesidades coyunturales de la oligarquía dictaban una compleja dialéctica de adopción, selección y censura de los materiales extranjeros. En arquitectura, por ejemplo, este periodo es llamado por Israel Katzman del "eclecticismo exótico", por la presunta adopción indiscriminada de los "neos" de moda en Europa. Quizás la denominación sea útil para definir el paisaje urbano de una colonia típica del porfirismo como la Juárez, en el Distrito Federal. Pero cuando comprobamos que las numerosas iglesias construidas durante estos años en los estados del oeste y el norte de la República son abrumadoramente neogóticas y neobarrocas, la idea de la adopción indiscriminada queda impugnada.

Las oligarquías criollas de estas regiones profesaban un catolicismo tradicional y los estilos mencionados resultaban más familiares con la profusa tradición de las construcciones heredadas de los siglos coloniales. La sociedad feudal y la contrarreforma católica eran implícitas referencias a realidades pasadas, estables, jerárquicas y autoritarias, que sugerían una muy mesurada y reticente aceptación de los cambios que imponía la colonización porfiriano-imperialista.

Los "neos" realmente exóticos que aún hoy se pueden apreciar en la colonia Juárez y que llenaban de satisfacción a los "Científicos", cuando algún cronista complaciente la comparaba con los barrios elegantes de París o Berna, no deben llevarnos a pensar que durante la república oligárquica se abandonaron los intentos liberal-románticos de crear "un arte nacional".

Al contrario, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en las dos últimas décadas del siglo XIX, se lograron la consolidación y el apogeo de las tendencias nacionalistas del realismo académico, que despuntaban ya en el periodo de la restauración republicana. Las obras con que México participó en las exposiciones internacionales de la época son buena prueba de lo dicho.

Así, por ejemplo, en la Exposición Universal de 1889 celebrada en París se edificó un pabellón que sugería la forma de un templo prehispánico, decorado con grandes relieves de bronce, que figuraban dioses y reyes mexicanos de la antigüedad. Para la Exposición Universal Colombina de Chicago en 1893, se encomendó a Leandro Izaguirre la monumental pintura *El tormento de Cuauhtémoc* y a Joaquín Ramírez, hijo, la no menos ambiciosa de la *Rendición de Cuauhtémoc a Cortés*.<sup>3</sup>

Este realismo nacionalista se fue agotando con el siglo y el empuje de la corriente modernista, que significó en toda América Latina una poderosa irrupción de autonomía y vanguardismo, aunque lastrado por la nostalgia y la huida de la realidad. Es que la realidad del peculiar progreso porfiriano no satisfacía a muchos intelectuales y artistas, que manifestaron en la primera etapa cosmopolita del modernismo la crisis espiritual de la época y su rebelión simbólica contra los valores aceptados en la república oligárquica.

El asentamiento del orden neocolonial provocaba a la vez la adhesión entusiasta de los "Científicos" y el desencanto de los modernistas. Pero, hijos de su época, leían a los poetas parnasianos y simbolistas franceses, para expresar en términos creativos, vanguardistas a la criolla, las intrincadas circunstancias que acosaban a sus contemporáneos. Los contenidos de su rebelión simbólica—esteticismo, decadentismo, interés místico-religioso—manifestaban su abierto rechazo a los valores materialistas y pecuniarios, al optimismo oficial y al positivismo entronizado en la cátedra y en las conciencias.

El modernismo en pleno régimen porfiriano, a pesar de su creatividad y vanguardismo formal, manifestaba un complejo de ideas que prefiguraban un auténtico romanticismo criollo de resistencia a las transformaciones simbólicas y materiales. Esta ambigüedad profunda parece expresar la perplejidad de la propia oligarquía sobre

<sup>3</sup> Fausto Ramírez, "Apogeo del nacionalismo académico: el arte entre 1877 y 1900", en *Catálogo del Museo Nacional de Arte, Salas de la Colección Permanente, siglos XVII al XIX*, México, s/f., p. 2.

las consecuencias de su proyecto, y sus intelectuales y artistas optaron por la evasión de la realidad inquietante.

Julio Ruelas, por ejemplo, compartía con los poetas modernistas la fascinación por la caballería feudal y el galante siglo XVIII francés. La fuga hacia utopías retrospectivas que proveyeran de estabilidad está acompañada por la desconfianza hacia las consecuencias del progreso y el pesar por la pérdida de la fe tradicional. Estas evocaciones melancólicas, en telas de Ruelas y Montenegro, siempre trasuntan un ambiente inestable y aristocrático, en el que finalmente se impone la muerte.

El fantasma del vizconde Francisco Renato de Chateaubriand, el gran escritor romántico y político restauracionista francés, parece guiar a nuestros artistas criollos que se conmueven de cómo las viejas tradiciones hispánicas eran atropelladas por la expansión capitalista anglosajona. Mostrando sentimientos contradictorios, les satisface el avance modernizador de la ciudad de México, pero denuncian el carácter despersonalizado y atomístico de la vida en la urbe.

En la primera década del siglo, el desasosiego de los modernistas encuentra inéditos ecos en la plástica, y en la novelística se filtra una creciente inquietud que conduce al catolicismo convencional.

Gedovius, Goitia y el joven Diego Rivera practican una escenografía de la desolación. Pintan melancólicos conventos e iglesias, iniciando una nostálgica revaloración de la arquitectura colonial. Todas estas obras rehúyen a la ciudad moderna y aun a la presencia humana: la soledad es un rasgo sobrecogedor que se impone en dichas telas.

La esperanza del pasado también envuelve a la novelística de los últimos años porfiristas. Federico Gamboa, el mejor narrador naturalista y autor de *Santa* en pleno auge oligárquico, para 1908 confía en el catolicismo como clave necesaria para entender "el alma de México", y en "La llaga" de 1910 afirma premonitoriamente que "el peón mexicano está más preparado para la insurrección que para la responsabilidad cívica".<sup>4</sup>

Esta lucidez crítica no es característica de otro significativo intelectual y político del porfirismo, José López Portillo. Autor de *La parcela*, publicada en 1898, en pleno auge porfiriano, presenta casi como ideal el ordenamiento rural de la época. La incertidumbre y la ansiedad con que vivió los últimos años del antiguo régimen lo decidieron a escribir *Los precursores* en 1909. Abandonando la técnica

<sup>4</sup> John Brushwood, *México en su novela*, México, FCE, 1992, p. 293.

realista y la fe en el progreso según lo entendían los "Científicos", recurre a un tono dulzón y sentimental para refugiarse en las certezas reconfortantes de la moral católica y en los buenos tiempos viejos. López Portillo al cobijarse en los valores criollos tradicionales para protegerse del futuro tormentoso prefiguraba la utopía del nacionalismo colonialista: la salvación está en el pasado.

Para 1910 los intelectuales y artistas porfirianos y modernistas, por disímiles razones como vimos, comienzan a coincidir en la inclinación al pasado y el temor al presente. La irrupción revolucionaria acentuará estas tendencias: el nacionalismo colonialista, un romanticismo de ánimo criollo y restaurador, impregnará la cultura dominante mexicana.

### *El nacionalismo colonialista*

ESTA corriente simbólica, cuyos antecedentes hemos rastreado durante el porfirismo, se estructura con claridad en los primeros años del proceso revolucionario y su múltiple producción se extiende hasta la segunda mitad de los años veinte. Las creaciones de más neto corte romántico-hispanista se encuentran en el ciclo de la novela colonialista, la arquitectura neocolonial y la llamada pintura virreinal.

Las motivaciones de este fundar la identidad mexicana en el pasado colonial y en el aporte hispánico, este repliegue a las certezas profundas de la mentalidad criolla, se encuentran en el rechazo de los intelectuales a la revolución armada, a la violenta irrupción democratizadora de los sectores medios y populares en el escenario histórico mexicano.

Al respecto, el testimonio de Artemio de Valle Arizpe resulta contundente: "El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente un acto evasivo".<sup>5</sup>

En una perspectiva más amplia no debemos olvidar que el derrocamiento del gobierno restauracionista de Victoriano Huerta coincide con el final de la paradigmática *Belle Époque* europea; con el largo, expansivo y optimista siglo XIX. La nueva época que se inau-

<sup>5</sup> Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 159.

guraba con la guerra total y las revoluciones socialistas, clausuró definitivamente el encanto y el prestigio de la cultura europea ante los ojos de la intelectualidad latinoamericana.

En nuestro subcontinente, en los mismos años, se desencadenaban la crisis de los Estados oligárquicos, la democratización política, y los nacionalismos en el terreno de la cultura. Los sectores medios se lanzan entonces al asalto del poder político y del universo simbólico de nuestras sociedades, aunque el mencionado nacionalismo cultural mexicano tiene perfiles ideológicos notoriamente pasatistas y conservadores.

En el México de la década revolucionaria armada, la producción novelística es naturalmente escasa, aunque registra los textos precursores de Mariano Azuela. Sus novelas se ocupan de la Revolución pero no abogan en favor de ella; aun *Los de abajo* de 1915 es duramente crítica. A dicho autor, intelectual de clase media sin conexiones con la oligarquía ni con el mundillo literario, le indigna desde *Andrés Pérez, maderista* de 1911 el oportunismo de los porfiristas y de sus oponentes. Sin embargo, sabe captar en *Los de abajo* el movimiento de rebelión contra la sociedad establecida y en su relato, a pesar del pesimismo, se vislumbra un futuro promisorio. Habría que agregar que dicha novela fue publicada en la frontera y que toda la obra de nuestro escritor comenzará a ser conocida en la ciudad de México sólo después de 1924.

Mucho más indicativo del clima cultural de esos años en la ciudad capital que la publicación de *Fuertes y débiles*, la última novela de José López Portillo y de *La fuga de la quimera* de Carlos González Peña, en 1919, es el proceso registrado por John S. Brushwood: de 1918 a 1926 las novelas "coloniales" son las más numerosas aparecidas en la ciudad de México, constituyendo la primera tendencia literaria después de la Revolución armada.<sup>6</sup>

Muchos años después, Julio Jiménez Rueda, uno de los integrantes de este grupo de narradores, afirmó: "La mayoría de los ateneístas no entendieron la Revolución política y social... eran espíritus aristocráticos situados lejos del pueblo. La Revolución venía a perturbar el mundo de su infancia y de su laboriosa adolescencia: era un poco la barbarie desorbitada que rompía la armonía académica".<sup>7</sup>

Para recuperar dicha armonía y la tranquilidad cotidiana, los escritores mencionados llevaron al extremo las tendencias evasivas de

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pp. 324-325.

<sup>7</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 171.

sus precursores modernistas. Si en éstos había un decidido rechazo a la incipiente sociedad burguesa del porfiriismo, en los colonialistas había una huida ante la ruptura violenta de la sociedad anterior y un implícito repudio de la democratización por las armas. Pero ahora ya no se trataba de instalarse simbólicamente en el Oriente de la fábula o en el deslumbrante Renacimiento, se trataba de retroceder a la Arcadia colonial para ofrecer a la anárquica sociedad de esos años la armoniosa, estable y jerarquizada imagen de la Nueva España.

Para concretar esta inmersión en la ‘‘Edad Media’’ mexicana, estos románticos criollos hicieron una utilización degradada de la novela histórica, creación del romanticismo europeo y de Sir Walter Scott en particular. La utilización de este peculiar género literario tenía un sentido radicalmente distinto al que le dieron los románticos y liberales del siglo pasado, preocupados por la gesta de la independencia y las luchas posteriores para fundar la nación criolla y liberal. Lo que en el siglo XIX provocaba condena ahora era presentado con una superficialidad simpatizadora. Esta patria de los criollos, además, no podía describirse en la lengua vulgar contemporánea; era necesario solazarse en la riqueza y alambicamiento del idioma, en una muestra de respeto a la Edad de Oro y de distinción con respecto al vulgo movilizado e insolente.

Los escritores colonialistas tendrán larga actuación posterior en los medios culturales y burocráticos, aunque ya en aquellos mismos años algunos de ellos, como Alfonso Cravioto y Genaro Estrada, desempeñaran muy importantes funciones públicas en los gobiernos de Carranza y Obregón. Cravioto fue director general de Bellas Artes, subsecretario de Educación Pública, constituyente en 1917, diputado federal, y en 1921 presidente del Senado de la República. Genaro Estrada fue secretario de la Escuela Nacional Preparatoria, funcionario de la Secretaría de Industrias y en 1923 subsecretario de Relaciones Exteriores a cargo del despacho.

Quizás esta frecuentación con tan diversas realidades del mundo de aquella época, y la orientación tecnocrática del callismo, incitaron a Genaro Estrada a publicar en 1926 *Pero Galin*, la sátira definitiva sobre la corriente colonialista, que marcó el final de su etapa de mayor incidencia simbólica. Un poco antes, entre 1924 y 1925, dos escritores de la mencionada orientación, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, polemizaron sobre la necesidad de

“una literatura viril”, y el segundo de ellos responderá exaltando a “Los de abajo”.<sup>8</sup>

Comienza entonces la aceptación de las obras de Mariano Azuela, cuya temática se convertirá en la más caudalosa corriente de la literatura mexicana en la década de los treinta. En la segunda mitad de los veinte irrumpirán simultáneamente el vanguardismo experimental de los estridentistas y el grupo “Contemporáneos”. En 1926, año de la aparición de *Pero Galán*, Arqueles Vela publicó *El café de nadie*, y en los años siguientes se conocieron los textos de Torres Bodet, Villaurrutia, Novo y Owen.

Aunque a los continuadores de Azuela y a los modernistas —el grupo de “Contemporáneos”— les corresponderá el ancho mundo de la literatura mexicana, sobre la significación del ciclo colonialista, sostiene el especialista Brushwood: “Fueron los literatos más deliberados de su tiempo, y la continuación de la tradición literaria de México dependió tanto de ellos como del genio espontáneo de Azuela”.<sup>9</sup>

La novelística, la cuentística, la poesía colonialistas no sólo se cultivaron en la ciudad de México, existió una producción contemporánea en algunas ciudades provincianas, pero hoy sólo interesa a los investigadores de la historia de la cultura. La excepción quizás la constituyan los libros de Artemio de Valle Arizpe, que todavía se pueden comprar en algunas tiendas de autoservicio.

En otro campo de la producción simbólica, la pintura, el nacionalismo colonialista tuvo su auge en la segunda década del siglo y sus creaciones más notables fueron los retratos virreinalistas y las telas que rescataban la arquitectura religiosa colonial.

Debemos tener en cuenta, según afirma Fausto Ramírez, que Germán Gedovius, en los últimos años porfirianos, fue el iniciador de ambos géneros pictóricos. El género paisajístico, conjuntamente con la temática arquitectónica, fueron los más solicitados durante los años de la década mencionada, y compartieron sugestivamente una total ausencia de figuras humanas en sus cuadros. La evasión del presente pareció no ser patrimonio exclusivo de la sensibilidad de los novelistas colonialistas, también fueron expedientes de fuga de la realidad de aquellos años la naturaleza grandiosa o la evocación monumental.

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, tomo 4, p. 377.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 327.

La retratística virreinal, que cultivaron el precursor Gedovius, Saturnino Herrán, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Rafael Vera de Córdoba,<sup>10</sup> confirma que la huida a la Arcadia colonial era el medio favorito de estos artistas para celebrar la presunta nobleza novohispana de sus modelos e implícitamente repudiar a los líderes arribistas que emergían de la Revolución.

Esta actitud de evocación nostálgica del mítico buen tiempo viejo se encuadra también en la prédica historiográfica del escritor porfiriano Carlos Pereyra, a partir de un rechazo tanto a las presiones externas sobre México como a las insurrecciones internas, lo que constituía de hecho una clara defensa de la estructura socio-económica heredada de la república oligárquica. No resulta sorprendente entonces que como parte de su estrategia nacionalista y restauradora Venustiano Carranza haya invitado a dicho intelectual a incorporarse a su gabinete<sup>11</sup> y al mismo tiempo haya propiciado en la ciudad de México el surgimiento de la arquitectura neocolonial, como un arte "revolucionario".<sup>12</sup>

Las concesiones hechas por la facción triunfante a los sectores populares derrotados en el texto constitucional de 1917 no encontraban todavía apoyo en la representación simbólica del país presente y sus habitantes. La Revolución empujaba a estos artistas e intelectuales a lo propio, a explorar la identidad nacional, pero ellos se replegaban a los tiempos de la Nueva España o se refugiaban en el paisaje desierto, en el lento devenir de los ciclos naturales, opuestos al fragor transitorio de las luchas revolucionarias.

Acompañando a estas negaciones y huidas, de manera contradictoria, se manifestaba en un mismo pintor o en otros artistas un creciente interés por estudiar los tipos populares, incursionando en el costumbrismo y en la exploración de las artes e industrias populares.<sup>13</sup>

La influencia de la estética naturalista a fines del Porfiriato ya había incorporado la figura del trabajador al discurso plástico oficial, y desde 1910 se profundizó esta incipiente ampliación del mun-

<sup>10</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 170.

<sup>11</sup> Marta González Pérez, *El historiador Carlos Pereyra y su idea de la historia*. Tesis de Maestría en Historia Universal, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1964, p. 16.

<sup>12</sup> Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana*, México, SEP-INAH, 1963, p. 81.

<sup>13</sup> Fausto Ramírez, "El nacionalismo modernista (1906-1920): en busca del alma nacional", en *Catálogo del Museo Nacional de Arte*, pp. 5-6.

do simbólico de nuestros artistas. Mientras que al aparato estatal carrancista se incorpora en 1917 la Dirección de Antropología bajo el liderazgo de Manuel Gamio, Gedovius y Herrán pintan a la raza "vencida", "doliente" o "dormida". Estas telas expresan una nueva sensibilidad más simbólica y menos epopéyica y a la vez viejos prejuicios criollos: a esta visión exterior y paternalista no se la puede calificar de indigenista, como hace erróneamente nuestro citado especialista Fausto Ramírez.

Para 1920 Adolfo Best Maugard y Carlos Mérida ensayan nuevas actitudes plásticas hacia el pasado indígena, abriendo inéditas puertas al futuro. La pintura virreinalista y el paisaje desolado quedarán como un episodio efímero pero muy significativo del primer movimiento cultural nacionalista durante los años revolucionarios.

Los testimonios de la arquitectura neocolonial, al contrario, todavía los podemos apreciar en numerosas colonias del Distrito Federal, aunque esta manifestación del nacionalismo colonialista tampoco quedó reducida a la ciudad de México. Por su proyección pública y las características sensibles y escenográficas, esta expresión del romanticismo colonialista ha sido la que más ha llegado a un amplio público de masas, en comparación con la literatura y la más elitista producción plástica.

Nos encontramos nuevamente con dos jóvenes ateneístas, Jesús T. Acevedo y Francisco Mariscal, en los orígenes de esta exhumación simbólica, este *revival* novohispano que se opondrá a los porfirianos como "la arquitectura nacional" por excelencia.

Resulta sintomático del clima de incertidumbre y vuelco hacia lo propio que invadió a los intelectuales en los últimos años del porfirismo y en los iniciales de la Revolución, este cambio de apreciación del patrimonio arquitectónico heredado de la Colonia, que durante la república liberal y el propio régimen porfiriano comenzó a ser demolido de forma consciente y sistemática.

En este contexto no resulta casual que durante el corto gobierno restauracionista de Victoriano Huerta, tanto Acevedo como Mariscal se lanzaran a una campaña reivindicatoria proponiendo al neocolonial como la ejemplar "arquitectura nacional".

Jesús T. Acevedo, en clara vena romántica, lo expone en una conferencia de 1914:

En el silencio de las noches, cuando se perciben mejor las siluetas de las construcciones, me he preguntado si nuestro estilo colonial, hecho de retazos, podrá constituir a su vez un estilo ejemplar... Cambiando ideas con mis amigos,

hemos llegado lentamente a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano, en cuyo cultivo debemos esmerarnos.

Luego de describir las principales construcciones religiosas del centro de la ciudad de México, exclama: “La tradición de tantas excelencias yace dormida en la conciencia de todos, pero no muerta”.<sup>14</sup> Otra larga cita de Katzman nos será ineludible para precisar la concepción de la historia mexicana que le permite a Mariscal sostener que esta neo resulta “la Arquitectura Nacional”. Dice nuestro autor:

En 1913-1914 Federico Mariscal da unas conferencias que después se publican con el nombre de “La patria y la arquitectura”, donde encontramos los siguientes conceptos: “El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante tres siglos virreinales en los que se constituyó el mexicano, que después se ha desarrollado en vida independiente. Esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano. Desgraciadamente se detuvo esa evolución y por influencias exóticas —en general, muy inferiores a las originales— se ha ido perdiendo la Arquitectura Nacional”. Pasando a lo propositivo, afirma: “Aún es tiempo de hacer renacer nuestro propio arte arquitectónico y para ello, estudiemos de la época en que surgió y la vida actual, y veremos cómo coinciden en muchos puntos las dos vidas y por tanto es posible acrecer la herencia monumental de nuestros antepasados”.<sup>15</sup>

Esta inevitable cita es de un enorme valor para reconstruir la interpretación de la historia de México de que se sirve Mariscal y poder afirmar el carácter romántico-restauracionista de su propuesta. La teoría criolla del mestizaje es el soporte para rescatar como “la arquitectura nacional” a la reproducción en la Nueva España del bagaje arquitectónico peninsular. Una segunda tesis implícita en Mariscal es que la nación surge a lo largo de los siglos coloniales: se identifica con la minoría criolla de propietarios y copartícipes del poder con la nación mexicana.

Existe además en el texto una implícita reprobación del proceso de independencia: “Desgraciadamente se detuvo esa evolución

<sup>14</sup> Israel Katzman, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 80.

y por influencias exóticas se ha ido perdiendo la Arquitectura Nacional". La tarea nacionalista es entonces clara: "hacer renacer nuestro propio arte arquitectónico" y "acrecentar la herencia monumental de nuestros antepasados".

Surgen a esta altura del análisis algunas coincidencias que para la versión nacionalista-oficial de la historia de la Revolución resultarán inquietantes. El esquema histórico implícito en la prédica de Mariscal coincide con el del historiador positivista-porfiriano Carlos Pereyra, prolífico autor en el exilio europeo de una vasta obra de cerrada sensibilidad criollo-hispanista, que contribuirá con la de Marcelino Menéndez y Pelayo a la conformación de la ideología franco-falangista española.<sup>16</sup>

Regresando a 1917 salta la presunta incongruencia: Venustiano Carranza invita en dicho año a Pereyra a regresar y a incorporarse a su gobierno, y, además, exime de gravámenes a quienes construyan en estilo arquitectónico neocolonial en la ciudad de México, con lo que resulta que dicho *revival* se convierte en la arquitectura "revolucionaria".<sup>17</sup>

Para fines de la segunda década comienzan a proliferar las construcciones neocoloniales, y es a partir de la gestión de José Vasconcelos como secretario de Educación del gobierno de Álvaro Obregón que esta versión de la arquitectura nacional conoce un notable auge que se extenderá por largos años.

En los años veinte la sensibilidad romántico-restauracionista recibe un inesperado refuerzo: el neocolonial californiano de la Meca de la nueva industria del cine, que viene a reforzar el ánimo arcaizante y, a la vez, a manifestar la creciente influencia norteamericana sobre el país estabilizado bajo la férrea tutela de los sonorenses.

Este lenguaje arquitectónico de fachada, una forma de rechazo a la superficial europeización porfiriana, no sólo se utiliza en los edificios públicos: muchos generales y funcionarios de la nueva élite ordenan construir sus residencias según la moda nacionalista. El propio general Plutarco Elías Calles tiene dos casas de estilo neocolonial: en la colonia Anzures y en Cuernavaca.

Los viejos neos, identificados con la república oligárquica, todavía resisten en las preferencias de antiguas familias acaudaladas, aunque tienden a desaparecer a fines de los veinte. La persistencia de los neos europeizantes, la resistencia tradicionalista de los neo-

<sup>16</sup> Pierre Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 153-154.

<sup>17</sup> Israel Katzman, *op. cit.*, p. 81.

coloniales al avance del funcionalismo, sugieren que detrás de estas elecciones estilísticas se movían complejos mundos ideológico-culturales. Podemos vislumbrar uno de ellos en las palabras del presbítero José Cantú Corro, pronunciadas en 1922:

Nos congratula el espíritu altamente hispanófilo que anima a las clases directoras y a los artífices del día. Hace falta el acercamiento de los que formamos la gran raza hispanoamericana. Ante las amenazas del poder absorbente del sajón, ante los ensanchamientos del Coloso del Norte, es un deber sagrado y patriótico identificarnos los que hemos nacido bajo este espléndido cielo con los que allende los mares alientan el mismo espíritu hidalgo, caballeresco y progresista.<sup>18</sup>

Al nacionalismo hispanista y antiyanqui, se puede agregar otro de muy distinto talante; en la revista *El Arquitecto*, de 1923, se escribió:

Millares de casas han surgido, pero ¿dónde está la casa mexicana, de los mexicanos y para los mexicanos? Se han imitado todos los estilos, se ha matado el patio substituyéndolo por el *hall* .. se ha hecho un magno esfuerzo por abdicar de lo nuestro... en nuestra historia cultural y artística el movimiento por la casa de tipo americano constituye también una traición a nuestro suelo, a nuestro cielo, a nuestras flores, a nuestras posibilidades sociales, a nuestras idiosincrasias más peculiares.<sup>19</sup>

Pero no todos los arquitectos compartían tanto fervor doctrinario e ingenuo y en pleno auge neocolonial las críticas fueron moneda corriente. ‘Muy pronto las señoras pedirán su fachada neocolonial, lo mismo que antes pedían su fumador japonés’, impugna en 1922 Ángel Zárraga, para rematar: ‘Vamos a grandes pasos hacia estas abominaciones y da pena ver que estos arquitectos son los más empeñados en hacer esa arqueología barata’.<sup>20</sup>

Las impugnaciones no se andaban con medias tintas: ‘Es un absurdo. Están empeñados en resucitar una arquitectura muerta’, sostiene Antonio Muñoz en 1927. Otros rechazos se interrogan sobre la falsedad de este *revival* o sobre su falta de adecuación a las necesidades de la época. Alfonso Pallares en 1926 expresa una duda-impugnación fundamental: ‘No existe un conjunto de realidades

<sup>18</sup> Israel Katzman, *op. cit.*, p. 81.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 99.

culturales mexicanas que den como resultado natural y simple un estilo arquitectónico mexicano”.<sup>21</sup>

A pesar de las críticas académicas o modernistas y de algún eventual éxito de la débil corriente neoindígena, como en 1928 cuando se construye en la Exposición Iberoamericana de Sevilla una planta radial de concreto armado que Manuel Amábilis llamó “Tolteca”, el neocolonial mexicano respondía a tendencias profundas de la mentalidad criolla dominante, y esta adecuación le facilitó imponerse en la reconstrucción de edificios y espacios simbólicos de enorme significación.

En 1926, durante el gobierno de Calles, Augusto Petricioli transforma el Palacio Nacional. Se propuso su rehabilitación estilística incorporando los escudos, remates y otros elementos de la época virreinal, que habían sido suprimidos durante la República y el Imperio. Con estas obras y el cercano hotel Majestic se inició el proyecto de unificar el ámbito espacial de la Plaza de la Constitución. En 1935, bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, los arquitectos Federico Mariscal y Fernando Beltrán y Puga construyen el palacio del Departamento del Distrito Federal, gemelo del antiguo Palacio del Ayuntamiento colonial. En su fachada, adornada con azulejos, está reproducida la efigie del conquistador Hernán Cortés, padre fundador de la nacionalidad mexicana según la versión del nacionalismo romántico e hispanista.

Si en cuanto a la política estatal el apoyo al neocolonial se comienza a retacear a fines de los años veinte, para mostrar inclinación por el Art Déco francés, aunque con excepciones de muy alto valor simbólico, sectores sociales medios y altos siguieron prefiriéndolo hasta los años cuarenta. Una combinación de los neocolonialismos mexicano y californiano, por ejemplo, tiene su auge en Polanco entre mediados de los treinta y 1946. Pero a partir de 1931, y bajo la inspiración de Narciso Bassols, el Estado comienza a adoptar el funcionalismo para atender las demandas populares de escuelas, hospitales y otros servicios. El nacionalismo estatal se identifica en esos años de crisis con la satisfacción de demandas colectivas y es utilizado el llamado funcionalismo socialista.

Habría que agregar, para concluir, que el nacionalismo indígenista que despunta en 1916 con *Forjando patria* de Manuel Gamio y su investigación de campo en el valle de Teotihuacán en 1919, que luego conocerá su auge en la obra de los grandes muralistas, en los

<sup>21</sup> *Ibid.*

años veinte produce contadas expresiones literarias y en arquitectura los motivos indígenas sólo encuentran lugar en la decoración.

Pensamos que esta utilización puramente adjetiva responde a la concepción criolla dominante del mestizaje: la tradición hispánica es lo esencial para definir a México, todo lo indígena es sólo secundario, casi accesorio.