

## **Los relatos de identidad en la política cultural mexicana**

Por Jorge Luis Marzo, 2007

Texto realizado a partir de las entrevistas con las siguientes personas<sup>1</sup>:

- Carmelo Angulo**, embajador de España, México DF
- Roger Bartra**, antropólogo y escritor, UNAM, México DF
- Olivier Debroise**, crítico de arte y comisario, México DF
- Gerardo Estrada**, director de Difusión Cultural de la UNAM, México DF
- Luis Figueroa**, artista, México DF
- Enrique Florescano**, antropólogo y ex-director del INAH, México DF
- Montserrat Galí**, historiadora del arte, Puebla
- Benjamín González**, ex-director del FARO de ORIENTE, México DF
- Manuel González Ramírez**, historiador, Zacatecas
- Leonardo Da Jandra**, filósofo y escritor, Oaxaca
- Alfredo López Austin**, antropólogo de la UNAM, México DF
- Fernanda Matos**, directora del Museo Nacional de Arte, México DF
- Cuahtémoc Medina**, crítico de arte y comisario, México DF
- Porfirio Muñoz Ledo**, ex-secretario de educación, ex-embajador, México DF
- Gilberto Prado**, Dtor. de Difusión Cultural de la Universidad Iberoamericana, Méx DF
- Víctor Hugo Ramírez Lozano**, historiador, Zacatecas
- David Eduardo Rivera**, director de Cultura, Gobierno de Zacatecas
- María Eugenia Rodríguez**, historiadora del arte, Toluca
- Patricia Sloane**, crítica de arte y comisaria, México DF
- Graciela de la Torre**, Dtra. del Museo Universitario de Artes y Ciencias, México DF
- Rogelio Villarreal**, editor y escritor, Guadalajara

### Índice

- El mito de lo *barroco* y de lo *latino*\_\_\_\_\_pág. 2
- Políticas culturales en México\_\_\_\_\_pág. 10
- Patrimonio colonial en el relato nacional\_\_\_\_\_pág. 20
- El papel de los intelectuales en la política cultural mexicana\_\_pág. 25

---

<sup>1</sup> Entrevistas realizadas en México entre el 14 de julio y el 10 de agosto de 2007 por Jorge Luis Marzo y Teresa Badia.

### **El mito de lo barroco y de lo latino**

“Cómo México, no hay dos”; “[La Virgen] no hizo algo igual con ninguna otra nación”; “Viva México, cabrones”; “Mexicano, ciento por ciento”. Todas estas arraigadas expresiones populares constituyen algunos reflejos del mito de la “excepcionalidad” en la cultura mexicana. El relato de una identidad nacional, fuerte y orgánica, se construyó durante el siglo XX mediante paulatinas actualizaciones de una visión del país y de sus gentes en clave de una autenticidad prácticamente sin parangón.

Las razones para comprender ese proceso son muy complejas e incluso difusas. Quizás, por eso mismo, “cada vez que nos acercamos al mito, éste se desvanece” [Bartra]. Y también, posiblemente, gracias a esa paradoja ilusionista, el mito de la excepcionalidad mexicana ha cuajado tan profundamente tanto dentro como fuera del país, porque es inasible y, por tanto, maleable a placer.

México ha constituido un mito de sí mismo gracias al cultivo intensivo de la soledad histórica y del poder popular para sustraerse a ella. En especial, el referente de la Revolución de 1910-1920 catalizó esa proyección de manera definitiva y definitoria. Gracias a la Revolución, México pudo demostrarse a sí mismo la existencia de una poderosa fuente innata en la nación capaz de abandonar el secuestro al que la historia la había sumido. La Revolución, condensada en la famosa fotografía de Pancho Villa y Emiliano Zapata, sentados codo a codo en el Salón Presidencial del Palacio Nacional junto a sus soldados indios y mestizos, tras entrar triunfantes en la Ciudad de México en 1914, imprimirá una indeleble marca en el imaginario de la nación y del mundo: dos campesinos sin estudios conquistaban el corazón del poder, y, todavía más importante, ambos lo abandonaban semanas después, manifestando su desinterés por el mismo. Un hecho histórico no comparable a ningún otro. La Revolución Mexicana se leyó casi por oposición al resto de revoluciones modernas: no era socialista, como en Rusia o en Cuba, no era burguesa como en Francia o en Estados Unidos: era puramente mexicana, y por extensión, latinoamericana. La Revolución Mexicana daba por finiquitada la historia colonial americana y situaba al país como ejemplo y baluarte de una reconquista identitaria *verdaderamente popular*.

Ese mito se convertirá en el eje central sobre el que girará toda la política identitaria emprendida por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), heredero de la

Revolución, que gobernará el país, con matices diferentes, desde 1929 hasta el año 2000. ¿Cómo sustentar ese mito, convertido con el tiempo en estereotipo, durante tantos años? ¿cómo actualizarlo para hacerlo atractivo a las generaciones que se van sucediendo? ¿cómo adaptarlo a todos los ámbitos de la vida social, cultural, política y económica? O, por el contrario ¿cómo hacer para desarticularlo?; ¿"cómo sobrevivirá México a un contexto posnacional y posmexicano" [Bartra]?

Paralelamente, y en el marco de esa dinámica, México exportó una imagen que fijaría con gran potencia una *forma de ser latina*, a menudo también por oposición a otras identidades "fuertes", en especial, la estadounidense o la de algunos otros países americanos -como apunta Sloane: "México nunca había mirado hacia el Sur. México se erigió en el portavoz de América latina y ahora nos damos cuenta de que eso no era real. Brasil, Argentina, Colombia, Chile son interlocutores de gran excelencia"- . Se emplearon diferentes iconos y logos en ese proceso -lo *barroco*, lo *hispano*, lo *latino*- en función de diversos intereses y coyunturas. Cada una de esas *ideas-fuerza* constituye una versión de la misma noción: el mexicano (y el latino) se define por su originalidad a la hora de expresar su honor, su para-racionalidad, su emotividad, su exceso, su capacidad para no someterse a los ritmos del capital y preferir una determinada espiritualidad, a diferencia de los países capitalistas anglosajones. Sin embargo, la fuerza de esa noción no se legitima en lo que expresa, sino en la originalidad del modo de expresión: "Lo barroco puede no responder a una estructura interna específica, sino que más bien representa una manera de construir los discursos y de presentarlos" [Sloane]. La forma de la identidad ha secuestrado pues el contenido del cual se nutre. Esta proyección formal y lingüística del modo de ser latino, este "destino manifiesto" de la identidad mexicana, busca confrontarse directamente con el "destino manifiesto" de la identidad estadounidense, basada en la innata habilidad del país vecino para albergar el capitalismo, el progreso y la democracia: "Somos mexicanos porque vivimos junto a EE.UU. [Figueroa]; "A nosotros, la identidad no nos la da la ciencia, está en otro lugar" [Da Jandra].

Si la expresión está contenida en su forma y ésta, a su vez, avala sus contenidos, ¿dónde hay que buscar para encontrar la legitimidad original de esa identidad? ¿dónde hallar el *ur* fundacional sobre el que construir el relato natural del ser mexicano? Muchos serán los intentos de constituir un punto de partida sobre el que escribir las huellas de tal destino manifiesto: el mundo prehispánico, la era virreinal, el periodo de la independencia, la Revolución; y de rebote, la influencia de la religión, de la lengua,

del clima. Pero será "lo barroco" -no sólo como estilo artístico, sino como conjunto de relaciones sociales y formales- el recurso más adaptativo para la generación de una alegoría que explique la excepcionalidad de la identidad mexicana.

La premisa mestiza que representan las marcas *latino* o *barroco*, filtrada a través del influyente mito revolucionario, representará un poderoso arsenal del que extraer causalidades que arrojen una política identitaria de estado: "la identidad barroca latinoamericana es ciertamente un mito, una invención, pero, a la vez, un poderoso dibujo imaginario" [Bartra]. En el barroco, se sobreimponen lecturas de mestizaje [Angulo] y de integración, tan esenciales en la narración institucional de lo mexicano; se condensan extensas metáforas formales de acumulación, abigarramiento y voluptuosidad traducidas en la fiesta y el espectáculo [Austin]; se espejan latencias nacionales "avant-la-lettre" durante la colonia española, como por ejemplo, en la figura del "rebelde" [Bartra]; se manifiesta la fuerza real de lo popular-mexicano frente a las elites metropolitanas [Austin]; incluso, a través del sistema político barroco, se es capaz de explicar los propios fracasos de la Revolución Institucional [Muñoz Ledo]: todo lo malo del México del siglo XX puede ser observado ya durante el Virreinato. De esta manera, lo barroco se utilizó como forma de camuflar las carencias e ineficiencias del sistema político contemporáneo.

No obstante, el recurso a lo barroco no está exento de problemas y paradojas. Su conexión con la era virreinal y con un modelo foráneo de imposición cultural, y su apariencia de discurso anti-moderno producirán movimientos de vaivén a la hora de ser adaptado por el poder, y consiguientemente, proyectado sobre la sociedad [ver capítulo "Patrimonio colonial en el relato nacional"]. Para ello, se realizarán no pocas piruetas para recoger lo útil y desechar lo impropio: encajes de bolillos cuyos resultados no siempre serán siempre consistentes. Lo barroco parecería el modelo más acorde con una forma consustancial de expresión popular, pero, en cambio, era rechazado por unas elites socioculturales y políticas que adoptarían sistemas de representación más racionales y utilitaristas. En esa dicotomía, se moverá la política identitaria de estado: mientras subrayaba el barroquismo de lo popular mexicano, rechazaba lo barroco en su afán de situar al país en el discurso de la modernidad.

Además, no pocas veces se incurre en el error de usar términos tan mitificados como *barroco*, *hispano* o *latino* para explicar procesos complejos que no responden a las premisas de esas acepciones; "Hay líneas argumentales que no provienen

directamente del barroco. Por ejemplo, la tradición existencialista de los años 40 y 50, con la fuerte relación entre existencia y ser. También hay una conexión con la Generación española del 98, con la pérdida de sentido del ser nacional en España. En México pasa lo mismo, cuando se percibe el fin de las culturas indígenas y se decide reinventarlas" [Bartra]; "Yo no veo central al barroco como eje de la identidad mexicana. Vasconcelos, Ramos, Paz han acudido poco a la idea de barroco. Son sobre todo interpretaciones a posteriori, el neobarroco literario y caribeño" [Bartra]; "Hay una imposibilidad de articular lo que es la América española, sin caer en dualidades inútiles. En esa medida, nociones como barroco e hispanidad no creo que se puedan manejar" [Medina]; "Es preocupante ver gente procedente de otras disciplinas utilizando el término barroco cuando los historiadores nos estamos deshaciendo de él" [Galí].

En ese marco de reflexión, es necesario atender a los diversos elementos e intereses que hicieron posible el relato mitificado de lo mexicano, y especialmente, en una coyuntura como la actual, en la que el discurso nacionalista ya no representa la columna vertebral de la política mexicana, pero cuyo rastro sigue permeando fuertemente la sociedad, y cuyos restos ahora son motivo de políticas turísticas y marcas de consumo de enorme calado económico. Porque esos iconos creados desde dentro y fijados en el imaginario extranjero, ahora adquieren un *efecto boomerang*, en la medida en que, a una sociedad como la mexicana, que intenta evadirse de algunos de sus propios mitos, se le obliga a seguir manteniéndolos. En un mercado icónico global, no tiene sentido ofrecer productos que los demás no reconocen como típicos: ¿cómo sustraerse a esa especie de nueva "maldición identitaria"?

Atendamos, de entrada, a una cuestión terminológica: "El término *latino* se funda hacia 1840 en Colombia y en México hacia 1850 a través de los conservadores que están llamando a Napoleón III a intervenir en la antigua América española. Es un término que denota la lucha entre la Europa del norte y la Europa del sur. Es una visión interesada europea sobre una posible área de influencia francesa o italiana que pudiera sustituir la relación colonial española. Eso creó el relato conservador del XIX: es el dualismo entre espíritu y materia, catolicismo y protestantismo, cultura y barbarie progresista. Cada vez que alguien dice América Latina, involuntariamente vuelve a establecer esos términos: o sea, establece una oposición por la que, de los Estados Unidos, sólo nos interesa su barbarie, y, en cambio, América Latina parece el término de la espiritualidad. Esto es un tropo, un pensamiento que nos atraviesa sin

que podamos revisarlo. Por otro lado, sería inapropiado e imposible sustituir ese mito por otro, sin quedar atrapado por otra telaraña inmanejable. Aquí hay dos posiciones: una, la de Roger Bartra, que dice que no se puede acabar con los mitos, sino construir otros más cómodos, y otra la de suspender la tarea mitológica, evitar afiliarse a ninguna construcción. Es como el término "barroco": me temo que siempre ha sido una operación de sustitución de referentes en beneficio de lo español, porque los términos nunca aparecen sin una connotación estratégica. Más que significar, hacen. Son términos agentes más que definiciones. En los años 20 se recupera el término 'barroco' para oponerlo a la visión racionalista y transparente de la modernidad. Carpentier elige el barroco porque le permite apropiarse de la construcción del surrealismo y convertirlo en una característica esencial de América Latina: naturaliza la violencia, el despotismo y la irracionalidad como una condición poética de lo real maravilloso. La liga de Carpentier y Fidel Castro no es artificial. En cambio, en los años 60, Lezama Lima y Sarduy legitiman el criollismo barroco pero como un medio de resistencia a la simpleza y brutalidad científica del marxismo. Es cierto que uno de los argumentos de la construcción de América Latina han sido las metáforas de lo barroco. Pero hay diversas tácticas en esa construcción. La reivindicación de la posmodernidad como una especie de neobarroco nativista: Gruzinski argumenta que la realidad barroca antecede la posmodernidad: ¿qué intención tiene? Hay una posmodernidad definida desde el sur: tratar de ver la diversidad de posiciones culturales incompatibles desde el poscolonialismo y la multiculturalidad" [Medina].

Los términos siempre aparecen con una connotación estratégica. Así, el barroco "ha sido definido míticamente como un cielo cargado de mundanidad, que tiene aromas, sabores" [Austin] y que prefigura ya lo mexicano; un barroco traducido "como un juego de espejos y repeticiones, de tensiones entre lo impuesto desde fuera y la lucha sorda emprendida desde dentro" [Bartra], como, por ejemplo, se podría derivar de la contemplación de los frescos de la iglesia de Ixquimilpan. El mito del barroco "como una rebelión que se encapsula" [Bartra] y que configura la quintaesencia de la psicología mexicana: la soledad histórica que se desborda en una nación excesiva, como Octavio Paz se encargó de elucidar en *El laberinto de la soledad* (1950). La soledad, la melancolía: "Junto a la idea de barroco como eje vertebrador, está la idea de la melancolía; una idea europea que es tomada como algo propio. Esa melancolía es una idea barroca, del siglo de oro, pero es adoptada como esencia de lo mexicano o de lo brasileño (saudade). Ese mito ha dado mucha coherencia a los valores internos" [Bartra].

El relato mediático de la identidad se escribirá mediante apelación a "lo nuestro": "hay una recurrencia entre los pintores hacia lo barroco, que se considera 'lo nuestro', esa especie de contacto con lo supranatural a través del exceso, de la acumulación. Lo latino siempre se ha querido afianzar internacionalmente confrontándose al minimalismo de culturas ajenas" [Matos]; "La ilusión institucional de que la cultura está dirigida a las clases populares se ve con mucha claridad en los programa del tipo 'El rescate de lo nuestro'. El Presidente Echeverría llegó incluso a proponer la desaparición del Instituto Nacional de Bellas Artes, 'porque hay cosas ahí que no son mexicanas'" [Estrada]; "No hay que casarse con estos grandes relatos. El realismo mágico, por ejemplo, marcó una época y quiso ser un actualización del logo latino, barroco, pero eso hoy ya no funciona. ¿Cuál es la esencia latinoamericana? ¿existe por oposición a otra? ¿a la gringa? ¿a la tailandesa? ¿a la siberiana? Son lastres, atavismos" [Villarreal]; "El intelectual mexicano debe asimilar experiencias de otros países y no mitificar las propias, como el boom literario latinoamericano de los años 60" [Prado].

"La identidad nacional es el gran logro del PRI. Construir un mito tan poderoso y darle un nombre en un país contradictorio y esquizofrénico que no asume su historia ni sabe decantarla es, de por sí, una tarea fácil de mitificar" [Villarreal]. La identidad nacional se conjugó gracias al valor otorgado a la cultura, otro término mitificado hasta la extenuación, pero de gran operatividad simbólica. El acento no se puso sobre la ciencia, la tecnología o la economía, sino sobre la cultura, porque era desde ella de dónde partía el espíritu de toda actividad: "La cultura es el gran mito de la identidad mexicana. Frida Kahlo, por ejemplo, se vestía como si de una proclama nacionalista se tratara. ¿De qué depende ser más o menos mexicano? ¿qué valores se celebran en Frida? Era una pintora mediocre que fue ensalzada por sus relaciones con Rivera, Breton, etc., pero sobre todo era una mexicana arquetípica: artista, sufridora, dolorosa, militante." [Villarreal].

En el relato de los estereotipos mexicanos, dos figuras han adquirido una notable presencia: el rebelde y el agachado: "El rebelde se ha convertido en uno de los mitos más arraigados de la personalidad mexicana" [Bartra]. Representa el revolucionario que "todo mexicano lleva dentro" y coloca al honor y a la justicia por encima de la ley y de la negociación, quizás porque la enorme cooptación política que ha habido en el país nunca permitió una verdadera negociación. La figura del rebelde va incluso más

allá de la propia conciencia de ser tal: "Decir que somos rebeldes porque vamos contra alguien no responde a la realidad. Nosotros, como mexicanos, no lo percibimos así. Mira Tepito [barrio comercial del DF, autorregulado y de mala fama]: los aztecas siguen siendo autónomos, fuera del sistema, no con el afán de ser rebeldes contra alguien, sino simplemente porque así lo hacen" [Figueroa]. El debate sobre lo *naco* ["hortera" pero con tintes tanto de clase como de casta], cada vez con mayor presencia en la vida social mexicana, simboliza una nueva actualización del mito barroco y rebelde: "El naco es el ser mexicano de la calle con mal gusto y sin prejuicios. Lo naco es lo contrario a lo establecido. Incluso Sergio Arau habló de la existencia del 'art nacó' en México. Nosotros lo llamamos el estilo 'barrokitsch'... Hemos heredado un lenguaje estético barroco porque todo viene de la influencia del choque. Adoptamos los rastros que quedan del choque cultural" [Figueroa].

A su vez, surge, entre otras, la figura contrapuesta del "agachado", del "pachuco", analizados por intelectuales como Samuel Ramos u Octavio Paz y presentes en muchos productos del cine y la televisión: desde el indio borracho bajo el nopal en México, hasta el negro indolente y conformista en el Caribe, existe un amplísimo abanico de imágenes visuales y figuradas sobre América Latina que contrastan, interesadamente a menudo, con la idea de la rebeldía. Donde en muchas partes del mundo se ven personas humildes, pobres, fatigadas de trabajar sin parar, en México se les convierte en motivo de recreación, en figuras iconizadas que forman parte "natural" del país [Da Jandra].

Si la fiesta y el "exceso" son los pilares sustanciales del ser mexicano, ¿cómo se aprecia a un mexicano inserto en un sistema supuestamente ajeno?: "La dicotomía entre fiesta mexicana y espíritu de trabajo anglosajón no funciona para los millones de mexicanos en Estados Unidos. Se han adaptado perfectamente a los ritmos ordenados industriales. No viajan únicamente con su identidad nacional, porque esa construcción sólo funciona en México, además de representar algo que ilustra y anima al subdesarrollo. La fiesta, el rito y los sentimientos fueron muy útiles para acorazar políticamente al estado autoritario pero inútiles para fundamentar la economía moderna. Una fábrica no puede operar legitimándose en el nacionalismo revolucionario" [Bartra]; "Cuando uno es mexicano, parece que tienes que estar siempre en contra de los que te oprimen, y la única salida que tienes es ir a trabajar a los EE.UU.. Ya hay millones de mexicanos que viven allá como en el primer mundo. La pregunta es, ¿por qué allá se portan todos bien? Porque allí se los chingan. Aquí radica



la diferencia: allí no todo es posible. Aquí es el lugar de todo lo posible, por jodidos que estemos. El infierno siempre es más libre y quizás, en el fondo, incluso más cómodo” [Figueroa]

Hay autores que leen lo “hispano” como una propuesta para traspasar los límites de la racionalidad y como alternativa barroca a un lenguaje capitalizado: “La identidad es una condena de la que no te puedes privar. Sólo queda disfrutarla” [Da Jandra]. Otros, sin embargo, apuestan por una mayor desintoxicación: “¿Qué es lo sagrado para la gente? No es lo que se dice desde el poder, la intelectualidad, la academia. Hay que darle la vuelta a esta situación. ¿qué es la fiesta, el rito, la comida? ¿es sagrado sólo porque el templo está al lado? Bueno, es la plaza del pueblo” [Rodríguez].

“La producción cultural mexicana está limitada por cartabones monolíticos, por una experiencia unidimensional de los epígonos decadentes de la cultura barroca. Hay un camino muy trillado que no nos permite ver: la saudade, la nostalgia, la añoranza del hogar, de la familia, de la comida, etc.. El mexicanismo es una suerte de sobrecompensación en todos los ámbitos. Se riza el rizo sobre las perífrasis, los circunloquios: se le dan vueltas a las cosas sin encararlas de frente, todo basado en un principio de rodeo freudiano. La mentira se da como un circunloquio, como un alegato, como un coro de grillos. La mentira no se advierte fácilmente. Hay muchas capas. Decimos *cantinflear* a hablar sin hablar de lo importante. No es posible advertir donde se produce la distracción entre lo que se piensa y lo que se dice. En la comida, todo es periferia: la entrada, la ensalada, etc.; el plato fuerte casi no cuenta. En el fútbol, al mexicano le gusta el ornamento y no la eficacia. El futbolista gusta del exceso en vez de encarar directamente a portería. Eso nos ha costado que en los mundiales nunca hayamos llegado a una semifinal. En literatura, en cada frase se quiere ser muy novedoso, decir lo que nadie ha dicho. Se es aforístico, sentencioso. En la poesía, siempre hay un gran maremagnum verbal, sin guiones específicos. Incluso lo hacía Paz, que era tan crítico con el barroco. En el sexo, se dan muchos pasos hasta llegar a lo esencial. Pero existe, además, la eyaculación precoz, que es antibarroca. Es todo una especie de sadismo. Todo esto se fomenta en la niñez, en la educación gratificante y punitiva, posponiendo siempre el placer” [Prado].

“Este barroquismo es algo que está en el ADN. Hay que sacarlo a la luz pública y discutirlo para hacerlo más consciente. No somos minimalistas, eso ya te lo puedo asegurar” [Sloane].

### **Políticas culturales en México**

Las políticas culturales nacidas al albur de la Revolución y de la implantación de un régimen autoritario, populista y nacionalista se definirán a través de la otorgación de un enorme valor a la cultura como logo nacional por encima de las prácticas reales de las muchas sociedades presentes en el tejido humano mexicano. Se promovió una cultura mítica y arquetípica que funcionara en el interior como discurso de amalgama, y en el exterior como potente marca cultural.

La Revolución había producido unas dinámicas que influyeron profundamente a la hora de diseñar las nuevas políticas culturales. Por un lado, la movilidad bélica había hecho que muchos mexicanos conocieran otras áreas del país, asimilando diferencias y similitudes que, a la postre, condujeron a un redescubrimiento nacional. Por otro, el desgarró social, educativo y económico dejado por la larga contienda, proyectó sobre el nuevo régimen la necesidad de unificar criterios políticos que fomentaran sentimientos de normalización y unidad nacional. Será con esa premisa que la gran apuesta estatal girará entorno a las políticas educativas.

“Terminada la Revolución en 1920, había un millón de muertos, el 82% de la población era analfabeta. El estado se plantea una campaña gigantesca de educación. Surge entonces la cultura mexicana, la identidad mexicana, la nación mexicana” [González]. Será la figura de José Vasconcelos, durante su mandato al frente de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), quien formule con mayor claridad el papel de la educación en el nuevo horizonte identitario nacional: “Vasconcelos concibe la cultura de estado en base a la educación: un proyecto optimista para así formar un nuevo ciudadano, rompiendo con la tradición colonial. El presupuesto que recibió Vasconcelos sería hoy inconcebible. Se fundan los grandes institutos y se crean agencias de patrimonio. Se vé al maestro como transformador del ciudadano: lo vuelve un misionero, un apóstol civilizador... La política centralizadora y unificadora de Vasconcelos se da por la necesidad urgente de actuar ante un país totalmente desarticulado. El proyecto creará un valor unificador de todos los procesos históricos: uniformización, de identidad, de patrimonio, de nación. El libro escolar también uniformizará todos los estadios del país, transmitiendo una imagen mitificada de la historia y de los miembros de la nación [Florescano]; “Los libros de texto escolares se encargarán de celebrar que México es un país con una fuerte identidad, no como otros

que finalmente acaban en el basurero de la historia” [Bartra].

La gigantesca campaña educativa diseñada por Vasconcelos usó de “métodos de evangelización porque no había suficientes maestros. Usó a estudiantes, brigadas culturales, etc.” [Muñoz Ledo]; “la política educativa surge en América Latina por la idea de la prioridad: las misiones culturales encauzadas por Fermín Revueltas defienden que los indígenas y las minorías son los verdaderos artistas de este país. Se organizan unas brigadas que van a las comunidades indígenas a enseñarles a pintar, como forma de educación pero no de sensibilización de las propias formas culturales. Esto es, la principal prioridad iba a ser la educación, después la cultura” [González]. El resultado de todo ello será que, en 1945, el alfabetismo había alcanzado ya al 50% de los ciudadanos [Muñoz Ledo]. Sin embargo, esa disociación entre educación y cultura tendrá como efecto una política cultural paternalista que se vanagloriará de esos logros pero sin promover que se ponga al servicio de una lectura crítica de las cosas: “Esa visión ha dado un resultado catastrófico: tenemos a personas que saben leer y escribir pero que son analfabetas de los sentidos. No pueden apreciar un edificio, una poesía, no pueden mirar una ciudad de una manera distinta, no hay capacidad de estremecimiento sobre nada. La educación de los sentidos en este país ha fracasado” [González].

Ese gran valor que el estado priista otorgó a la educación, produjo a su vez unas inercias políticas que acabaron de desbaratar cualquier intento de poner la política cultural al servicio de las prácticas sociales: “De la evangelización se pasó a la simplificación y después a la burocratización. El resultado ya lo hemos visto: un sindicato de maestros que se ha convertido en la lacra política del país... La política educativa se transformó en compartimentos estancos: educación básica, universitaria, tecnológica o deportiva. Ha habido pocos esfuerzos en hacer penetrar la cultura, el deporte, la ciencia en el sistema educativo; en promover el gusto por la investigación, por el cruce de áreas, por la pedagogía. Sí, es cierto, se ha apostado por la burocracia de la educación pero no por una política de sensibilización. La burocratización, la rutinización y la corporativización de la educación son la ruina de este país” [Muñoz Ledo]. Por su parte, algunos detectan, al leer el fracaso del sistema educativo, la incapacidad de regenerar la imagen del maestro, no en términos de canalizador de identidad sino en clave de profesional cualificado: “Hay mucho mecenazgo y filantropía cultural, un sistema nacional de becas, etc.. Y sin embargo, no hay un sistema nacional de profesores en donde se fomente la calidad del maestro” [Prado].

Así pues, el sistema educativo marcó en buena medida la línea de lo que se iba a constituir como política cultural: una estructura administrativa que se ponía al servicio de un ideal de estado y de nación a través de unos mecanismos que canalizaran una utopía popular y socialista: "La obsesión del estado por identificarse con lo popular ha pervertido todo lo que hecho" [Estrada]. Una utopía que debía alimentarse de sí misma, retroactivamente, a fin de entorpecer la aparición de nuevos referentes que enriquecieran críticamente la construcción nacional. Efectivamente, uno de los resultados de la endogamia nacionalista de la cultura mexicana promovida por el poder ha sido la gran carencia de referentes más allá del catálogo de estereotipos al uso. En ello coinciden muchos de los entrevistados: "la modernidad mexicana existe casi por su evidente y voluntaria carencia de referentes" [Bartra]; "es muy difícil motivar en la gente el descubrimiento de otras realidades culturales" [Rivera]; "en realidad, lo barroco funciona como una suerte de sobrecompensación en todos los ámbitos dada la casi total ausencia de referentes, de figuras culturales, de atención a las prácticas reales de cultura" [Prado]. A su vez, esa carencia de referentes externos compite con una "gran desconfianza al propio discurso mientras, de hurtadillas, se presta una gran atención al de fuera. Hay miedo a las propias aseveraciones" [Sloane].

La política cultural del estado mexicano del siglo XX se ha definido por la construcción de un relato nacional, unificado, acrítico, populista, nacionalista, promocional, patrimonialista, mitificador y estereotipado. Esa construcción ha dejado, por su parte, grandes obras e iconos que han marcado la indudable proyección de una marca de lo mexicano, tanto en el interior como en el exterior del país. Pero han sido precisamente esos iconos los que han dificultado, si cabe más, la capacidad de elaborar juicios e interpretaciones críticas sobre la propia cultura, gracias al enorme poder y calado que han generado: "La política cultural no ha respondido ni responde a las necesidades diversas de la gente. Se ha dedicado a imponer modelos culturales que preserven los mitos creados. Las políticas culturales mexicanas se definen por ser una escenificación mítica de estereotipos que chocan directamente con la cultura ejercida por la gente [Rodríguez]; "La política cultural en México ha ido variando pero siempre ha respondido al mito original del carácter del mexicano como algo excepcional, irrepetible y único... El privilegio de lo espectacular, de la individualidad genial ligadas a la legitimación del autoritarismo han supuesto un terrible lastre. Se construyó una política cultural unitaria y cohesionada en un país que es plural, fragmentado y variado. Eso significó una imposición, que implicó poner a los creadores a bailar

entorno a la fiesta de la identidad nacional" [Bartra]; "La política de este país nunca ha querido reconocer que no somos un país sino un montón de países, superpuestos, colindantes, encimados, contradictorios y hasta antagónicos" [Villarreal].

La gran diversidad racial de la sociedad mexicana se tradujo, en los esquemas de la política oficial, en meras variaciones de "lo mestizo", el nuevo gran icono de la sociedad nacionalista. El papel otorgado al mundo indígena se redujo a ser representante de una gran cultura prehispánica ya perdida, pero al que se miraba, por un lado, desde la perspectiva curiosa de los estudios académicos de antropología y artesanías, y, por el lado político, con desprecio, indolencia y como mero reclamo turístico [López Austin]: "La mestizofilia marginó al indígena. La educación siempre fue hispanizante en el sentido de que nunca se cultivaron las lenguas ni las civilizaciones indígenas" [Muñoz Ledo]. La rica cultura indígena habría sido utilizada únicamente como apoyo turístico: "El ejemplo más claro es Oaxaca. Durante el festival de la Guelaguetza, todo se muestra fantástico para evitar mostrar la terrible realidad que vive la zona" [Rodríguez].

En paralelo, para llevar a cabo esos programas nacionalistas de unidad y cohesión, la política cultural nacionalista del PRI decidió espejarse en los modelos centralistas francés y soviético, mientras que rechazó los precedentes de Estados Unidos (igualitarismo social), Alemania o Inglaterra: "se buscaban ejemplos en donde el estado fuera responsable de una gran cultura nacional" [Medina]. Al mismo tiempo, esa política cultural tenía muy presente la adhesión de las elites económicas, porque "a largo plazo, la política cultural oficial acaba identificando los valores de las elites, porque las elites son tan abyectas que se acaban siempre adaptando a la política oficial. Las elites no tiene valores *per se*. No son ejecutores culturales sustanciales. La política cultural no es más que un espacio de negociación para sostener la hegemonía de un estado" [Medina]. La cultura, por tanto, es concebida bajo la forma de un instrumento político, una "herramienta de magnificación" [Estrada]: "Alejandro Aura, director de la Casa de México en España, comentaba que en los gobiernos del PRI muchos de los acuerdos comerciales y políticos que se hacían con otras naciones, empezaban a través de la actividad cultural. El PRI tenía a los artistas como una moneda de cambio. No había una idea de estructurar políticas que fomentaran la creatividad, el proceso, que produjeran ciudadanía. Eso no existía. La cultura era una herramienta del poder como simple carta de presentación. Somos el país de Frida, etc., pero no nos interesa el asunto de fondo" [González].

Los medios como el arte, el cine, la radio, la música popular y la televisión, muy vinculadas al poder, se convertirán en auténticos canales de expresión de gran parte de los mitos y estereotipos de una cultura al servicio de la identidad mexicana: "La radio, en los años 20 y 30, da a un país roto y aislado un alma nacional, que se expresa en la música, en sus héroes: el campesino, el ranchero. La ranchera se vuelve corrido nacional, espejo del alma mexicana. El cine proyectará las costumbres y actitudes como si se trataran de la manera nacional de ser. El estado tendrá un enorme poder, creará todas las circunstancias para generar identidades únicas y fuertes, aunque la realidad sea radicalmente diferente" [Florescano]; "Televisa se convirtió en la verdadera Secretaría de Educación Pública, según el famoso comentario de Carlos Monsiváis" [Villarreal]; "Televisa se ha dedicado a divertir a los miserables, a controlar el descontento social y a generar productos culturales que den una pátina que contrarrestara las críticas de los intelectuales de izquierda" [Medina]. Los pintores muralistas, por ejemplo, se encargarán en buena parte de transmitir los grandes valores nacionales, pero mitificados [Florescano, Bartra]: "La historia propuesta por el muralismo fue muy simplificadora, pero ese era el sentir común en aquella época" [Muñoz Ledo]. La fuerza del mito potenciada por el arte producirá que su implantación en el imaginario colectivo se convierta en algo real -"La tradición no tiene que ver con las autenticidades. La tradición, por falsa que sea, crea realidad" [Austin]-, sino que incluso reconstruya el propio relato del papel del arte: "Lo mismo que Azorín inventó la Generación del 98, cuando ésta no quería ser, en México hemos inventado los muralistas, los contemporáneos, Salvador Novo, Gorostiza, Gilberto Owen, Villaurrutia... un archipiélago de soledades"; "Los muralistas son algunos de los verdaderos arquitectos de la política nacional. Los artistas no son inocentes, sino que son actores de la producción política. Estamos acostumbrados a pensar que el arte no hace nada, que es inútil e inconsecuente. Esto es absolutamente falso. Las producciones artísticas determinan a largo plazo como el ser humano se define. Las obras de arte a menudo producen la realidad. Además, hay un énfasis histórico en el siglo XX en construir el personaje artista como un operador de la política cultural y de la cultura nacional. A los muralistas, se les ha creado una leyenda que es una parte muy decisiva de su consumo y de su circulación. En cambio, es frecuente que el contenido de esas obras que, a menudo es chocante y hasta ridículo, pase a un segundo plano" [Medina].

Será a partir de 1968, después de la matanza de Tlatelolco, cuando todo el edificio de la política cultural priista comience a ser abiertamente cuestionado, "porque la nación se da cuenta de que no es una sino muchas identidades conviviendo juntas... Los movimientos estudiantiles y populares generaron fuertes dinámicas de ruptura, surgió la crítica al muralismo oficial y comenzó el auge de los grupos que criticaban la idea de unidad nacional" [González].

Los primeros intentos de cambiar el proyecto cultural hegemónico, por ejemplo en el ámbito museístico, topó con el fuerte patrimonialismo que el PRI hacía de los mismos [Sloane]. No obstante, "con la descomposición del mito del estado benefactor, la noción de política cultural también fue paulatinamente cambiando" [González]. Con el tiempo, nuevos actores fueron incorporándose al debate de la política cultural: "nuevas generaciones, los institutos de cultura de los estados y los institutos municipales se han vuelto fuertes, lo que ha producido la aparición de nuevos modelos y figuras" [Estrada]. A su vez, la entrada en acción de las instituciones privadas también aportó nuevas ópticas: "El papel que han jugado esas instituciones ha provocado que el estado también haya puesto la atención en la experimentación. Por ejemplo, el papel de los curadores independientes ha abierto una nueva manera de hacer y de negociar" [Matos].

Desde mediados de los años 80, comenzó a vislumbrarse una cierta autonomía en los espacios museísticos: "Precisamente la autonomía pudo conseguirse gracias a la paradoja de un presupuesto estatal que hace funcionar la maquinaria del museo pero que no permite encarar exposiciones, por lo que los centros comenzaron a buscar dinero privado: eso ha dado a los museos una independencia que antes no existía" [Debroise]. Los museos comenzaron a encarar nuevas formas de exhibición e implicación social: "Es un enorme mito de la política del siglo XX eso de que el museo tiene que educar. Eso se debe a que los museos han tenido una gran responsabilidad en la construcción del ser nacional. Igual que es también un mito lo de que el espectador no necesita nada para experimentar el arte contemporáneo. Es otra mentira, porque el arte es fundamentalmente elitista. El museo no es un ser todopoderoso que debe guiar a un público al que se le supone estúpido. Ha habido una gran insolencia por parte de los museos del siglo XX de saberlo todo. Hay que conocer a las audiencias, tener voluntad de servirles; romper la unilateralidad de las exposiciones. No considero que haya una política de estado para promover el arte moderno. Hay que propiciar el aprendizaje significativo, el que cada uno construye. El

museo no debe ser escuela. Es en la universidad en donde se tiene que hacer investigación en arte contemporáneo. En el museo tradicional del siglo XX, el espectador se enfrentaba a los contenidos a través de la vista. Debemos cambiar esa perspectiva: hay que promover más bien el encuentro social. También hay que acabar con los tesoros, con la obra maestra, con el aura curatorial. Los curadores, los especialistas son los dioses, porque parece que son los únicos que pueden armar el discurso, sin tener en cuenta que son los espectadores quienes lo cierran hermenéuticamente. Y también hay que acabar con el modelo de dirección todopoderosa" [De la Torre].

Al mismo tiempo, algunos de los nuevos planteamientos políticos de la cultura procedían ya no de políticas solamente federales, sino partiendo de los propios estados y municipios: "Es necesario incorporar a artistas y creadores en los programas locales y estatales mediante consejos de planeación o de cultura. Las ayudas a la creación ya sólo pueden ser consensuadas" [Rivera]; "En los años 60 se rompe el dominio monopólico de los medios por parte del gobierno: en el mundo rural, urbano, en las clases medias, en los estados, etc., aparecen oposiciones directas al estado central, creándose nuevas condiciones políticas que nos llevarán a la situación actual, donde ya es imposible una política hegemónica del gobierno" [Florescano].

En el ámbito económico, la cultura ha ido alcanzando poco a poco masa crítica como discurso mercantilista, especialmente en el terreno del turismo. Los principales referentes culturales de los estados son en la actualidad los festivales culturales (*Cervantino*, en Guanajuato; *Barroco*, en Chiapas; *la Guelaguetza* en Oaxaca; de bailes populares en Zacatecas; El Fórum de las Culturas de Monterrey, etc.) que se promueven a través de un directo marketing turístico. Algunos de los responsables políticos en los departamentos culturales y turísticos admiten que España ha supuesto un gran referente en la forma en que se pueden casar ambos ámbitos de una forma rentable como alternativa al turismo de playa y al arqueológico, de manera que se constituya una marca potente y perdurable tanto en el interior del país como en el extranjero [Rivera]. La marca del idioma español también se presenta como un éxito de la política turística española que es necesario incorporar a las políticas promocionales mexicanas. En este sentido, el embajador de España en México señalaba: "Tenemos una marca insalvable que es el idioma español. La gran imagen de marca es el español, y también el portugués. Somos una marca potente porque partimos de una historia dura. La lengua amalgama: el castellano es la segunda lengua



internacional, si apartamos el chino y las lenguas hindúes. Incluso, el español se ha constituido en la segunda lengua en EE.UU.. Incluso China ha apostado por el español como eje de sus intereses vitales" [Angulo].

¿Cuál debe ser el perfil de una nueva política cultural? Frente a una política cultural que ha cultivado el mito por encima de la realidad, muchos son los que se preguntan qué dirección debe tomar ahora esa política, en un entorno ya no sometido a la ideología del partido único. Una de las reflexiones que más a menudo afloran entre los intelectuales es el propio papel que las instituciones heredadas del siglo XX deben adoptar ahora: "Llevadas las cosas a un extremo, se podría decir que la ausencia de política cultural es la mejor política cultural. Una política cultural que renuncie a una definición de sí misma sería algo bienvenido. Hoy se produce esto por confusión y no por ser una decisión. Hay tal confusión en las esferas gubernamentales que se ha producido un gran vacío en la política cultural. El estado debe responder a la pluralidad cultural con una nueva política cultural; ya no puede argumentarse de mano del nacionalismo cultural" [Bartra]. Ante la misma cuestión, otros matizan las respuestas: "Hay que replantear la política cultural, pero también es importante que los creadores dejen de ver al estado como el garante de toda la situación. El estado sí debe garantizar, pero no en el grado en el que lo piden los artistas" [Villarreal]; "La política cultural es un mal necesario por ahora" [Debroise]; "Ha habido intentos por parte de la cámara para redirigir las premisas de la política cultural, pero no hay suficiente fuerza de organización, ni tampoco intelectuales y especialistas como para ofrecer una propuesta, ni tampoco ha llegado el momento de la ruptura total, y los mexicanos, habitualmente, no son muy confrontativos" [Sloane]; "No debe existir un tipo de política cultural basada en el simple gusto circunstancial y caprichoso de un funcionario, como hasta ahora. Se debe comprender que la política cultural puede y debe ser mucho más compleja y estructurada" [Estrada].

"La política cultural debería olvidarse de los mitos y de los arquetipos. Debería tratar de promover líneas estableciendo sistemas fuera de las mafias y capillas imperantes: promover el discurso universitario, comunitario, menos demagógico" [Villarreal]. Otros entrevistados señalan la gran asimetría que existe entre lo que se promueve y cómo se forma a los creadores y al público: "Se reduce la cultura a las Bellas Artes, sin entender que la cultura tiene un significado real mucho más amplio" [Prado].

Es precisamente el nuevo estudio sobre públicos y mercados los que estarían favoreciendo nuevas dinámicas de política cultural que contemplen con más atención la diversidad de prácticas e intereses sociales y culturales. Hay que tener presente que en México son prácticamente inexistentes los estudios profesionales de política y gestión cultural [Rivera, Estrada], quizás debido a una concepción casualista, pragmática y personalista de la actividad [Estrada]: "Hoy hemos descubierto que los públicos han comenzado a ser polivalentes. Uno puede ir a la opera y al mismo tiempo a un concierto de rock. La sociedad vive la cultura de forma diferente a la de antes, y eso se debe traducir en la política cultural" [Estrada].

Uno de los personajes culturales más destacados de la escena crítica mexicana es Benjamín González, fundador de El Faro de Oriente, un centro de prácticas artísticas situado en Nezahualcoyotl, uno de los populosos barrios periféricos y marginales de la ciudad de México, que se ha convertido en un referente de una nueva forma de hacer y pensar las relaciones entre la creación y nuevos públicos y actores completamente desvinculados de las producciones culturales al uso. Pondremos aquí sus impresiones a modo de conclusión de este capítulo:

"La cultura es de las comunidades, pero el estado debe seguir jugando su papel mediante una serie de reconocimientos:

- reconociendo la diversidad y complejidad de las comunidades;
- entendiendo la importancia de lo que, estructuralmente, puede hacer; por ejemplo, adaptar la legislación a los espacios independientes (los locales alternativos). Desde hace años los jóvenes están negociando con la administración tratos distintos dada la naturaleza de los proyectos, muchos de ellos, incluso negocios emergentes. Muchos de estos grupos, algunos de ellos radicales o zapatistas, han marcado el propio paso al poder.
- tener una instancia dedicada a la cultura. En 1997, al lado de la oficina de vacunación de perros, estaba la oficina de teatro. Estábamos con un atraso de 50 años. Se necesita una institución dedicada a la cultura pero separada de la educación, que aunque tengan estrechas relaciones, también necesitan de autonomía, en especial en México, en donde la educación no ha servido para generar atención a la cultura.
- dejar de lado el prejuicio sobre la gratuidad. Parece que lo gratuito no vale la pena, está degradado, es chafa, frente a la idea de que lo que pagas, sí vale la pena. En un país como este, la gratuidad significa que puedas entrar a un servicio o que no, simplemente. El estado debe tener políticas de fomento, armar consejos de artistas,

facilitar su organización para construir ideas. El estado debe formar parte activa en este asunto. El gasto cultural es gasto social, no hay que mirarlo en clave de rentabilidad. La UNAM estuvo 9 meses en huelga porque al rector se le ocurrió decir que iba a dejar de ser gratuita. No es en absoluto un asunto menor.

-si la política cultural no da instrumentos a la gente para decir sus cosas, quiere decir que no funciona para nada. Si no sirve para que la gente reflexione sobre su entorno, sobre su calidad de vida, sobre lo que ha sido, siento que no sirve para nada."

"Por otro lado, a mi no me parece mal que la cultura esté ligada al desarrollo económico, pero, como decía Carlos Fuentes respecto a las últimas elecciones presidenciales, "unos votaron por el libre mercado pero no a costa de los ciudadanos". La primera declaración del pasado Secretario de Turismo en su toma de posesión fue: 'Vamos a hacer de México un Cancún'. Se trata justamente de analizar qué ventajas sociales reales podemos extraer de casar cultura y economía, sin caer en los peligros de la turistización social."

"La política cultural debería entenderse transversalmente. La dirección de obras públicas deben sentarse con los aparatos culturales para concebir la ciudad. La cultura se convierta en un eje articulador de otras políticas (espacio público, desarrollo social, económico, urbano, de seguridad). En el caso del arte, se trata de otorgar a los ciudadanos un derecho básico de expresión y de emotividad. Hay que constituir el derecho al estremecimiento humano. Hay que apoyar a los creadores, sí, pero hay que abundar en el derecho de la gente a reivindicarse como ciudadano. Si se puede conseguir que la gente aprenda a interpretar las cosas, los símbolos, estaremos satisfechos. Pero en el momento en que se constituyen como intérpretes, entonces ya es cosa de uno. Hay que apostar, además, por la idea de la asistencia cultural, especialmente en un país en donde el clientelismo ha sido una forma de gobierno arraigadísima. Aquí aún se gana las elecciones repartiendo cheques el último día de campaña. Cuando en un país así, hablas de asistencia, armas mucho ruido. Pero la realidad es que se necesita asistencia cultural urgente, como existen políticas para combatir el hambre. Pero quiero aclarar que no desde la perspectivas de la televisión o del espectáculo que vende basura porque la gente la compra, ni desde el adoctrinamiento, ni desde el paternalismo, tipo 'al cliente, lo que pida'. Es asistencia básica en la vena para sobrevivir anímicamente, pero en el marco de la pluralidad y buscando el encuentro con otros, más allá de la determinación que te tiene metido en el barrio. Es más, muchos artistas contemporáneos venían al barrio porque también

veían en él una dinámica positiva natural. Se trata simplemente de crear los instrumentos para hacer eso posible”.

### **Patrimonio colonial en el relato nacional**

Una de las notables evidencias en la reconstrucción de la marca barroca en el actual relato identitario e historicista mexicano es el auge del arte colonial en las políticas patrimoniales y expositivas de muchas de las grandes instituciones financieras y culturales del país. En este sentido, se hace necesario contextualizar esta dinámica.<sup>2</sup>

La atención pública al arte producido durante los siglos virreinales desde la época de la independencia de España ha constituido uno de los principales pivotes de reflexión en los diferentes ámbitos intelectuales mexicanos. La adhesión o desapego al arte producido durante los siglos XVI, XVII y XVIII ha definido muy a menudo el grado de “mexicanidad” de sus postulantes.

A finales del siglo XVIII y durante buena parte del siglo XIX el neoclasicismo fue utilizado por los arquitectos mexicanos como arma para acabar con la arquitectura de estilo barroco, considerada propia de la era virreinal, y por lo tanto, contraria a los legítimos intereses de la nueva nación soberana. En esa dirección, muchos historiadores actuales [Galí, Rodríguez] aportan como pruebas las actuaciones emprendidas por los obispos de Puebla en el siglo XVIII, que provocaron la destrucción de la mayoría de retablos y algunos edificios de estilo barroco de la zona. Los obispos manifestaban en aquellos días que “era necesario sustituir esos retablos de gusto corrupto por un estilo claro y funcionalista” [Galí]. Es necesario hacer notar que la noción de barroco no existía como tal en aquellos días, ni se percibía su fondo de manera unitaria [Galí]. Será la historiografía europea del siglo XIX quien creará el relato del barroco a través de unos cánones de unidad conceptual y estilística, no siempre favorable.

Numerosos historiadores mexicanos del siglo XIX emprendieron una lectura de los (todavía poco asentados) valores republicanos en las formas severas y lógicas del

---

<sup>2</sup> Véase también, para complementar una interpretación del papel del barroco y del arte colonial en la construcción del relato identitario mexicano, J. L. Marzo, “La ansiedad barroca de la ciudad mexicana”, *Revista Replicante*, Ciudad de México, 2006; descargable en [www.soymenos.net](http://www.soymenos.net)

clasicismo, en clave de "limpieza de los restos coloniales" [Galí]. Al mismo tiempo, la influencia política que Francia y los Estados Unidos imprimieron en México a lo largo de aquel siglo, también se dejó sentir en el terreno de las aspiraciones estéticas, dándosele un especial valor simbólico al clasicismo presente en las capitales de ambas potencias. Pero, paradójicamente, serán las guerras con esos países (EE.UU. 1847-1848; Francia 1862-1867) las que harán decaer el entusiasmo por las formas republicanas europeas y crearán el terreno abonado a un renacimiento de estilos más populares y nacionalistas.

Durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911), cuando se llevan a cabo las primeras catalogaciones de patrimonio (dirigidas por Guillermo Kahlo, padre de la pintora Frida Kahlo), surge un gran interés académico e institucional hacia el barroco, que se manifestará en unas primeras políticas de protección y restauración.

Finalizado el decenio revolucionario (1910-1920), y como respuesta a los graves desgarros sociales a los que había sido sometido el país, algunos investigadores e intelectuales eminentes abundaron mucho más en la construcción nacionalista del pasado. Manuel Toussaint, en la década de los 30, manifestará que "el barroco es la expresión genuina de lo mexicano", entre otras razones, por el carácter popular del estilo y, por tanto, por ser un vehículo idóneo de expresión de la mayoría de la población mexicana de la Nueva España, que, aunque sometida al yugo colonial, existía en estado larvario, latente, "en ciernes". Esta nueva lectura del barroco, por otro lado, respondería también al deseo institucional de "armar una relación histórica y comparativa con Europa" que situara a México en términos de equiparación cultural [Rodríguez].

El barroco se convierte en emblema de revival cultural en los años 20 y 30 al ser utilizado como oposición a una visión racionalista y transparente de la modernidad, la cual no explicaría la excepcionalidad del carácter mexicano que el nacionalismo institucional deseaba construir. En este sentido, se recupera el barroco mediante diferentes agendas: 1) como reivindicación de una especie de imperio fracasado, en la línea que se gestó en España por la Generación del 98; y 2) como reivindicación de lo propiamente americano [Medina].

El pintor y escritor Gerardo Murillo (Dr. Atl), marcará también la academia y el imaginario popular gracias a sus estudios sobre artes populares e iglesias de México

(1921-1925), en los que define a la cultura mexicana como fundamentalmente barroca [Debroise, Medina]. Paralelamente, notables historiadores europeos como Kubler, Baxandall y Baxter [Rodríguez, Galí], también establecían en los años 30 categorías de lectura de la historia artística de México, concluyendo que el barroco mexicano era la continuidad del barroco español, confirmando en parte los argumentos políticos utilizados por los obispos poblanos en el período alrededor de la independencia, destinados a demostrar que lo barroco era una prolongación de lo español. De esta manera, las tesis de los historiadores nacionalistas surgidos de la Revolución, que defendían al barroco como el estilo cuajado por el pueblo, chocaron ruidosamente con los argumentos procedentes del siglo XIX, que habían leído el barroco en términos antinacionales: "El siglo XIX rompe los esquemas creados en el siglo XX: se escondió bajo la alfombra y por eso se acudió al barroco". [Galí] Efectivamente, el siglo XIX ha sido el gran ausente en la historiografía mexicana del siglo XX: "El siglo XIX es expulsado de la historia del arte mexicano. Este discurso será hegemónico hasta principios de los años 70, con la llegada de nuevos historiadores (Fausto Ramírez, Ester Acevedo)" [Debroise]. En la actualidad, los estudios decimonónicos son uno de los principales referentes de la historiografía mexicana [De la Torre, Sloane, Debroise, Medina, Galí, Rodríguez, Matos].

Paralelamente, la elección del barroco como estilo propio en los años 30 por parte de intelectuales como el Dr. Atl (o de Alejo Carpentier, en Cuba) permitió la apropiación de la construcción del surrealismo para convertirlo en una característica esencial de América Latina [Medina]. Recordemos las manifestaciones de Breton y Artaud sobre México: "Le Mexique c'est le Surrealisme" [Muñoz Ledo]. Se retoma la crítica de la racionalidad y se la convierte en un argumento de identidad nacionalista [Medina].

En esa contradicción de partituras que conforman el relato de "lo mexicano" durante los años 20 y 30, se abrió hueco la reivindicación de lo "prehispánico" y de las culturas indígenas como un nuevo elemento de síntesis identitaria nacional que debía marcar la frontera entre un barroco virreinal y un arte prehispánico propio. En todo caso, esta política acabaría definiendo finalmente, junto al arte virreinal, las dos grandes líneas narrativas del patrimonio nacional mexicano basadas en el rescate histórico [Matos].

Ya durante los años 20, se produjo un gran impulso a la arquitectura neocolonial, con grandes decoraciones, y con el uso de plantas de origen clerical. José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública, tampoco se sustraerá a ello. Se trata de un

discurso conservador que se afianza en los barrios capitalinos de Polanco y Las Lomas de Chapultepec, a través del Churrigüesco, aunque depurado por los nuevos materiales: una especie de higienización del barroco [Debroise]. También durante los años 30, renace un estilo barroco en algunos formatos de la arquitectura popular (mercados), de carácter rural, de la mano del presidente Lázaro Cárdenas [Muñoz Ledo]. En la década de los 40, surge el estilo colonial californiano en los barrios de la Condesa y de la Colonia del Valle, mientras las áreas de Polanco y de las Lomas afianzan esa dinámica [Muñoz Ledo]. Pocas voces se oponen a esa recuperación histórica. Quizás la más sonora es la de Juan O'Gorman, inspirado por las tesis racionalistas de Le Corbusier [Debroise].

En los años 50, con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se producirá un intento de fijar lo barroco y lo prehispánico como telón de fondo que justifique las prácticas contemporáneas apoyadas oficialmente. Fernando Gamboa, fundador del INBA y de varios museos, lleva a la Bienal de Venecia a Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, fijando el horizonte institucional del arte contemporáneo mexicano en clave de herencias pasadas [Debroise]. Asimismo, en 1952, Gamboa presenta en París la exposición "Arte mexicano del pasado y del presente", en donde "se recoge lo prehispánico, la escuela muralista, algo de arte colonial y nada más" [Debroise].

Hacia los años 60, en el marco de una renovada conciencia restauradora, los gobiernos mexicanos emprenden políticas de conservación que llevarán a una nueva atención hacia lo virreinal, en gran medida marcadas por el interés en recuperar los centros históricos de las grandes ciudades con el objetivo de atraer turismo internacional. José Iturriaga será el más claro representante de esta tendencia en la Ciudad de México [Muñoz Ledo].

También será en los 60, cuando, en el marco de la política museística nacionalista llevada a cabo por el PRI, se procederá a fijar el arte virreinal como uno de los ejes identitarios mexicanos, junto al mundo prehispánico y el arte contemporáneo surgido de la Revolución. Durante el sexenio del presidente López Mateos se crea el primer museo virreinal de México, en Tepoztlán, y se abren el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Contemporáneo, ambos en Chapultepec, Ciudad de México. Se generan pues los tres ejes centrales de la política identitaria y cultural de estado. En la inauguración del Museo de Antropología, el Secretario de Educación

Pública, Torres Bodet dice: "la cultura de nuestros ancestros sigue ganando batallas después de muertos", y añade, "os extrañará que en este homenaje a nuestra cultura indígena hable yo del campeón de la hispanidad, Ruiz Díaz de Vivar" [Muñoz Ledo]. El nacionalismo priista intentaba pues aunar cultura prehispánica, hispanidad y modernidad en un difícil juego de equilibrios cuyo resultado no resultaba muy airoso, pues el discurso demagógico sobresalía por encima de las certezas históricas. En este sentido, algunos intelectuales ya percibían que esas políticas museísticas buscaban más la celebración de mitos que no la exposición de realidades complejas: "Del indigenismo se celebraba su imperio azteca, no a los indígenas en sí" [Matos].

Pero será en la década de los 80, y sobre todo en los 90, cuando la atención a la marca barroca alcance su plenitud. Son variadas las interpretaciones para entender ese proceso. Por un lado, el acercamiento a la iglesia por parte de los últimos gobiernos del PRI, producirá unas mejores relaciones en las negociaciones patrimoniales y en las políticas de restauración [Matos]. La privatización masiva de los activos públicos por parte del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) permitirá que los grupos conservadores, muy vinculados a la iglesia, se sientan menos amenazados y comiencen a sacar sus fondos pictóricos. Los bancos, ahora en manos privadas, jugarán un papel muy importante en la explotación simbólica del patrimonio, restaurando edificios significativos de los centros históricos coloniales, devolviendo un gran esplendor a la arquitectura virreinal [Estrada]. Estos bancos y fundaciones privadas, de fuerte acento conservador, verán en la arquitectura colonial de los siglos XVII y XVIII la representación perdida de sí mismos [Rivera]. Con la debilitación del estado y el consiguiente surgimiento de las elites financieras, se produce una liberación del discurso conservador que dará pie al uso de la imaginería religiosa como símbolo de status económico y cultural [Estrada]. Paralelamente, se produce un auge del tráfico legal e ilegal de obras de arte coloniales, convirtiéndose en un negocio de enorme rentabilidad [Rodríguez].

Precisamente, la pujanza del tráfico artístico coincidirá con la exposición icónica más importante realizada jamás en México sobre la cultura nacional, en 1993, titulada "México: 30 siglos de esplendor", en la que, por primera vez y abiertamente, se celebra el legado virreinal como fondo consustancial de la "esencia mexicana" [Estrada, Matos, Rodríguez]. Paralelamente, las fundaciones bancarias sacan a la luz públicas sus grandes fondos de pintura y retablos barrocos, mientras grandes



empresarios como Carlos Slim fundan impresionantes museos (Museo Soumaya) dedicados al arte colonial.

Parecería pues que, en el marco de la transición política del autoritarismo nacionalista de los gobiernos del PRI hacia los nuevos gobiernos conservadores del PAN, se ha producido un repunte importante de las tendencias hispanistas. En este sentido, algunos comentarios de las personas entrevistadas durante esta investigación señalan: "El PAN y muchos mexicanos que sienten sus raíces en España comienzan a desconocer parte de sus raíces mexicanas, porque las ven como un lastre: hay menosprecio y cada vez mayor discriminación racial" [Rodríguez]; "Hasta hace unos 6 u 8 años no se abrió la posibilidad de tener doble nacionalidad y de repente, centenares de mexicanos se presentan en la Embajada española para recuperar su españolidad" [Sloane]; "¿Que si asistimos a una nueva hispanidad? No se dice abiertamente, pero yo creo que sí" [Debroise]; "Ahora hay una clase política nueva, advenediza, sin preparación, sin cultura. Sucede tanto en el PRD (por ignorancia) como en el PAN (por conservadurismo). Se ha traducido en una política de desprecio y de desinterés hacia las realidades del país y se marca el pasado en términos de clase" [Estrada]; "Son los medios de comunicación vinculados al capital quienes están marcando el discurso historicista, transmitiendo una imagen ajena a la realidad del país" [Florescano].

### **El papel de los intelectuales en la política cultural mexicana**

"En México, a diferencia de otros países, los historiadores y los intelectuales han tenido un gran peso en la política -quizás desde Vasconcelos-; incluso ya en el Porfiriato, la política se sometió a los mitos creados por los intelectuales" [Galí].

Este comentario nos introduce en uno de los aspectos más interesantes en el relato de la construcción simbólica de la cultura en México durante el siglo XX. Durante los 70 años de gobierno de Partido Revolucionario Institucional, todas las iniciativas culturales fueron patrocinadas por los diferentes gobiernos, creándose una vasta red de instituciones, fundaciones y políticas culturales cuya máxima más visible fue la construcción de un concepto determinado de identidad nacional: el Instituto de Bellas Artes (INBA), el Instituto de Antropología e Historia (INAH), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Consejo Nacional de la Cultura (Conaculta), entre

otras muchas, lograron forjar unos vínculos profundos y duraderos entre los intereses políticos y los intelectuales. ¿Hasta qué punto fue una correa de transmisión de los intereses mútuos, un proceso compartido de legitimación, o una coyuntura práctica de desarrollo e investigación?

“Para un hombre de poder, la Secretaría de Educación Pública es el puesto más importante del país: todos los maestros, todos los artistas, todos los deportistas, todos los estudiantes, todos los intelectuales” [Muñoz Ledo]. Estas palabras de Porfirio Muñoz Ledo, uno de los hombres más influyentes en la política mexicana de los últimos 40 años (Secretario de Educación en los años 70, varias veces embajador, co-fundador del PRD tras abandonar el PRI) enmarcan la trascendencia que el mundo de la cultura tuvo en el imaginario sociopolítico de un régimen cuya manera de gobernar se basaba en la constante cooptación de los discursos, tendencias y dinámicas sociales. El control institucional de “todos” los elementos culturales del país parece ciertamente una quimera; sin embargo, es innegable que la relación que se produjo entre el poder y el mundo intelectual fue más allá de una simple imposición de criterios. Se forjó a través de complicidades que acabaron creando enquistadas dinámicas e inercias difíciles de romper: “Acercarse al poder en México es muy peligroso, porque tiene todas las herramientas para cooptar a los intelectuales, incluso a los críticos” [Rodríguez]; “la cooptación política de los intelectuales se fundamentó en que, primero, aceptaran los presupuestos políticos del estado. Luego, podían hacer lo que les diera la gana. Se trataba en el fondo de mantenerlos contentos. De esa manera, parecía que la política cultural era más cosa de los artistas que de los gobiernos, y de alguna manera, era cierto” [Estrada]; “Se trata de una política que busca contentar a los descontentos, comprar amarguras. Abre espacios en ciertos territorios para evitar que se conviertan en focos de tensión” [Medina].

De entrada, es necesario señalar la enorme influencia del pensamiento estatalista en la germinación y desarrollo de la clase intelectual en México. El México independiente, en parte heredero del paternalismo propio de la era colonial reprodujo el esquema por el cual los hombres de cultura formaban las clase política: “Los intelectuales hicieron la política reformista del XIX, hasta el Porfiriato, cuando los políticos se hicieron políticos profesionales y se aprovechó la cultura como forja de identidad, de historia y de arte” [Estrada].

El triunfo de la Revolución, y su consiguiente apuesta nacionalista y de modernidad, hizo que muchos intelectuales se adhirieran con entusiasmo a los nuevos y grandes programas culturales y educativos: Vasconcelos, Revueltas, los muralistas, estridentistas, ultraístas, etc.. Ese proceso conllevó una compleja red de mediaciones que acabó construyendo tanto la política cultural como la clase intelectual: "No se puede hablar en términos de imposición; no era una dictadura del gusto o de la idea de una elite. Lo que hicieron en sindicatos y organizaciones campesinas, lo hicieron con la intelectualidad, con los artistas. Estos influyeron mucho en el proyecto estatal. Todo ello tuvo un resultado positivo en comparación con la situación de los intelectuales en otros países anglosajones, en donde el intelectual es una especie en extinción. Esto no ocurre en la tradición latinoamericana, porque el intelectual formaba parte de la elite política. Y aunque esa red se haya quebrado ahora, los intelectuales siguen teniendo mucho peso en las esferas políticas, a diferencia de lo que pasa en los EE.UU. o en el Reino Unido. Quizás porque México sigue la tradición francesa" [Bartra].

No hay que pensar, sin embargo, que los intelectuales mexicanos cercanos al poder se convertían de la noche a la mañana en meros altavoces de los intereses estatales. El proceso fue muy complejo y con no pocas fricciones: "Cierto que el poder les encandilaba, pero también hay que señalar que muchos de los intelectuales que estuvieron en el poder acababan siendo expulsados; Paz, Reyes Ceroles, etc." [Estrada]. La relación era extraña; por un lado, existía una cierta relación crítica, casi masoquista entre el poder y los intelectuales, y por el otro, a veces éstos parecían una corte de bufones en busca de un lugar donde quedarse, al precio que fuera: "Está aquella anécdota del presidente Echeverría, a quien se le ocurrió, mientras estaba de visita oficial en Argentina, fletar todo un avión desde México a Buenos Aires para que los intelectuales mexicanos pudieran cenar con él esa noche. Y nadie dijo que no. Eso contribuyó a un cada vez mayor alejamiento de los intereses sociales que habían animado originalmente aquella relación. El actual debilitamiento del estado les ha hecho pensar más por sí mismos, curiosamente" [Estrada].

A partir de 1968, el rol que la mayor parte de la intelectualidad jugó en la política estatal se truncó tras la matanza de estudiantes por parte de la policía y el ejército en la Plaza de las Tres Culturas (Tlatelolco). Escritores, artistas y cineastas, además de los estudiantes, tomaron una actitud de claro distanciamiento con el poder, adoptando a veces discursos y prácticas de abierta oposición. En el ámbito del arte, por ejemplo, ya en los años 60, "muchos artistas blandieron la pintura abstracta y silenciosa como

respuesta a una libertad individual que el régimen (y su pintura oficial) hacía imposible" [Medina]; "hubo un fuerte movimiento iconoclasta como reacción a la alegoría y el muralismo, con Cuevas, Vicente Rojo, etc., que duraría hasta hace muy poco" [Bartra]. El muralismo había acabado por hacerse tan endogámico con el poder, que muchos creadores miraron hacia las prácticas individuales y abstractas como forma de recuperar una independencia reflexiva y práctica que no fuera tan fácilmente cooptable por las instituciones.

Después de 1968, "los artistas contemporáneos de los 70 y 80 no existieron para el poder. El estado abandonó la compra de obra. Hay un vacío enorme en los museos mexicanos, excepto en la universidad. Será la universidad en donde se abre un espacio distinto, libre de las censuras oficiales" [Estrada]. Será la universidad, en especial la UNAM, la que ofrecerá tradicionalmente "un hueco de pensamiento independiente, relativamente alejado del discurso nacionalista" [Bartra], quizás por el hecho de que "la política cultural no se cocina en la universidad sino en las esferas estatales. Tradicionalmente han sido los políticos y hasta los militares que entraron en política" [Bartra].

A su vez, "los colectivos fueron destruidos de una manera muy barroca. Cuando los grupos se formaron en los años 70 (como efecto del 68), el aparato oficial los desarticuló al ofrecerles los espacios expositivos a título individual" [Sloane]. También, la habilidad del estado en ese proceso de desarticulación cultural se conformó "en la creación de los llamados 'salones de experimentación' abiertos a colectivos e individuos, pero con la premisa de que fuera obra desechable. No quedó absolutamente nada. Y utilizó técnica de guerrilla, introduciendo elementos subversivos, enfrentando a los artistas entre sí" [Debroise]. Es necesario destacar también que todo ello coincidió con nuevos planteamientos personales, que ayudaron en parte a ese proceso de desarticulación: "En los años 80, tras las experiencias colectivas, los artistas tuvieron que ensayar urgentemente formas individuales de supervivencia" [Villarreal].

El gran valor que la cultura adquirió en el programa nacionalista de la política estatal del siglo XX "llevó a cuestionar abiertamente la independencia cultural de los creadores e intelectuales" [López Austin], pero al mismo tiempo, produjo un curioso efecto entre los intelectuales críticos de izquierda, al asumir también éstos un discurso elitista como forma de rechazo a la obsesión estatal por promover una cultura popular y hasta

populista: "La responsabilidad también es de los intelectuales, que han sido muy lentos para modernizarse. Cuando el presidente Alemán se decide por una televisión privada, los intelectuales rechazarán estar en ella, y eso ha sido un error histórico enorme. Muchos intelectuales críticos, siguiendo los presupuestos de Warhol, pensaban en la tele como una caja idiota. Por ejemplo, Arriola y Paz sufrieron muchos ataques por salir en la tele" [Estrada].

Otro de los efectos de la concepción del intelectual como correa de transmisión de los "intereses nacionales" representados por el estado puede observarse en la política según la cual los responsables de las instituciones culturales deben abandonar sus cargos en función de cada sexenio y de cada presidente. Al acabar las legislaturas, todos los directores de museos, teatros, institutos culturales etc., son removidos de sus puestos y sustituidos por otros. Es lo que se denomina "política de tipo Sísifo: derrumbas todo y vuelves a levantar la piedra" [Prado]. Ese correlato entre programa político y programa cultural será enormemente pernicioso para conseguir implementar líneas programáticas de largo plazo no sometidas a criterios coyunturales políticos: "Ha existido y existe una evidente patrimonialización política de la cultura" [Rivera]; "los intentos de generar proyectos culturales siempre son fallidos, por cuestiones políticas de continuidad. Todo son siempre proyectos inacabados. El canciller Castañeda, durante el mandato de Fox, quiso que la cultura fuera el eje central de la política exterior mexicana. Duró dos años, y se acabó. Nunca hay permanencia" [Estrada].

Asimismo, por ejemplo, en el ámbito de la historia del arte, "la responsabilidad de los historiadores en la construcción del mito nacional ha sido enorme, pero tampoco muy diferente de lo ocurrido en otros países, porque todos ellos han estado vinculados al estado-nación. El siglo XX ha escrito historias del arte español, francés, mexicano, inglés, sin demasiado interés en ir más allá y leer las evidencias en clave de relaciones más amplias. Eso se va a desmontar y no va a pasar nada. Esos conceptos vinculados a los estilos nacionales ya no sirven hoy en día" [Galí].

Por consiguiente, ¿cuál es el papel del intelectual en la actual andadura de la política cultural mexicana, tras la desaparición del estado autoritario, al menos tal y cómo se ha conocido en México en el siglo XX? Ciertamente, la comunión entre intelectuales y poder ya no se basa en un "acuerdo sobre los intereses nacionalistas", sino más en una nueva coyuntura industrial y de mercado, todavía endeble pero ya visible, en la que la relación no será estratégica sino más de carácter táctico. Las expectativas están

en el aire. Nuevos problemas se comienzan a detectar en el papel que la cultura está adquiriendo en este período de transición democrática. Por un lado, la falta de idoneidad de los responsables culturales de las grandes instituciones [Prado, González, Estrada, Medina]: "La política cultural mexicana es extraordinariamente ineficaz, llena de momentos ridículos, usualmente llevada a cabo por gente incompetente" [Medina]. Por otro, la desaparición del valor de la cultura en los programas políticos: "La cultura se ha convertido en el postre de la comida, en el peor sentido del término" [Prado]. Algunos entrevistados [Prado, Estrada, González] confirman la siguiente anécdota protagonizada por el Gobernador del Estado de Nayarit, que ante la pregunta acerca de sus planes para nombrar al Secretario de Cultura, respondió: "Búsquenme un jotito [homosexual] con tiempo libre". Otra anécdota significativa la protagonizó el Presidente Fox: "el cuadro de Frida, llamado habitualmente 'las dos fridas' iba en el avión presidencial hacia una exposición, y al bajar el Presidente del avión le preguntaron si traía 'las dos fridas', a lo que él respondió que no, que sólo traía una" [González].

En todo caso, numerosos creadores e intelectuales coinciden en dos cuestiones: el desarrollo de un sentido crítico individual y el necesario divorcio con un proyecto de estado: "Me siento desesperanzado respecto al papel de los intelectuales. Molestar, ese es el papel que veo hoy en día. Lo más necesario hoy es una verdadera individualidad, crítica y pensante. Hay que divorciarse del estereotipo del intelectual mexicano, cuya principal tarea era hacer que la fiesta fuera especialmente mexicana" [Villarreal]; "Sólo queda un camino, que es fortalecer la identidad de las personas y hacerles críticos" [Florescano]; "El discurso sobre las esencias de lo mexicano, propio del estado-nación, ha impedido el desarrollo de un sistema crítico de pensamiento. La práctica contemporánea de los últimos años ha consistido en marcar una distancia respecto a los mitos hegemónicos nacionales, respecto a la suposición de que hubiera alguna narrativa endógena nacional, o que el arte tuviera que servir para transmitir la cultura nacional. El arte ya no debe acompañar los programas de modernidad del estado. Es necesaria una tarea de desafiliación con el proyecto moderno del estado" [Medina].