

Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones¹.

El nacionalismo y el regionalismo han sido dos de los recursos fundamentales de las propuestas ideológicas, imaginarias y estéticas del cine mexicano. Este ensayo revisa los orígenes y razones de ambos recursos, identificando algunas de sus variantes y retomando su expresión en varios directores y obras relevantes del séptimo arte realizado en México de 1930 a 1960. Finalmente se hace una crítica a los mismos con el fin de reflexionar sobre el sentido de su reducción como principios esencialistas de la mexicanidad.

Palabras Clave: Nacionalismo, regionalismo, esencialismo, cine mexicano.

Autor:

Ricardo Pérez Montfort

Historiador, Profesor-Investigador titular, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

e-mail: ripemont5408@gmail.com

Recibido: 6 de abril 2015 **Aceptado:** 12 de junio 2015

Considerations on Nationalism and Regionalism in Mexican Cinema 1930-1960.

Nationalism and regionalism have been fundamental in the building of ideological, imaginary and aesthetic sources in Mexican film industry. This essay examines the origins and the different reasons that determined these characteristics, identifying some of their variations and giving example staken from relevant expresions of this seventh art produced in Mexico during the period 1930 to 1960. Finally it establishes a critical reflexión on the essentialistic principles of the "mexicanidad" that is one of the fundamental basis of this cinema.

Keywords: Nationalism, Regionalism, Essencialism, Mexican Cinema.

Author:

Ricardo Pérez Montfort

Historiador, Profesor-Investigador titular, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

e-mail: ripemont5408@gmail.com

Received: April 6th, 2015 **Accepted:** June 12th, 2015

I

Una gran cantidad de autores se han ocupado del nacionalismo mexicano y de sus expresiones culturales². Como emanación de la Revolución de 1910-1920, ese nacionalismo permeó de tal manera al emergente discurso político, artístico y educativo, que en materia de manifestaciones creativas, tanto de las élites como del mundo popular, un dilatado período posrevolucionario fue caracterizado precisamente con el nombre de “nacionalismo cultural”.³ Sin pretender elaborar una nueva interpretación, ni mucho menos contribuir a una interminable, y a mi juicio innecesaria, discusión teórica sobre el nacionalismo y sus expresiones culturales en América Latina, este breve ensayo sólo pretende explorar algunas de las dimensiones nacionalistas y regionalistas que el cine mexicano abordó durante sus primeros treinta años como expresión sonora con ciertas pretensiones artísticas. Lejos de inclinarse por volver a discutir categorías como “mexicanidad”, “nacionalismo” o “tercer-mundismo”, la idea central de este trabajo pretende ubicar al cine mexicano como una expresión de ciertos sectores de la sociedad posrevolucionaria que se comprometieron más con la construcción de estereotipos culturales y geografías imaginarias que con el retrato de una realidad avasalladora de miseria e injusticia social. De esta manera se busca contextualizar al cine dentro de una corriente de pensamiento y de expresión artística que terminó por traicionar a su propia pretensión nacionalista estableciendo categorías únicas y rígidas, es decir: esencialistas, frente a la diversidad y la maleabilidad que han caracterizado, como a la mayoría de los países latinoamericanos, a México como un país complejo y múltiple.

Con el fin de hacer una síntesis de la generación que se ocupó de los quehaceres políticos y culturales del México de la cuarta, la quinta y la sexta décadas del siglo XX, el historiador Luis González y González escribió en su ensayo “La modernización cultural de México (1857-1958)” el siguiente párrafo:

“En cuestiones estéticas, el ir del brazo y por la calle la élite y la masa no se consigue todavía con plenitud antes de 1958. Como quiera, a partir del tercer decenio se puso de moda entre algunos artistas exquisitos el tomar como fuente de inspiración las artesanías y la literatura de los de abajo. En 1922, el Dr. Atl elitizó las “Artes populares de México”. Poco después artistas y hombres de letras, agavillados en grupos como la **LEAR, BOI** y **agoristas**, se dieron a la imitación de la plástica popular, de la música placentera, de la poesía de barrio y cantina, de las danzas como la zandunga, y el jarabe, y del teatro de pastorela. El cine se ciñó a los gustos populares desde su nacimiento con películas de charros, de peladitos y de indios...” (González y González, 1998: 154)⁴

Efectivamente el cine mexicano nació en gran medida con el estigma de un nacionalismo que se quiso identificar como popular, pero que finalmente no pareció ser otra cosa que la imposición de las ideas y la representación de la realidad de una élite claramente ubicada en la Ciudad de México. Visto de manera un tanto superficial, pero no por eso del todo equivocada, ese nacionalismo se transformó más que en una propuesta de identificación de valores propios, en una serie de características que los nacientes medios de comunicación masiva explotaron de manera inicua y hasta el cansancio.

Por lo tanto ya en 1967, en una especie de manifiesto anti-imperialista del emergente cine comprometido latinoamericano, el cineasta brasileño Glauber Rocha planteaba: "...El cine mexicano sufre una enfermedad nacionalista...". (García Riera, 1969:19) El enunciado no era nuevo; ni tampoco lo era el tono peyorativo con el que se cargaba la palabra 'nacionalista'. Mostraba, eso sí, aquella faceta del cine mexicano, que con más claridad había impactado al público internacional de la primera mitad del siglo XX, y con la cual se había querido construir un prestigio cada vez menos solvente. Si en algo se había caracterizado la historia de los primeros sesenta años del cine mexicano era en el afán de mostrar al mismo público nacional y al mundo entero cuáles eran las imágenes y los valores "...propiamente mexicanos...". Películas 'mexicanistas' de toda índole habían logrado premios internacionales y reconocimientos importantes, desde la gran inauguradora de la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes hasta la multinacional película *Animas Trujano* (1961) de Ismael Rodríguez, que contó con nadie menos que Toshiro Minfune en el papel principal representando a un indígena mixteco. A no ser por cierta condescendencia al mal llamado "cine de autor" en México, el cine de este país se había valorado internacionalmente sobre todo por su capacidad de reflejar asuntos que mostraran rasgos específicos, paisajes y acontecimientos que querían identificarse como distintivos del territorio mexicano.

Si bien es cierto que esto sucedió mucho más con las películas de ambiente campirano que con aquellas que trataban problemáticas urbanas, no cabe duda que aún en éstas últimas también se explotó y exportó el entorno, el carácter y lo que se llamó 'la índole de los mexicanos' (González y González: 1989:123-132).

Las imágenes mexicanistas de fuerte carga nacionalista habían dado la vuelta al mundo a partir de la clásica *Tormenta sobre México* (1933) de Sol Lesser, con materiales filmados por Sergei Eisenstein en varias partes del país en 1931, la comprometida y socialista cinta *Redes* (1934-35) de Paul Strand, Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel y la película indigenista *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro, Luis Márquez y Jack Draper. Siguiendo una línea semejante estarían, por ejemplo, "María Candelaria" (1943) de Emilio "El Indio" Fernández, con su idílica imagen de un Xochimilco más de postal que del mundo indígena mexicano, o "Macario" (1959) de Roberto Gavaldón con sus clásicas escenografías del inframundo inventado por el escenógrafo Manuel Fontanals. Los temas de la Revolución Mexicana con películas que iban desde la muy solvente "Vámonos con Pancho Villa" (1935) de Fernando de Fuentes hasta la muy estereotípica "La Cucaracha" (1959) de Ismael Rodríguez con María Félix, Dolores del Río y el "Indio" Fernández, también contribuirían a la afirmación de ese mexicanismo acendrado en materia cinematográfica.

El cine mexicano no se escapaba de los parámetros con que se estaba construyendo la catalogación de los llamados "cines del tercer mundo" durante aquellos años, que consistía en una especie de 'vasallaje' tanto técnico como temático a las líneas generales establecidas por Hollywood y el cine europeo. Durante los años sesenta se fue intensificando la idea - tanto en Europa como en América- de que el séptimo arte ya era digno tema para historiarse y provocar reflexiones de un mayor alcance analítico. Los clásicos libros de Georges Sadoul se empezaron a publicar en castellano a principios de aquellos años y "La Historia del Cine" de Román Gubern se publicaría hasta 1969.

Mientras tanto la Editorial ERA en México abría una línea de publicaciones llamada "Cine Club" a mediados de los sesenta y la imprescindible "Historia Documental del Cine Mexicano" de Emilio García Riera se empezó a publicar a partir de 1969.

Quienes se preocupaban del cine desde aproximaciones tan amplias como el "análisis del arte desde la perspectiva del materialismo histórico" o la "historia total del cine como expresión de su tiempo" no alcanzaron a encontrar algunos matices que, desde un punto de vista más contemporáneo, fueron bastante importantes en el proceso histórico particular de aquellos cines de corte nacionalista tan característicos de los países tercermundistas.

En primer término y como es lógico el esquema general de los historiadores y críticos del cine de los años sesenta, se preocupaba sobre todo por tendencias generales, más que por procesos particulares. Por ello parecían sobre preciar una historia comandada por Europa y los Estados Unidos y establecían de manera tácita que tales cines "nacionalistas" sólo se podían entender a partir de la mirada y los avances tecnológicos de una vanguardia norteamericana y europea. Roman Gubern, por ejemplo, planteaba:

"...Las mejores imágenes cinematográficas de México han sido hasta ahora fruto de episódicas incursiones extranjeras: ¡*Qué viva México!*, *Redes* y *Theforgottenvillage*. (Gubern, 1973: 89)Y el mismo Glauber Rocha planteaba también: (...) El cine mexicano adoptó los cuadros de Eisenstein jesuita y los mezcló a las maravillas de la técnica hollywoodense: así apareció nuestro México..." (García Riera, 1969:19).

Cierto es que las tomas de Sergei Eisenstein y Edourd Tissé realizadas a principios de los años treinta influyeron enormemente en la conformación de la llamada "imagen de México" a nivel internacional; pero también lo es que las películas sobre México realizadas en Hollywood contribuyeron de manera significativa al mismo fin, tal como lo pudo demostrar Emilio García Riera en sus maravillosos volúmenes de "México visto por el cine extranjero" (García Riera: 1987).

Sin embargo, la construcción de la imagen nacionalista del cine mexicano fue un fenómeno mucho más complejo. Atendido de manera particular y, claro está, sin dejar fuera el hecho de que en la identificación de "lo típico mexicano" también intervinieron muchos escritores, artistas, filósofos, leguleyos, etc. tanto mexicanos como europeos y norteamericanos, resulta que tal imagen nacionalista estuvo estrechamente ligada a la conformación y consolidación de lo que hemos llamado de forma genérica **los estereotipos nacionales y regionales**, cuya historia se remonta a períodos y espacios anteriores a la misma aparición del cine en México (Pérez Montfort; 1994).

Ejemplos claros de estos estereotipos nacionales fueron las figuras emblemáticas, primero de "el chinaco" y luego de "el charro", la "china poblana", "el indito", "el fifí" o "los rotos" "el revolucionario", "la soldadera", "el peladito", etc. Aunque igualmente "mexicanos", también se formaron otros estereotipos como "la tehuana" del istmo oaxaqueño, "el jarocho" de la costa veracruzana, "el huasteco" de la región nororiental del país, "el norteño" correspondiente a todo el territorio entre la frontera de Estados Unidos y los límites septentrionales de Mesoamérica o "el boschito" de la península yucateca, cada uno representando a los 'típicos' habitantes de aquellas zonas específicas de la república que los identificaban como lugareños o propios de tal o cual región. II

Sin pretender profundizar en el proceso particular del origen y el auge de los estereotipos, vale por lo menos dejar claro que, para el período que va de 1930 a 1960, dichos estereotipos fueron producto de una combinación de recursos que ofrecían los nacionalismos culturales tanto de los gobiernos posrevolucionarios como de ciertos sectores específicos de la sociedad mexicana –entre los que destacaban no pocos artistas y académicos- y de su particular relación con el mundo artístico y literario popular de aquellos años. Como herencia de una corriente introspectiva y nacionalista revitalizada por el proceso revolucionario, mezclada con una visión conservadora cargada de nostalgias campiranas y muy ligadas al folclorismo del momento, durante los años 20 y 30 se consolidaron estos estereotipos "mexicanistas", estableciendo tanto su carácter nacional como regional. Sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante rejuego que tuvieron a lo largo de miles de eventos y efemérides oficialistas, a su presencia en los programas educativos posrevolucionarios, pero sobre todo a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva.

Las llamadas "figuras representativas del folklore nacional" se constituyeron con lo que las autoridades culturales del país, los sectores conservadores y los medios de comunicación, creyeron que eran las conjunciones de valores específicos y propios de un país entero. Por ejemplo a través de estilos musicales como el del "mariachi" o el del "son jarocho", atuendos como el del "charro" y la "chinapoblana", actitudes como la fanfarronería del machismo ranchero o la humildad y la obediencia recelosa del "indito", se fueron consolidando las "invenciones" características de un país y de sus habitantes.

"El mexicanismo –decía en 1930 el periodista Fernando Ramírez de Aguilar, alias Jacobo Dalevuelta- está en lo esencialmente pintoresco de nuestras costumbres, en la verdadera fuerza de expresión del lenguaje popular; en el espíritu, mezcla de resignación y de fanfarronería, de la raza..." (Ramírez, 1930: IV). Estas invenciones de un México típico entre popular y aristocrático, muy pronto se convirtieron en artículo favorito de consumo y exportación.

A pesar de que el mundo urbano también crearía sus propios estereotipos particulares -como "el peladito" o "la prostituta pobre pero honrada" desde tiempos previos a los años veinte- fue principalmente en la muy condensada vida cultural de la ciudad de México, y sobre todo la de los consumidores ligados a ciertos sectores populares y a una ascendente clase media, donde surgieron los principales sancionadores de estos 'valores nacionales'. Por ejemplo el "indio mexicano" también conocido como "el indito", fue más una versión imaginaria y urbana de los pobladores humildes y pobres del valle de México y sus alrededores, que un retrato imposible de aquellas conceptualizaciones totalizadoras de "las razas indígenas mexicanas". Su manera de hablar característica y su forma de vestir con manta blanca, huaraches y sombrero fue recreada a partir de elementos teatrales y "artísticos", explotados principalmente por las élites intelectuales y algunos sectores del teatro vernáculo de la ciudad de México. A ella también arribaron los primeros "mariachis", procedentes del estado de Jalisco, que por circunstancias varias pronto se convirtieron en el "símbolo musical de México".

Algo parecido sucedió con los atuendos y las actitudes que caracterizarían la llamada "mexicanidad".

Los "charros" y las "chinas poblanas" -bailando el "jarabe tapatío" a la menor provocación- se asumieron como "...representantes típicos de México...", tanto para nacionales como para visitantes. Gracias a la insistencia de las autoridades educativas, pero sobre todo al teatro popular y a la prensa, a la radio y al cine, una gran cantidad de mexicanos y de extranjeros fueron identificando estos estereotipos, cada vez con mayor ahínco hasta convertirlos en las "figuras nacionales" por excelencia. Fueron ellas las imágenes representativas de 'lo mexicano' de manera un tanto esencialista, sobre todo para un público amplio que no resultaba tan ajeno a los ambientes académicos, que por otro lado también se encontraban discutiendo dicho tema y sus derivaciones. No en vano "lo mexicano" preocupó a filósofos y a literatos consagrados, así como a pintores académicos, escultores, dramaturgos, literatos, fotógrafos y cineastas, desde principios de los años 30 hasta bien avanzados los años cincuenta.

Establecidos en la ciudad de México, tanto los nuevos gobiernos como los representantes de las antiguas élites estuvieron de acuerdo en que el cuadro "mexicano por antonomasia" era el del "charro" con su "china" bailando el "jarabe tapatío". Ciertamente había otros tipos genuinamente mexicanos, como "la tehuana" o "el jarocho" que ya se mencionaban; pero la mexicanidad parecía radicar principalmente en el cuadro aquel del "charro" y la "china". Un libro multinacional ilustrado de los 40's titulado "El Mundo Pintoresco" llegaba a afirmar: "...*Muchas coloridas y abigarradas indumentarias típicas encontraremos en este país, pero ninguna más célebres que las de "charro" y "china poblana", que ofrecen una nota alegre y gárrula en todas las fiestas populares...*" (W.M. Jackson, 1947:770).

Como es de suponerse tal enunciado se confirmaba constantemente en muchas películas mexicanas del momento y en muchas películas extranjeras sobre México. El cuadro típico del "charro" y su "china" sirvió de referencia obligada para la afirmación de "...*esto es el México de a de veras...*". Pero, como es sabido, este cine le debió mucho al teatro popular de los años veinte y treinta, que con el sobrenombre de "teatro de revista" combinaba música con escenificaciones cargadas de símbolos y referencias localistas reivindicativas del México 'típico' o del desde entonces llamado "Mexican Curious", o "Typical Mexico". Todo ello en medio de una extraña moda que surgió durante los años veinte y treinta que Helen Delpar llamó "The Enormous Vogue of things Mexican" (Delpar; 1992).

III

Las preocupaciones "mexicanistas" contribuyeron a intensificar los afanes distintivos de lo "propio" frente a lo "extraño", tal como sucedió en muchos otros cines nacionalistas del tercer mundo. En el caso mexicano se estableció concretamente una diferenciación entre lo "nacional" frente a lo "gringo"; es decir: se quiso establecer la definición de lo de uno frente a la mirada escudriñadora del ojo del otro: lo mexicano frente a lo extranjero, y este por lo general fue el norteamericano.

En términos más amplios es necesario reconocer que las relaciones entre México y Estados Unidos, entre 1920 y 1950 pasaron del cuasi-enfrentamiento armado a la política de colaboración y al llamado "Mr. amiguismo" (Martínez; 2004: 83-90).

Mientras que en los años veinte "lo mexicano" parecía medirse por contraste y confrontación con "lo norteamericano", ya entrados los años cuarenta y sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, ambos países se midieron más bien en función de su capacidad para complementarse. Algo parecido pasó con el cine.

Por ejemplo, a principios de los años veinte el tratamiento estereotípico en la producción cinematográfica mexicana tuvo una connotación de fuerte rechazo hacia lo norteamericano. Con apreciaciones relacionadas con la autenticidad, pero también con cierta identificación de una oposición entre lo rico y lo pobre, entre el lujo universal y la miseria nacional, la argumentación anti-norteamericana de los críticos mexicanos llegaba incluso a generalizaciones que rayaban en la patriotería y el absurdo. En una reseña de la película "En La Hacienda" de los Estudios Camus en 1922, cuya temática incluía los clásicos escenarios mexicanos de nopales, jacales y artesanías con sus "charros", sus "inditos" y sus "chinas", se afirmaba lo siguiente:

"...Comparando nuestra producción nacional, con la extranjera, particularmente la norteamericana... es innegable nuestra superioridad artística... Lo fundamental del valor artístico de nuestra producción, es la exactitud de los ambientes, su realidad humana y viva, y sobre todo su contextura de los caracteres, que tienen alma temperamento y vida propia...Esto es lo que pinta, refleja, estudia y analiza nuestro teatro cinematográfico: las modalidades de nuestra idiosincrasia, como tipo, como pueblo, como raza..." (Cosmos; 1922).

Entrados los años treinta esta confrontación seguía más o menos vigente, aunque reconociendo cierto fracaso de los mexicanos a la hora de retratar al "verdadero" México. La experiencia de Eisenstein vino como anillo al dedo para quienes insistían en la confrontación de nacionalismos, de "lo norteamericano" frente a "lo mexicano". Si bien fueron pocos los que vieron los materiales de Eisenstein, sin editarse por algún representante del cine hollywoodense, el crédito que éste recibió a la hora de representar al México "real" fue mucho mayor que el que había logrado cualquier otro cineasta. El crítico Adolfo Fernández Bustamante en 1932 decía por ejemplo:

"...Eisenstein y los suyos no han hecho una escena que pudiera llamarse internacional; todo es absolutamente mexicano, todo tiene el carácter, la psicología de lo nuestro, y sin embargo no hay nada de mal gusto, no hay un solo detalle que resulte molesto para nuestra nacionalidad...maneja grupos, conjuntos que van dando ideas más claras de las emociones, y olvidan el estilo yanqui de los héroes ridículos, siempre triunfadores gracias a su tipo atrayente o a su mayor o menor pericia en jugar ese deporte canibalesco del 'rugby'..." (Nuestro México; 1932).

La importancia de Eisenstein en la construcción del nacionalismo cinematográfico mexicano se pudo confirmar muchos años y muchas películas después de aquellos primeros años treinta. Varios ejemplos de nacionalismo cinematográfico de inspiración eisensteineana pudieron verse en las cintas que ya mencionamos de Paul Strand y de Carlos Navarro, "Redes y Janitzio", respectivamente. También en el cine de Chano Urueta, en el de Juan Bustillo Oro y el de Julio Bracho, pero sobre todo en el cine de "El Indio" Fernández.

En 1985 en una entrevista "El Indio" contaba que mientras vivió en Estados Unidos entre 1932 y 1933, un día lo invitaron a ver unos *rushes* de lo que llamaban entonces "cine mexicano". *"Me llevaron y me metieron y ahí los estaban editando, y ¡que voy viendo yo a mi México! Eran materiales de Sergei Eisenstein, quien tuvo una serie de dificultades, que luego los dejó, e hicieron un *menjunje* con la película..."* (Entrevista "Indio" Fernández, 1985).

Como es bien sabido, cuando Eisenstein pretendió regresar a los Estados Unidos a mediados de 1931 se le confiscaron sus filmaciones mexicanas por desavenencias con su productor el periodista Upton Sinclair y los estudios de Hollywood. Estos materiales después fueron entregados al director Sol Lesser para que realizara la fallida producción titulada "Tormenta sobre México" (1933) (García Riera, 1969:19).

Es muy probable que aquellos *rushes* que vio el "Indio" Fernández en Hollywood contuvieran las ya famosas imágenes eisensteineanas del Istmo de Tehuantepec, con sus tehuanas semidesnudas, sus hombres lánguidos y su exuberancia tropical, además de los igualmente famosos retratos sobre la vida en Tetlapayac, la hacienda pulquera, y las demás filmaciones hechas en Yucatán y en el Altiplano mexicano. Lo cierto es que el "Indio" Fernández reconoció que la mirada de Eisenstein lo había influido de tal manera que a partir de aquellos momentos lo que sería su propio cine y su propia inspiración tendrían un profundo sello asociado a aquella estética que el realizador soviético había impreso en su visión de México.

No hay que olvidar que buena parte de esta estética también se sustentó en una "geografía imaginaria" que identificaba a la tehuana y al trópico como aquello que pintores como Diego Rivera y Miguel Covarrubias no cejaban de explotar frente a públicos poco exigentes y que consistía en reconocer que tanto la mujer istmeña como los paisajes tropicales que la acompañaban eran la justa dimensión ideal y un tanto primitiva de la intrínseca "otredad" mexicana (Sierra Torre, 1992). El pintor Adolfo Best Maugard, quien fuera censor y lazarillo de Eisenstein durante su estancia en México, se mostró claramente a favor de esa imagen mexicana que el soviético ofrecía, frente a las falsas representaciones de los mexicanos hechas por el Hollywood de entonces. Decía Best en un tono inclusivo muy de aquellos años:

"...Nuestra raza, nuestro país de indios, criollos y mestizos, no sabe de sentimentalismos hechos de cartón; sólo sabe de dramas construidos con piedra y sangre. Y pues si eso es lo que nos ha revelado al extranjero como distintos, como dignos de ser tomados en consideración, a qué seguir caminos que no son para nuestras plantas...(Eisenstein) vino a nuestro país, para, tras el señuelo de nuestras leyendas, encontrar la verdad estética de las maravillas mexicanas, tanto más desconocidas en el extranjero, cuanto más calumniadas..." (Nuestro México, 1932: 220).

La mexicanidad de las tehuanas y el trópico istmeño de Oaxaca, las típicas imágenes de los magueyes y los henequenales, de las ruinas de Chichen Itzá y de Teotihuacán, de las corridas de toros, de los "charros", la reiterativa exposición de la extraña relación de los mexicanos con la muerte, todo ello fue asumido como una bandera cultural que Eisenstein mostraba al mundo con la clara anuencia de intelectuales, artistas y promotores culturales de finales de los años veinte y principios de los años treinta.

Todos muy convencidos y orgullosos de que lo propio de los mexicanos era su clara diferencia del resto del mundo occidental. A esto contribuiría filósofos y literatos desde José Vasconcelos o Samuel Ramos hasta Martín Luis Guzmán y Octavio Paz.

Y no era para menos; como parte de aquella generación que abrevó de manera insistente en las nociones clásicas y estereotípicas de la "mexicanidad" inspiradas en el nacionalismo cultural de aquellos años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX, el "Indio" Fernández, junto con Gabriel Figueroa en la cámara, Mauricio Magdaleno en el guion y los entonces incipientes forjadores del *star-system* mexicano, Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz, tan sólo para mencionar a tres de los más conspicuos, se dieron a la tarea de reconstruir una imagen de México capaz de conquistar al público nacional e internacional, ávido de la especificidad y el exotismo de las tierras y la sociedad mexicanas, en su dimensión pre-moderna y rural.

Para el "Indio" esta construcción parecía una especie de mandato que venía desde las alturas y que determinaría el destino de prácticamente todo su cine. Era el descubrimiento de una "esencia mexicanista" que poco a poco fue convirtiéndose en un nacionalismo más de palabra y de discurso que de conocimiento y compromiso estético con el país. En aquella entrevista de 1985 Fernández también contó que al salir de la cárcel y antes de ser deportado a México en los primeros años treinta tuvo un encuentro importante con el ex-presidente De la Huerta, quien también se encontraba en el exilio y le dijo: "*Mira "Indio", estás en la meca del cine y el cine es la expresión más rica que ha tenido el ser humano para expresarse. Aprende bien cine y regresa a México y haz cine mexicano...*" (Entrevista "Indio" Fernández, 1985).

La carrera cinematográfica del "Indio" Fernández tuvo, en efecto, un constante afán de búsqueda en el acotado espacio de esa "esencialidad mexicanista". Desde sus primeras apariciones en películas como "Janitzio" (1934) haciéndole de indígena purépecha o en "Allá en el Rancho Grande" (1936) de Fernando de Fuentes, bailando un jarabe tapatío, hasta sus clásicas "Flor Silvestre" (1943), "María Candelaria" (1943), "La Perla" (1945), "Rio Escondido" (1947) o "Pueblerina" (1948), la estética de "la mexicanidad", íntimamente vinculada a la fotografía de Gabriel Figueroa, recordaría aquel inicial impacto eisensteineano de tehuanas y mujeres sensuales y enérgicas, indígenas, trópicos, llanos nopaleros y hiuzachales o magueyeros, así como de las injusticias y los dramas nacionales en los que no faltaban charros fanfarrones y chinas sumisas.

Esa misma estética, avanzados los años cincuenta mostraría su rápido agotamiento y el mismo "Indio" Fernández, seguido por el ominoso Ismael Rodríguez con todo y sus charros Pedro Infante y Jorge Negrete, por más que intentaran sacar adelante su mexicanismo en las siguientes décadas de los años cincuenta y sesenta, no lograrían volver a sus pasadas glorias.

IV

Como contraste, pero también como complemento, a esta imagen esencialista de mexicanismo que abarcaba prácticamente a toda la República con sus imágenes hegemónicas y contundentes, la tendencia a reivindicar la patria chica o la "matria" también apareció con una enorme fuerza en el quehacer cinematográfico de los treinta años que nos ocupan.

Además de las famosas tehuanas que tanto obsesionaron a Eisenstein, que por cierto volvieron a aparecer en una buena cantidad de películas entre las que destacó desde luego la “La Zandunga” (1937) de Fernando de Fuentes, otras figuras típicas locales hicieron su aparición combinando algunos elementos regionales con los afanes del establecimiento de la mexicanidad en boga. Así los jarochos se mostraron orgullosos de su condición tropical en películas tan disímbolas como “Huapango”(1937) de Juan Bustillo Oro, o “Algo flota sobre el agua” (1947) de Alfredo B. Crevenna, lo mismo que los chiapanecos dieron rienda suelta a su amor por el terruño en “Al son de la marimba” (1940) también de Bustillo Oro, o los huastecos se identificaron como tales en sus tres clásicas subregiones-la potosina, la hidalguense y la veracruzana- en la fatídica cinta de Ismael Rodríguez “Los tres huastecos” (1948).

La región se definía no sólo a través del paisaje y la escenografía, sino sobre todo por las canciones, los bailes, los atuendos y la provocación de los sentidos patriochiqueños. Ocasionalmente se mencionaba la gastronomía regional, lo mismo que las actividades productivas propias de la zona. Sin embargo fueron sobre todo las expresiones de índole folklórica, o más bien la estilización de lo que el cineasta interpretaba como propio de la región que estaba retratando -a partir de una información no siempre muy fidedigna por cierto-, lo que fue permitiendo la construcción de ese enorme mosaico de regionalismos que explotó el cine mexicano de su mal llamada “época de oro”.

Sin embargo un regionalismo bastante bien definido se convirtió en el gran dominador de prácticamente todos los demás, para al mismo tiempo ocupar la representación de la mexicanidad a ultranza. Este regionalismo fue sin duda el del Bajío y particularmente el del estado de Jalisco.

El cine de “charros” cantores y “chinas” bailadoras ubicados en un Jalisco mítico en donde el amor triunfa por sobre las desidias y las malas voluntades, con muchos caballos, palenques, pistolas, guitarras, sarapes, y sobre todo harta fanfarronería contrastada con una moralina por demás poco convincente, le dio un sello muy particular no sólo al quehacer cinematográfico de estos años, sino que impactó de manera indeleble al nacionalismo popular y discursivo mexicano.

Películas como la ya mencionada “Allá en el Rancho Grande” (1936) de Fernando de Fuentes, “Ora Ponciano” (1936) de Gabriel Soria, “Jalisco nunca pierde” (1937) de Chano Urueta, “Adiós Nicanor” (1937) de Rafael E. Portas, “Amapola del Camino” (1937) de Juan Bustillo Oro, “Ay Jalisco no te rajes” (1941) de Joselito Rodríguez, la serie de “El Charro Negro” (1940-1946) de Raúl de Anda, hasta la clásica estelarizada por Jorge Negrete y Pedro Infante “Dos tipos de cuidado” (1952) de Ismael Rodríguez y tantas otras dieron pie a que estos personajes identificados claramente con el Bajío o por lo menos con el centro-occidente del territorio mexicano, cuando no directamente con el estado de Jalisco, se posesionaran de la representación nacional.

A diferencia de otros estereotipos regionales, el “charro” que se presentaba en este cine destilaba conservadurismo y apego a las llamadas “tradiciones mexicanas”. Estas se identificaban con el respeto a las jerarquías tanto civiles como eclesiásticas, con la disposición a la veneración y al ritual, tanto festivo como íntimo, a la glorificación de la valentía, la virilidad y el machismo en el hombre, así como la abnegación y la virginidad en la mujer. Todo ello desde luego apartado de los condicionamientos histórico-temporales y no se diga al proceso de reconstrucción económica e imposición del desarrollismo, propio del México de los años cuarenta y cincuenta.

De esta manera al presentar en el cine de “charros” y “chinas” a un México inexistente, capaz de representar a los mexicanos en una serie de figuras y valores que pretendieron unificar en una sola muchas de las expresiones regionales del país, en gran medida negando la pluriculturalidad del mismo y con ello su potencial diversidad, este cine sirvió claramente a la vertientes conservadoras del nacionalismo patriotero en boga, más que a la defensa y a la definición de lo propio.

A diferencia de otras áreas del quehacer cultural del país en esos años que van de 1930 a 1960, este cine contribuyó a fortalecer un nacionalismo vacío, fuertemente sujeto a las concepciones de una historia oficial de claro raigambre conservador y autoritario. El crítico Alejandro Rozado lo ha descrito magistralmente así:

“De todo aquel cine que perteneció a esa época cultural, a esa vida nacional, nos viene al encuentro un cierto tono o carácter común que penetra uniformemente todas las realizaciones...Lo anima un ritmo y una coloración, una detención insistente en puntos y posturas fijos, todo lo cual es vivido y creado dentro de una forma abarcadora de los más diversos contenidos en los que reconocemos a lo individual como perteneciente al mismo pueblo y al mismo modo fundamental de pensamiento: el conservador. De ahí que sea lugar común que la gente se refiera a cualquier producción de la década de los cuarentas con la expresión “película mexicana”... Con dicho estilo, México vio socializados los millones de procesos puntuales de su vida cotidiana, materializó una visión moral íntimamente vinculada a imágenes y desenlaces formales: creó soluciones visuales a problemas sociológicos...” (Rozado, 1991: 95-96).

Un sólo país, con un sólo territorio, con una sola historia y con un sólo lenguaje, tal como se proclamaba en los libros de texto oficiales desde finales de los años treinta hasta avanzados los años sesenta, parecía ser la consigna también del cine nacionalista mexicano. Por eso es que la frase de Glauber Rocha en 1967 que identificaba al nacionalismo como una enfermedad del cine mexicano no era del todo equivocada. A lo largo de este proceso poco a poco las regiones y desde luego la pluriculturalidad del país fueron opacadas por esa visión unívoca, o peor: equívoca; es decir: por una visión que se imponía desde el centro sin la menor consideración hacia los valores y los cambios regionales. Tocaría a las generaciones del 68 y posteriores, intentar curar al cine mexicano de esa enfermedad. La verdad es que todavía no estoy seguro de que se haya curado del todo.

Notas

1. Una variación reducida de este ensayo puede consultarse en mi libro *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. 10 ensayos* CIESAS, México, D.F. 2007.
2. Aquí sólo enlistaré algunas de las referencias más relevantes: Bartra, Roger, “La jaula de la melancolía”, Ed. Grijalbo, México, 1987; “El Nacionalismo y el arte mexicano” (IX Coloquio de Historia del Arte) UNAM, México, 1986; Frost, Elsa Cecilia, “Las categorías de la cultura mexicana”, UNAM, México, 1990; Knight, Alan, “Repensar la Revolución Mexicana”, Vols I y II, El Colegio de México, México, 2013, Llinás, Edgar, *Revolución, educación y mexicanidad*, Cía. Editorial Continental, México, 1978; Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, COLMEX, México, 1976; Pacheco, José Emilio, *et al*, “En torno a la cultura nacional” SEP 80, FCE, México, 1982; Sefchovich, Sara, “México: País de ideas, país de novelas”, Ed. Grijalbo, México, 1987.

Vázquez de Knauth, Josefina, "Nacionalismo y Educación en México", COLMEX, México, 1970; Vázquez Valle, Irene, "La cultura popular vista por las élites", México, UNAM, 1989; Villegas, Abelardo, "Autognosis, el pensamiento mexicano en el siglo XX", México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985.

3. Pérez Montfort, Ricardo, "Avatares del nacionalismo cultural, Cinco ensayos", CIESAS-CIDEHM, México, 2000.

4. Las siglas LEAR y BOI corresponden a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y al Bloque de Obreros e Intelectuales. Ambas organizaciones activas durante los años 30 y 40 en México.

Bibliografía

González y González, Luis

1989. "La índole de los mexicanos vista por ellos mismos", en *Nexos* 144 diciembre, México

González y González, Luis,

1998. "La modernización cultural de México (1857-1958)" en *Obras completas, Tomo IV, Modales de la cultura nacional*, Clío-El Colegio Nacional, México.

Gubern, Román

1973. **La Historia del Cine**. Vols. 1 y 2, Editorial Lumen, Barcelona

Sadoul, Georges

1972. **Historia del Cine Mundial**. Siglo XXI Editores, México

García Riera, Emilio

1969. **Historia documental del cine mexicano**. Tomo 1 1926/1940, Editorial ERA, México.

1987. **México visto por el cine extranjero**. Vol 1, 1894/1940, Ediciones Era-Universidad de Guadalajara, México

Martínez, María Antonia,

2004. **El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo**. CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, México

Pérez Montfort, Ricardo,

1994. "Una región inventada desde el centro. La consolidación del acuerdo estereotípico nacional" en *Eslabones. Revista trimestral de estudios regionales*. No. 4 Julio-Diciembre, México

2002. **Estampas de nacionalismo popular mexicano**. 2a. ed CIESAS-CIDEHM, México

Ramírez de Aguilar, Fernando, alias Jacobo Dalevuelta

1930. **Estampas de México**. Prol. El abate Benigno, Talleres Gráficos de la Nación, México

Jackson, W.M.

1947. **El Mundo Pintoresco**. Tomo IV, Jackson Inc. Edit, Buenos Aires

Delpar, Helen

1992. **The Enormous Vogue of things Mexican, Cultural relations between the United States and Mexico, 1920-1935**, The University of Alabama Press, Tuscaloosa and London

Sierra Torre, Aida

1992. **Geografías imaginarias**. Instituto Mexiquense de Cultura, México.

Rozado, Alejandro

1991. **Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández.** Universidad de Guadalajara, CIEC, Guadalajara, Jal. México

Hemerografía

Cosmos, Magazine Mensual,

1922, febrero, México

Nuestro México

1932 Año 1, No. 1 Marzo, México

Video

Pelayo, Alejandro.

1985. Programa especial de ***Los que hicieron nuestro cine: Emilio "Indio" Fernández y Films Mundiales*** Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP, México.