

**Entre la tradición y la modernidad. La Ilustración
gráfica mexicana (1920 – 1950)**

**Entre la tradición y la modernidad. La Ilustración
gráfica mexicana (1920 – 1950)**

Paulina Garza Carbajal



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estética y Arte

Entre la tradición y la modernidad. La Ilustración gráfica mexicana (1920 – 1950)

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Estética y Arte
presenta

Paulina Garza Carbajal

Director: Dr. José Antonio Pérez Diestre

2014

Agradecimientos

A mi director el Dr. José Antonio Pérez Diestre por su apertura de pensamiento y por enseñarme que el conocimiento teórico e histórico siempre debe tener un vínculo con la vida real para que adquiriera sentido.

A mi lector el Dr. Jesús Márquez por sus invaluable consejos y constante apoyo, más allá de lo que yo hubiese podido esperar.

A mi lectora la Dra. Isabel Fraile por su contagiosa pasión hacia el mundo del arte.

A mis maestros de la MEYA a quienes siempre recordaré con afecto y respeto.

A mis amigos de la maestría y compañeros de batalla, sin quienes esta experiencia no hubiese sido la misma.

A Conacyt por permitirme continuar mis estudios.

A mi abuela Luz, por su cariño y por ser un modelo de fortaleza.

A mi padre, mi primer maestro y ejemplo a seguir, de quien aprendí las virtudes del libre pensamiento y a permanecer fiel a mis principios.

A mi madre, quien ahora como siempre se solidarizó conmigo, y cuyo apoyo y motivación fueron imprescindibles para la realización de esta tesis.

A mis hermanos, mis mejores amigos. Uno para todos, y todos para uno.

Introducción.....	06
Capítulo 1. El desarrollo de la ilustración gráfica moderna y su uso propagandístico en el nacionalismo mexicano.....	09
- Orígenes de la ilustración gráfica y su efecto en la percepción de la realidad.....	10
- Arte e ilustración nacionalista como propaganda política en México.....	23
Capítulo 2. El nacionalismo, el Estado y las vanguardias.....	31
- Ideología nacionalista.....	32
- Axiología e identidad del mexicano.....	40
- Nacionalismo, economía y sociedad.....	45
- Vanguardias y nacionalismo.....	61
Capítulo 3. La ilustración gráfica y la construcción de la identidad mexicana.	65
- En busca de una identidad. La década de los veinte.....	72
- Ilustración indigenista, revolucionaria y rural	72
- Ilustración vanguardista.....	85
- Ilustración Art Déco.....	94
- La ilustración gráfica mexicana en el extranjero. La conformación del estereotipo.....	98
Capítulo 4. La consolidación del nacionalismo y las ilustraciones de Jesús Helguera	104
Conclusiones.....	115
Bibliografía.....	119

El mundo actual es un mundo de imágenes que forman parte de nuestra cotidianidad. Recibimos consciente o inconscientemente el contenido que portan y los valores dentro de los que fueron realizadas, que ante su inmediatez, con frecuencia pueden llegar a tener un peso mayor al de la escritura como portadoras de significados simbólicos que llegan a configurarnos como sociedad.

Mucho se ha escrito sobre las imágenes publicitarias y propagandísticas que inundan tanto el entorno urbano como el virtual, y la forma en que éstas contribuyen decisivamente en la conformación de los deseos y aspiraciones de la sociedad en la que se hacen visibles. Sin embargo, son las imágenes que no poseen objetivos

publicitarios o propagandísticos evidentes y que funcionan a pesar de ello como métodos de difusión masiva de una ideología, las que resultan el objeto de la presente investigación.

Este tipo de imágenes colaboraron de manera trascendente en el proceso de creación de una identidad en los años que siguieron a la revolución armada, arraigándose con fuerza dentro de los imaginarios sociales del México moderno, y cuyas trazas aún perduran a casi cien años de distancia. Por ello considero relevante realizar una reflexión en torno a las ilustraciones gráficas del periodo entre 1920 a 1950, eligiendo autores representativos de algunas tendencias imperantes que se gestaron en la época y analizando la forma en que éstas

dialogaron en la búsqueda de una identidad que impregnó fuertemente los años del nacionalismo de la primera mitad del siglo XX.

El marco conceptual para abordar esta temática, parte de la teoría e historia de la publicidad y propaganda -esta última específicamente a través de las reflexiones de Jean Marie Domenach- para posteriormente y partiendo de estas premisas, abordar el nacionalismo revolucionario como herramienta política desde sus manifestaciones ideológicas, axiológicas, sociales y económicas, por medio de las investigaciones realizadas por historiadores como Lorenzo Meyer y Ricardo Pérez Montfort, y los pensamientos en torno a la identidad mexicana de intelectuales como Carlos Monsiváis y Luis Villoro, entre otros. Será a partir de esta óptica desde donde se analiza la producción de ilustraciones que corresponden al periodo estudiado.

La metodología parte de la generalidad a la particularidad, dividiendo la tesis en áreas temáticas integradas en capítulos. A partir de lo anterior, los cuestionamientos incorporados a mi investigación tienen tres ejes principales: En la primera parte,

la forma en que la ilustración, en el momento en que comienza a reproducirse por métodos mecánicos, comienza a cambiar su relación con la sociedad y su posterior instrumentación con fines políticos, analizando a través de esta postura el caso específico del nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX. En el segundo capítulo, se hace una breve aproximación a las principales características del nacionalismo revolucionario, dividiendo esta sección entre sus aspectos ideológicos, axiológicos, sociales y económicos; el abordar un mismo fenómeno desde estos diferentes enfoques, permite una mayor comprensión del contexto en que se insertó la ilustración gráfica de esta época. Por último, en el capítulo tres y bajo las premisas del capítulo 1 y 2, se compilaron ilustraciones de los siguientes autores: Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Francisco Díaz de León, Jean Charlot y Ernesto García Cabral. Las ilustraciones de estos artistas fueron agrupadas en torno a varios criterios, como el año en que fueron producidas y el tipo de publicación en que se encontraban, pero

el eje principal para delimitarlas fue la forma en que éstas se presentaron en torno a la búsqueda de identidad. A estos autores se añade un ilustrador de calendarios considerado como paradigma de la ilustración nacionalista; Jesús Helguera, último eslabón de una cadena iniciada con José Guadalupe Posada. El hilo conductor para este compendio de imágenes, es la forma en que reflejan el proceso de creación de estereotipos de identidad. Con este fin, el capítulo está subdividido en tres segmentos, el primero corresponde a la búsqueda de identidad durante la década de los veinte, reflejado en las ilustraciones gráficas, el segundo se destinó a la influencia de la visión extranjera en el proceso de la creación de estereotipos de identidad, y el tercer apartado está destinado a Jesús Helguera como exponente de la consolidación del nacionalismo dentro de la ilustración gráfica.

Se espera con el presente trabajo contribuir en la medida de lo posible a mirar desde un enfoque distinto a la ilustración gráfica, dentro de algunas de sus muchas facetas, no como un arte menor, sino como un poderoso método de comunicación, reflejo fidedigno de los imaginarios sociales y formador de los mismos, así como un recurso propagandístico, muchas veces involuntario, de las ideologías de las élites económicas y políticas, y finalmente, como un recurso de experimentación artística, libre de las imposiciones que las tendencias de la época estaban dictaminando en el arte mural, lo que ayudaría en la visibilidad de manifestaciones artísticas que de otra forma hubiesen estado restringidas por los imperativos nacionalistas de la época.

Capítulo 1

El desarrollo de la ilustración gráfica moderna y su uso propagandístico en el nacionalismo mexicano.

El desarrollo de la ilustración gráfica moderna y su uso propagandístico en el nacionalismo mexicano.

Orígenes de la ilustración gráfica y su efecto en la percepción de la realidad

Utilizar una representación visual gráfica con fines comunicativos es un recurso que se ha empleado aún antes de la invención de la escritura. Empero, la ilustración en el ámbito gráfico adquiere su nombre a partir de los manuscritos iluminados medievales, dibujos hechos de láminas de oro o plata que al reflejar la luz creaban la sensación de luminosidad. Con el tiempo, el término continuó utilizándose en el sentido de una imagen que metafóricamente “ilumina” un texto, facilitando la comprensión del mensaje escrito. Adicionalmente, el término suele estar asociado a su multiplicidad por

métodos mecánicos, de tal forma que con frecuencia se le considera como sinónimo de estampa, aun cuando ésta hace referencia al proceso de estampación, mientras que la ilustración gráfica, para serlo, no requiere necesariamente ser reproducida mecánicamente. Sin embargo, y siendo que el interés del presente texto se encuentra en relación a las ilustraciones gráficas reproducidas para un amplio público, se empleará la definición del *Tesaurus y diccionario asociado a los objetos de expresión artística* en la que se le describe como “una estampa o reproducción fotomecánica que complementa al texto impreso, (...) en donde su función es fundamentalmente

informativa (...) al facilitar la comprensión del mensaje escrito (...)"¹.

Bajo este enfoque, la historia de la ilustración gráfica se relaciona estrechamente con el devenir de la modernidad², la consolidación de la burguesía como la clase social dominante, y el capitalismo como el sistema económico prevaleciente del mundo moderno.

En Europa, antes de la llegada de la impresión xilográfica, era imposible realizar y transmitir imágenes idénticas entre sí. Cada copia se hacía manualmente, involucrando las distorsiones propias de las imágenes así generadas, además de la limitada accesibilidad de las mismas sólo para una reducida élite económica, aristócrata o eclesiástica. De esta forma, la información que podía transmitirse visualmente, llevaría un lento y problemático avance, cargando además con una tradición de

desconfianza hacia la calidad del conocimiento generado por las mismas³.

La xilografía, un método de impresión que tiene sus orígenes en el siglo V en China, consiste en la estampación de un dibujo realizado en bloques de madera el cual queda en relieve después de eliminar ambos lados de la línea del dibujo. Se cree que la xilografía llegó a Europa en el siglo XIII, y para cuando la imprenta de tipos móviles hizo su aparición, la xilografía ya era una técnica recurrente como método de reproducción.

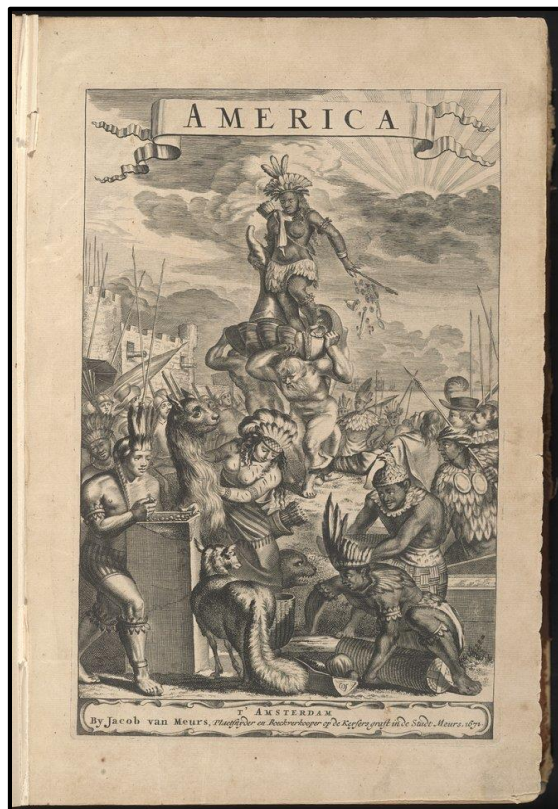
En poco tiempo la xilografía sería utilizada como auxiliar del libro impreso, perfilándose rápidamente en ilustraciones con fines informativos que ayudarían al acceso, acumulación y aplicación de conocimiento tanto escrito como visual y como nuevas técnicas y métodos de producción de la nueva burguesía. La ilustración gráfica reproducida a través del método de estampación, fue un importante impulso para que los valores

¹Isabel Trinidad, "Ilustración gráfica", *Tesaurus y diccionario asociado a los objetos de expresión artística*, p. 215

²Se ubica el surgimiento de la modernidad en el siglo XV, con el "descubrimiento" europeo de América. Enrique Dussel, "Europa, modernidad

y eurocentrismo". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, p.24

³William M. Ivins, "Recapitulación", *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre fotográfica*, p. 218



El Nuevo y desconocido mundo: o Descripción de América y del Sur, 1671, Montanus, Arnoldus, Colección Jay I. Kislak. Biblioteca digital mundial.



Epístolas, evangelios y lecturas populares en toscano, 1495, Piero Pacini da Pescia, Colección Lessing J. Rosenwald. Biblioteca digital mundial.

La calidad de las ilustraciones xilográficas de este libro devocional, ha hecho que se le considere como una de las fuentes más importantes en el estudio de xilografía

de la modernidad, tanto en sus vertientes científicas como artísticas e ideológicas se propagasen por Europa, pues por primera vez en el continente, era posible transmitir información visual idéntica sobre elementos que las palabras no alcanzaban a describir, y al hacerlas accesibles a un público más amplio,

comenzaba un recorrido hacia la masificación de la misma, que desde el momento en que encuentra la multiplicidad, sus mensajes incidirán sobre la conciencia colectiva, influyendo en su interpretación de la realidad. De esta forma, las ilustraciones gráficas tenderán a expresar la realidad de clase de los

estratos económicamente elevados, pues las necesidades e intereses de éstas serán las que impulsen los adelantos técnicos y tecnológicos de los mecanismos de estampación, influyendo no solo en el contenido, sino en la apariencia.

A lo largo del siglo XVI, y en relación al coleccionismo renacentista como signo de distinción social, la demanda de xilografías creció dentro de las clases altas, lo que provocaría la búsqueda de un mejoramiento en el detalle de las mismas.

Se buscaban estampas que presentasen líneas más delgadas y contiguas,

provocando una disminución en la calidad de estampación de las xilografías, por lo que a fines del siglo XVI el grabado en cobre sustituyó a la xilografía dentro de las publicaciones destinadas a las élites. El reclamo de un mayor detalle en el grabado responde a un cambio de exigencia hacia la información que transmitían las imágenes, se esperaba de ellas no tan sólo que fuesen idénticas entre sí, sino que, al igual que con las artes pictóricas, se perfeccionase el nivel de realismo en las mismas.



Galatea, 1515. Marcantonio Raimondi, grabado impreso sobre papel. Prints & Drawings Study Room.



El triunfo de Galatea, 1511. Rafael Sanzio, fresco. Villa Farnesina, Roma.



La Natividad, 1506 Marcantonio Raimondi, xilografía; 292 X 120 mm, Hunterian Art Gallery Collections, Universidad de Glasgow.



La Natividad y adoración de los pastores, hacia 1503. Alberto Durero, xilografía a fibra; 299 x 207 mm., Biblioteca nacional de España

La reproducción en grabado de obras de arte se volvió un mercado importante en la época, vendiéndose no como obras de arte en sí mismos, sino como documentos informativos.⁴ Empero, esta práctica provocó también la aparición de copias ilegítimas de grabados de artistas reconocidos, vendiéndose como originales, como ocurrió en 1504 cuando Alberto Durero presentó una protesta

formal por plagio, ante las grandes cantidades de dinero que el grabador italiano Marcantonio Raimondi consiguió al hacer reproducciones de obras como *Life of the Virgin*.

Nuevamente, la popularidad del grabado entre los círculos burgueses hacia mediados del siglo XVI motivaría mejoras en la técnica del grabado en metal, al

⁴Ibidem

punto de permitir el virtuosismo, convirtiéndose esto en el principal motivo de realización y adquisición de un grabado, antes que la fidelidad con que la obra de arte original era reproducida. Por ello, los grabados dejaron de confeccionarse a partir de las obras de arte originales, y comenzaron a basarse en dibujos originados de las mismas. Siendo que con frecuencia el grabador se fundamentaba en un dibujo de una obra de arte que nunca había visto, las obras así resultantes constituían un testimonio lejano sobre la obra de arte original.⁵

Acorde a Williams M. Ivins, esto eventualmente influirá poderosamente tanto en la teoría como en la crítica del arte, y tangencialmente, en la producción del arte pictórico.

El estilo de representación del grabado, así como la realización de copias sin el referente directo, implicaba la homogeneización de la imagen y la pérdida de las peculiaridades de la obra original, tales como la energía de la pincelada o las texturas alcanzadas por métodos como el óleo. Hacia el siglo

XVIII, y siendo que la mayoría de teóricos del arte encontraban difícil estar en presencia de una obra pictórica original, generaban sus postulados a partir de este tipo de grabados, por lo que serían las generalidades temáticas lo que impregnaría su pensamiento, antes que las particularidades propias del artista al que hacían referencia.

“El siglo XVIII hablaba mucho de armonía, proporciones, dignidad, nobleza, grandeza, sublimidad y muchas otras nociones verbales, abstractas y de sentido común, basadas en toscas generalidades de la temática empleada en las reproducciones grabadas”⁶

A tal punto llegó a ser importante la demanda de estampas, que a menudo la obra de arte se hacía pensando en la ganancia por la venta de sus reproducciones.

Si bien el grabado y la xilografía permitieron una mayor accesibilidad a la imagen, será a partir del siglo XIX cuando la ilustración tendrá una mayor incidencia dentro de los imaginarios de la sociedad urbana. Con la litografía, la fotografía, y

⁵ *Ibidem*, p. 223

⁶ *Ibidem*, p. 228

las tecnologías que le siguieron, como la cromolitografía, el fotograbado y el offset, se produciría la masificación de la imagen, llegando a todos los estratos sociales con los consecuentes efectos en la cosmovisión de las mismas.

La litografía fue inventada por Aloys Senefelder en el siglo XVIII, permitiendo al artista trabajar directamente sobre la piedra litográfica, generando una mejora importante en la calidad de las imágenes al eliminar mediadores sobre el producto final, como ocurría con el grabado en metal, en donde varios técnicos se veían involucrados en el proceso de realización, distorsionando el boceto original.

Al igual que con el grabado, serían las demandas de la clase burguesa las que propiciarían las mejoras técnicas de este procedimiento, y en las ilustraciones relacionadas con la publicidad, en donde se encontraría su principal impulso.

Con el cambio de concepción y hábitos de consumo, producto de la Revolución industrial iniciada en Gran Bretaña a inicios del siglo XIX, el público comenzó a buscar marcas específicas, en lugar de hacer las compras genéricas de antaño,

generándose la competencia entre marcas y la aparición de agencias publicitarias relacionadas a este mismo fenómeno. En la segunda mitad del siglo XIX, aparecen grandes empresas que realizaban inversiones importantes en publicidad, exigiendo imágenes más efectivas para sus



Nestlé's Food for Infants, 1897

Alphonse Mucha, litografía, 72 x 34.5cm.,
Colección particular



La Loïe Fuller, Jules Chéret, 1893, litografía
 Jules Cheret - Poster Gallery



Grand Veiglione de Gala, a l'Opera, 1896, Jules
 Chéret, litografía, The Metropolitan Museum of Art.

productos, de mayor impacto visual y expresividad. El cartel se volverá su principal medio.

Ya en estas etapas tempranas de la ilustración publicitaria, se perciben los efectos de la misma sobre la sociedad, como ocurrió con los carteles de Jules Chéret. Acorde a Philip B. Meggs⁷, los carteles de este autor influirían sobre el desarrollo del feminismo francés. Inspirado en la actriz y bailarina Charlotte Wiehe, la gran mayoría de sus carteles representa a figuras femeninas bailando y riendo, en una mezcla de alegría con erotismo. Son mujeres que realizaban actividades tradicionalmente masculinas, como fumar o conducir un automóvil. En esta época, la representación de la mujer se cerraba en dos estereotipos, la prostituta y la puritana. Por influencia de la tradición victoriana, en el cartel solía representarse a esta última, es decir, un modelo de mujer rígido, incapaz de moverse por la utilización del corsé y sumisa a los roles de la sociedad decimonónica. Las “Chéretts”, como fueron bautizados los personajes de los

⁷ Philip B. Meggs, “Ukiyo-e y el Art Nouveau” en *Historia del Diseño Gráfico*, p. 186



La moda elegante ilustrada, 1878.
<http://decimonono.tumblr.com>



La moda elegante ilustrada, 1882.
<http://decimonono.tumblr.com>

carteles de Chéret, son por el contrario personajes que se presentan en un remolino de movimiento y color, libres de disfrutar una vida sin preocupaciones.

Toda una generación de parisinas empezaron a imitar la forma de vestir y el aparente comportamiento de las mujeres de estos carteles, uno de los primeros ejemplos de la incidencia del cartel moderno en la mentalidad colectiva. Hay dos aspectos de este mismo fenómeno. Por un lado, algunos historiadores creen

que los carteles de Chéret influyeron en la aparición del feminismo, al difundir un modelo de mujer más libre. Por otro lado, también es cierto que aquí se utiliza una estrategia publicitaria que se conserva hasta la fecha; la de utilizar una representación femenina cargada de erotismo para vender cualquier producto, como si ella misma se incluyera en la venta. En este rubro, el desarrollo del cartel moderno y la ilustración publicitaria estarán estrechamente ligados a una

transformación del proceso comunicativo, encaminado a persuadir e influenciar a una sociedad cuyas demandas de consumo y poder adquisitivo iban en crecimiento.

La prensa ilustrada, producto también de los cambios sociales del siglo XIX, y agente fundamental en la accesibilidad de la imagen a sectores cada vez más amplios de la población, permitirá percibir lo que era imposible conocer de manera directa, como ciudades, personajes, objetos o eventos, satisfaciendo la curiosidad y necesidad de imágenes de un amplio sector poblacional, ya que los nuevos procedimientos de impresión, como la cromolitografía, coexistía con métodos tradicionales de estampación, como la xilografía, generando publicaciones en un amplio rango de costos.

De esta forma, las nuevas tecnologías permitirán la masificación de la imagen desafiando la hegemonía del texto como transmisor de información, volviendo a la comunicación visual, un elemento central

dentro de la mentalidad de las sociedades a partir del siglo XIX.

El siglo XX se inicia con el cambio en las artes que la fotografía provocaría. Tal y como lo argumenta Bazin, “(...) la fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética”⁸ Este mudanza que afectaría profundamente a las artes, se manifestaría también en la ilustración gráfica, al ser realizada por los mismos creadores que incursionaban en el campo artístico, o por dibujantes influenciados por las artes pictóricas. De esta forma, la ilustración gráfica de comienzos del siglo XX abrevará de las tendencias artísticas imperantes, pero con frecuencia en una versión matizada de las mismas, en donde el dibujo figurativo permanecerá en función del tipo de público al que estaba destinado. Así, las ilustraciones dirigidas a las masas bajo influencia vanguardista se convertirán en

⁸André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, p.30

un lenguaje de transición⁹, pues las tendencias futuristas, dadaístas, suprematistas y cubistas, se presentarán sin los elementos de ruptura que pudiesen incomodar al consumidor promedio de ilustraciones gráficas de libros y revistas. Este tipo de ilustraciones responderán a las necesidades del medio que las publicarán, la gran mayoría reflejará el fortalecimiento de la realidad burguesa y capitalista de la sociedad moderna.

De esta forma, la historia de la ilustración gráfica, antes que la de un arte menor, se manifiesta como un poderoso método de comunicación¹⁰, asociado a los adelantos técnicos y tecnológicos de los métodos de impresión, y en función de los valores y necesidades de la clase burguesa en su proceso de consolidación como la clase hegemónica, por lo que a partir del siglo XIX, cuando las ilustraciones se masifican,“(…) la ilustración gráfica representará, (…), el elemento básico para contribuir a la elaboración de la imagen burguesa de la realidad, no tan solo de la realidad de su clase, sino de toda la realidad. Es decir que configura una

concepción del mundo, un conjunto de valores y una imagen también gráfica del mundo, que se ha de imponer a todas las capas sociales gracias a su difusión.”¹¹

La construcción de la realidad, es un proceso colectivo de asimilación de elementos a nivel individual. El imaginario social como construcción histórica, conforma la realidad en base a componentes psicológicos y culturales, que se instalan tanto en la vida privada como en la pública al ser compartidos por todos los miembros de una sociedad. José Cegarra cita a Ugas para definir el imaginario como

“ (...) la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad; en esa medida el imaginario se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias” (...) El imaginario debe asumirse como una matriz de significados que orienta los sentidos asignados a determinadas nociones vitales (amor, el mal, el bien) y

⁹Ana Rubio, *La ilustración gráfica en los comienzos del siglo XX: Teodoro Miciano*, p. 144

¹⁰ William M. Ivins, ob. cit. p. 218

¹¹ Raquel Pelta, “La ilustración gráfica en España” en Carmen Castro (coord.) *Libro blanco de la ilustración gráfica en España*, p. 16

nociones ideológicamente compartidas (la nación, lo político, el arte, etc.) por los miembros de una sociedad.”¹²

Si bien los imaginarios son la fuente de donde abrevan las ilustraciones gráficas, también éstas al encontrar la visibilidad a gran escala, influyen en la conformación de los mismos.

Es necesario mencionar que si el concepto de ilustración gráfica conlleva una aparente consustancialidad inherente con el texto que acompaña y los contenidos de los mismos, la ilustración gráfica inserta además otra clase de elementos que están en relación a la interpretación que el autor de la ilustración haga del texto, producto de su experiencia personal dentro de un contexto socio-histórico específico. Respondiendo al horizonte de pensabilidad de una época, hay elementos dentro de las ilustraciones que gozan de gran aceptación entre el grupo social al que están destinadas, elementos que se

vuelven populares porque responden a determinados imaginarios sociales dentro de su configuración, como son, por ejemplo, la exageración de algunos rasgos occidentales dentro de la ilustración japonesa contemporánea como ideal de belleza. Como resultado de la popularidad que obtuvo este tipo de ilustración será imitada por otros autores con la misma finalidad, este tipo de mensajes encontrarán su masificación en distintas ilustraciones, que al repetirse con asiduidad, contribuirán dentro de la configuración de la sociedad a través de sus imaginarios.

Las imágenes, según Bernardo Riego, “a la vez que contribuyen a la fijación y persistencia de determinadas formas imaginadas de la realidad, al ser aceptadas sin apenas discusión como una forma coherente y veraz de la misma, permiten la utilización política de esta realidad”¹³ con la finalidad de crear un mensaje común destinado a las grandes masas, y de esta forma crear una memoria colectiva,

¹² José Cegarra, “Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales” Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela, 2012

¹³ Bernardo Riego, “Las imágenes, una materia prima en la construcción de la realidad”, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, p. 34

que les permita ser reconocidos como autoridad.

Las emociones son estados afectivos subjetivos originados en la psique del individuo y provocados tanto por factores externos a este, como por procesos intrínsecos a la misma, vinculando a la persona con aquello que las provocó. Como lo analiza Schiffman, todo medio de divulgación pretende influir en la conducta del espectador, y la forma más efectiva para lograrlo es incidiendo sobre sus emociones, ya que “el sentimiento es mucho más efectivo que los argumentos (...) [l]as personas no son completamente racionales. (...) El sentimiento evoca más acción que lógica”.¹⁴

Fernando R. de la Flor, en el ensayo *La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura* cita a Moxey (2003) cuando habla de la capacidad de persuasión de la imagen a través de su naturaleza emotiva

En definitiva, el poder de una activa “persuasión” y de una apelación contundente a la imaginación humana

se encuentra profundamente enraizado en las configuraciones formales y plásticas de las imágenes, (...) cuya fuerza turbulenta y acaso inconsciente ha sido históricamente más relevante y decisiva que la del propio texto.¹⁵

A partir del siglo XIX, se dará una cohesión de opinión sin precedentes, en donde la ciencia permitirá que métodos de persuasión utilizados con anterioridad, como la retórica o las imágenes, adquieran una nueva dimensión a través de los medios masivos de comunicación, y en donde las imágenes representan un aspecto medular en el proceso de convencimiento pues, “(...) la imagen es, sin duda, el instrumento de más efecto y el más eficaz. Su percepción es inmediata y no exige ningún esfuerzo. Si se la acompaña con una breve leyenda, reemplaza ventajosamente a cualquier texto o discurso. En ella se resume preferentemente la propaganda (...)”¹⁶

La utilización de las emociones para manipular la conciencia y generar una acción dirigida, ha sido un recurso

¹⁴Leon Schiffman. *Comportamiento del consumidor*. p. 684

¹⁵ Fernando R. de la Flor Adánez. “La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura” en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, p. 365-375

¹⁶ *Ibidem*, p.21

frecuentemente utilizado y entrelazado a las representaciones visuales ante su gran efectividad para este cometido, pues las emociones humanas son producto de los procesos mentales más primitivos y fundamentales de nuestro cerebro. Estas operan normalmente de manera no consciente en el devenir del individuo como una manifestación de sus instintos más básicos. Por ende, aquello que provoca una reacción emotiva en el espectador tiene más posibilidades de ser recordado por encima de aquello percibido como neutro, ya que estamos apelando a procesos psicológicos que en muchos casos están por encima del raciocinio y que constituyen uno de los grandes pilares del comportamiento humano. Por ello, la ilustración gráfica dentro de sus diversas vertientes, ha sido un recurso eficaz como parte de la publicidad y propaganda política, al apelar hacia las emociones para persuadir al espectador hacia un objetivo dirigido.

Arte e ilustración nacionalista como propaganda política en México

Jean-Marie Domenach, autor de *La propaganda política*, define a la propaganda como "una tentativa para ejercer influencia en la opinión y en la conducta de la sociedad, de manera que las personas adopten una opinión y una conducta determinadas"¹⁷ y adicionalmente, "(...) la propaganda sugiere o impone creencias o reflejos que a menudo modifican el comportamiento, el psiquismo y aun las convicciones religiosas o filosóficas. La propaganda por consiguiente, influye en la actitud fundamental del ser humano."¹⁸ Domenach resume en 5 las estrategias fundamentales de la propaganda política, estrategias que si bien se utilizaron con anterioridad al siglo XX, es a través de las grandes campañas propagandísticas de mediados de siglo, en donde se perfila el paradigma de las mismas.

La primera regla de Domenach, es la de la *simplificación y el enemigo público*. Esta regla consiste en resumir todos los argumentos del emisor en algunos puntos

¹⁷ Jean-Marie Domenach citando a Bartlett, *La propaganda política*, p. 3

¹⁸ *Ibidem*

comprensibles para el grueso de la población, en donde presentar a un único enemigo, se hace parte de la estrategia fundamental en esta simplificación. La segunda regla es la *exageración y desfiguración* de la información acorde a los objetivos políticos del momento. “(...) la propaganda exige una expresión que sea comprendida por la mayoría. En primer lugar deberá presentarse la idea en términos generales y de la manera más contundente, tratando de matizar y detallar lo menos posible”¹⁹

Como tercera regla, Domenach explica la *orquestración*. “La primera condición de una buena propaganda es la repetición incesante de los temas principales. (...) La propaganda debe limitarse a una pequeña cantidad de ideas repetidas siempre. La masa solo recordará las ideas más simples cuando le sean repetidas centenares de veces.”²⁰

La cuarta regla de la propaganda política, la *transfusión*, postula la necesidad de partir desde ideas y creencias precedentes. “Existen en la psiquis de los pueblos sentimientos conscientes o inconscientes

que la propaganda capta y explota”²¹, lo cual significa que la propaganda no parte de la creación, sino de la manipulación de alguna creencia previa.

Por último, Domenach expone la regla de la *unanimidad y el contagio*.

“La mayoría de los hombres desean, ante todo, armonizar con sus semejantes: Rara vez osarán perturbar la armonía que reina en torno de ellos expresando una idea contraria a la de la generalidad; de lo que se infiere que una gran cantidad de opiniones públicas son, en realidad, una adición de conformismos, mantenidos porque el sujeto cree que su opinión es también unánimemente sostenida por quienes lo rodean. La tarea de la propaganda será entonces la de reforzar esa unanimidad, y aun la de crearla artificialmente.”²²

En el caso del México decimonónico, tanto la prensa como la revista ilustrada, se vuelven protagonistas en la invención de una imagen nacional, al utilizar su popularidad para introducir en las propias ilustraciones conceptos de unidad, exclusividad y auto-celebración, condiciones necesarias en la invención de

¹⁹ *Ibidem*, p.25

²⁰ Domenach, *Ob. Cit.* p.25

²¹ *Ibidem*, p. 29

²² *Ibidem*, p. 30



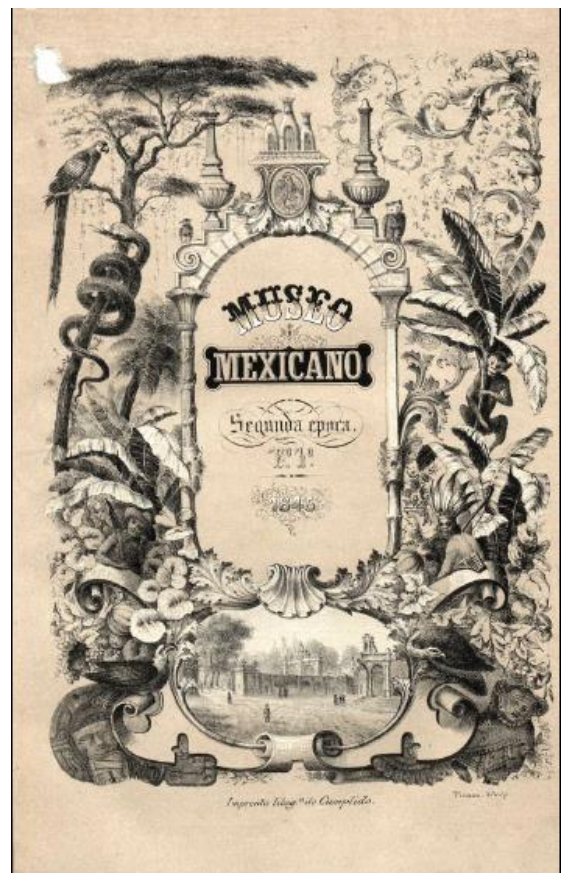
Los mexicanos pintados por sí mismos. La Chiera, 1855, Iriarte, litografía. Artes de México.

una identidad nacional. Así lo expresa Yujnovsky²³, en un ensayo dirigido a analizar el papel de la prensa ilustrada en este periodo, específicamente en el caso de la publicación *Los Mexicanos pintados por sí mismos* en donde las ilustraciones representaban personajes característicos

²³Inés Yujnovsky, *Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública*. En: <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549> (Consultado: 7 de Noviembre de 2012)

de la sociedad mexicana, con rasgos comunes que creaban el supuesto de unidad y exclusividad, haciéndoles distintos a los extranjeros, españoles o franceses.²⁴

En las revistas literarias del siglo XIX, las cuales se volvieron una de la principales manifestaciones culturales de la época, los intelectuales del país buscarían cohesionar



Portada de El Museo Mexicano, 1845 Pinson, litografía, Biblioteca nacional de España.

²⁴Ibidem

al territorio, convirtiéndose en vehículo para llevar hasta los lugares más apartados el sentimiento de identidad nacional, a través de escritos e ilustraciones, de los cuales se incluirían elementos iconográficos que hacían alusión a la vegetación mexicana, las costumbres nacionales y el pasado prehispánico, como fue el caso de la revista literaria *El museo Mexicano*.

Dentro de una sociedad con altos niveles de analfabetismo, las imágenes destinadas a publicaciones de corte popular adquirirían especial relevancia, en donde la palabra escrita recibiría un lugar

secundario en función de ilustraciones que más allá de su utilidad estética, transmitirían el mensaje de la publicación.

Así, a mediados del siglo XIX la prensa ilustrada, y las ilustraciones como protagonistas, fueron una herramienta importante en la construcción de la imagen nacional. La diferenciación de lo extranjero con respecto a lo nacional, estuvo en buena medida a cargo de las mismas, pues al poseer la capacidad de ser recordadas con mayor facilidad que los textos, introducían los códigos y normas de exclusividad que implicarían una nueva



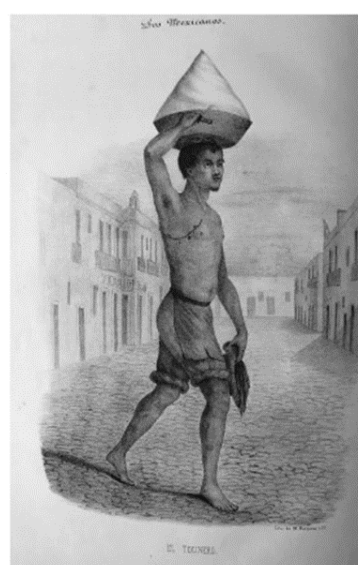
Los mexicanos pintados por sí mismos. El aguador, 1854

Iriarte, litografía. Colección digital, Universidad Autónoma de Nuevo León.



Los mexicanos pintados por sí mismos. El barbero, 1854

Iriarte, litografía. Colección digital, Universidad Autónoma de Nuevo León.



Los mexicanos pintados por sí mismos. El pulquero, 1854

Iriarte, litografía. Colección digital, Universidad Autónoma de Nuevo León.

concepción de la identidad nacional dentro del imaginario social.

En el México de las décadas que comprende entre 1920 y 1950 se genera una atmósfera cultural incentivada por el Estado que impulsaría la modernización de México bajo la bandera nacionalista. Este ambiente, funge a manera de propaganda política en tanto que se buscaba un cambio de ideología bajo los intereses del Estado, ayudando a consolidar dentro de todos los estratos sociales, imaginarios promovidos desde las élites en el poder, por lo que el ambiente nacionalista comparte varios aspectos de las 5 reglas que Domenach enuncia como características de toda propaganda política.

Simplificación

En el caso del México de 1920 a 1950, el nacionalismo promovido desde el Estado hacia las clases populares apuntaría a dos objetivos prioritarios, la creación de una identidad común que permitiera la unidad nacional, y la identificación de la Nación con el Estado, en donde el respeto que se le debía a la primera legitimaba a la segunda. El *ser* mexicano, en contraste

con lo extranjero, el *ser* mexicano en base a un pasado en común, un pasado idealizado donde verdad y mito se unían dentro de la idealización, se refleja en el arte e ilustración nacionalista, en la utilización de un estilo figurativo destinado a la comprensión del mensaje, a pesar de la fuerte influencia que tendrían las vanguardias para los artistas e ilustradores del momento. En este punto, difícilmente se puede hablar de un “enemigo único”, más la tendencia dentro de la ilustración nacionalista sería encontrar la autenticidad mexicana fuera de la visión extranjera, por lo que avasallar esta injerencia en la autoconcepción nacional, podría funcionar a manera de un probable enemigo del nacionalismo.

Exageración y desfiguración

Uno de los objetivos de los gobiernos posteriores al conflicto armado revolucionario fue educar a las masas dentro de la ideología revolucionaria, exaltando algunos pasajes históricos a la conveniencia de sus necesidades, lo cual delimitaría a la producción artística en tanto método educativo. Diego Rivera explicaría en entrevista acerca de sus

murales para el Palacio Nacional que la ideología del tema tenía que ser suficientemente sencilla, clara y conocida por los mexicanos para cumplimentar la función social de la pintura. Los temas que exaltarían el arte e ilustración nacionalista eventualmente se homogeneizarían en la representación del pasado prehispánico mitificado, la glorificación de personajes acorde a la ideología de la Revolución triunfante, y a la representación del México rural como símbolo de la auténtica mexicanidad.

Orquestación

El autor mencionaría en el texto referido, que “una gran campaña de propaganda triunfa cuando logra expandirse en ecos infinitos, cuando consigue que en todas partes se discuta un mismo tema de las más diversas maneras, y cuando establece entre los que la han iniciado y aquéllos en quienes ha repercutido un verdadero fenómeno de resonancia cuyo ritmo puede ser mantenido y amplificado.”²⁵

Una de las razones por la que los estereotipos nacionalistas arraigarían con

intensidad, es que impregnarían la atmosfera cultural política y social en numerosas manifestaciones, que incluirían desde el discurso político hasta el entretenimiento popular, pasando por la publicidad, la literatura, la música, etc.

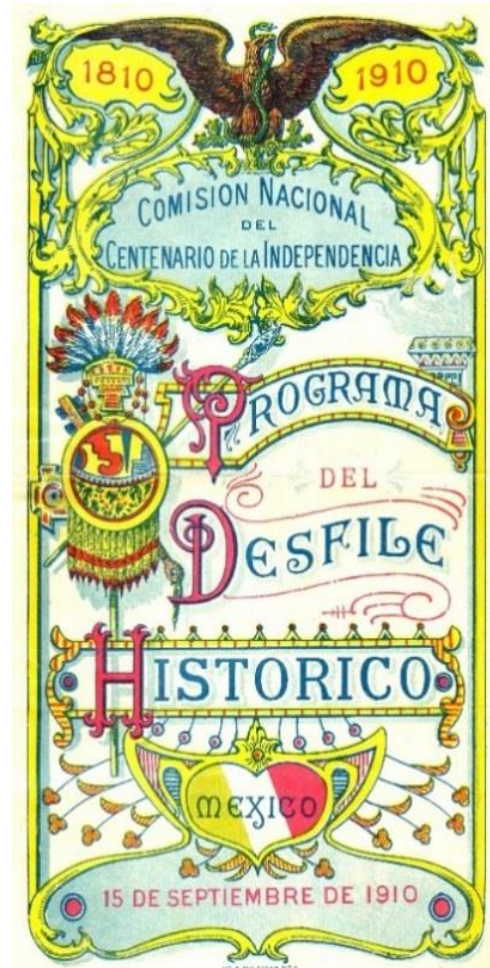
Transfusión

Todo nacionalismo utiliza elementos existentes en una comunidad, como la comida o los trajes autóctonos, y les otorga un significado simbólico como constitutivos de la nación. Esta nueva valoración será repetida y masificada hasta que el grueso de la población así lo asimile. El patriotismo criollo, el nacionalismo decimonónico y revolucionario, exaltarán un pasado mítico que dará identidad y sentido a la nación mexicana, legitimando la afirmación de lo propio en la búsqueda de los intereses políticos y económicos del momento. Por ello, y a pesar de la constante aspiración por asemejarse al Europeo, en el arte y la ilustración nacionalista de estos tres periodos, se compartirá en la producción de imágenes

²⁵ *Ibíd.*, p.26



La resurrección política de América. Imagen tomada del libro: Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, México, Museo Nacional de Arte, 2001, p. 138. Imagen tomada de inehrm



Portada para el programa del desfile histórico, 1910. Colección Martha León.

visuales, una tendencia a representar a la nación y a la patria, a través de elementos relacionados al pasado indígena mitificado, aunque con las variantes ideológicas propias de cada época, en donde se daba más preponderancia al amalgamiento con el europeo o a la pureza del indio idealizado.

Unanimidad y contagio

En este sentido, la adhesión de intelectuales como líderes de la opinión pública será una estrategia muy recurrente dentro de los nacionalismos, y el nacionalismo revolucionario, se sirvió de intelectuales, filósofos y artistas como dirigentes auto designados para liderar a la

nación mexicana y su conciencia, estableciendo los cánones de la identidad mexicana. Eventualmente, hablar de la mexicanidad sin las figuras propuestas por estos líderes de opinión, y aún más, recrearla visualmente, resultó extremadamente impopular.

Es aquí en donde la ilustración relacionada directamente con esta lógica, influida inadvertidamente por la misma, o como resultado de la ley de la oferta y la demanda, funcionaría como producto propagandístico, contribuyendo en un cambio estructural de la sociedad, partiendo de una ideología política, hacia la creación de una realidad acomodada.

Resumiendo, la ilustración gráfica impresa es un poderoso método de comunicación que ha estado mayoritariamente en función de los valores y necesidades de las élites económicas conforme se fueron consolidando como la clase hegemónica

bajo el modelo capitalista, pues a pesar de que las características de la ilustración gráfica se prestan para la transmisión de toda clase de ideologías, al impulsar la burguesía los adelantos técnicos y tecnológicos de los métodos de impresión, y mantener el predominio en los medios de distribución, su visión de realidad de clase encontrará en la ilustración gráfica un potente medio de difusión dentro de todos los estratos sociales, modificando eventualmente la interpretación de la realidad de las mismas. Las ilustraciones gráficas, fueron un medio importante en los años posteriores a la lucha armada revolucionaria para las concepciones identitarias gestadas de la misma, ideologías que discurrirán entre la modernidad y la tradición, pero que presentarán en común el sentimiento nacionalista, como se explicará en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

El nacionalismo, el Estado y las vanguardias

El nacionalismo, el Estado y las vanguardias

La Ideología nacionalista

Después de la Revolución armada, México presentaba una sociedad diezmada, inestabilidad política y social, un profundo sentimiento de división entre los pobladores y una economía dañada, por lo que el ala de revolucionarios victoriosos tendría como proyecto, la institucionalización de su sistema de dominación política, la reestructuración de la economía y la cohesión nacional, incorporando para tal fin algunas de las causas que Villa y Zapata habían defendido durante el conflicto armado, así como la anexión de la clases sociales más numerosas dentro del discurso oficial.

Así, el pensamiento que imperaría en la clase política dominante desde 1928 hasta la presidencia de Ávila Camacho lo resume Rafael Segovia de la siguiente forma: “México es un país agrícola, falto de homogeneidad étnica, poco industrial; las luchas de clases dividen a los mexicanos y para adelantar el interés nacional el estado debe imponerse, aun reconociendo los conflictos de clase, como árbitro supremo, y sus decisiones no deben resistirse por nadie: ni por la ley”²⁶.

En este contexto, la forma en que el Estado buscaría una legitimación incuestionable a sus métodos, que en muchas ocasiones se encontraría fuera de la ley y sustituyendo una auténtica

²⁶ Leopoldo Solís citando a Rafael Segovia, “La política económica y el nacionalismo mexicano” en

Foro Internacional Vol. 9, Colegio de México, México, 1969, p. 238

democracia política, sería el discurso nacionalista en donde el patriotismo y la mexicanidad se antepondrían a los cuestionamientos críticos sobre el modelo y políticas económicas adoptadas por los gobiernos revolucionarios, constituyéndose en la herramienta política fundamental del periodo.

El nacionalismo como construcción ideológica, “(...) no son ideas que tenemos, sino ideas que somos: son creencias”²⁷ Para el autor de *Comunidades imaginadas* Benedict Anderson, la nación es “(...) una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana”²⁸ y presenta tres componentes imaginarios fundamentales: La nación se imagina limitada, soberana y como una comunidad. Sus límites radican en las fronteras finitas. “Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad”²⁹. La noción imaginaria de soberanía proviene desde la época de la ilustración, reflejo del sueño de libertad garantizada por el Estado soberano. Por

último, la nación se imagina como comunidad porque “(...) independientemente de la desigualdad (...) la nación se percibe como un compañerismo (...) horizontal.”³⁰

Henio Hoyo define al nacionalismo como

(...) la ideología que afirma que una determinada nación tiene intereses, objetivos e ideales comunes (valores nacionales), los cuales son moral y permanentemente superiores a los de cualquier persona o grupo que pertenezca a dicha nación, y a los de los extranjeros que se encuentren dentro del territorio que ocupa.³¹

Mientras que la identidad nacional la precisa como las “(...) ligas emocionales y psicológicas entre un individuo y una nación, que son el resultado de sus experiencias de vida dentro de una nación, de la aculturación en ella y de la convivencia con otros miembros de la misma.”³² De la misma forma, Hoyo enumera en cuatro las características en común de todos los nacionalismos; en primer lugar, todas las naciones se estiman diferentes a las demás por un

²⁷ Henio Hoyo citando a Ortega, *Cuando las ideas se vuelven creencias útiles: El nacionalismo como instrumento político*, p. 372

²⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 25

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

³¹ Henio Hoyo, ob. cit., p. 376

³² *Ibidem*

conjunto de atributos específicos. Segundo, la nación como comunidad es superior a los grupos o individuos que la componen, por lo que los intereses de la nación siempre estarán por encima de intereses individuales. Tercero, tanto el pasado como el futuro son compartidos, y cuarto, la nación es acreedora a una serie de derechos, entre los que se destaca el derecho de auto proteger su individualidad.

Para Anderson, “(...) La nacionalidad (...) al igual que el nacionalismo, son artefactos de una clase particular”³³ mientras que para Hoyo, el nacionalismo como herramienta política crea una “(...) fuente de derechos y legitimidad política”³⁴ dentro de la noción de pertenencia a una comunidad distinta a las otras naciones.

De esta forma, el nacionalismo es una útil y longeva herramienta política, su típica ambigüedad en tanto a sus fundamentos, la hace adaptable a los intereses más diversos, utilizándose para legitimar las pretensiones de quien esgrime este recurso al vincularlos con los intereses de

la nación, dando un sustento moral a cualquier acción que se realice bajo la bandera nacionalista.

“(...) se puede emplear casi cualquier elemento o patrón común como una prueba “objetiva” de la existencia de una nación y, así, reclamar los derechos que le corresponden; también se puede definir quién pertenece a ella, quién es extranjero y quién es el enemigo; y se pueden justificar las relaciones de poder en términos de una historia común, de objetivos compartidos y de un destino colectivo.”³⁵

Así mismo, la nación es una construcción histórica con elementos dados a priori, como la lengua o las costumbres, que no adquieren un carácter simbólico como elementos constitutivos de la nación hasta que son tomados, contruidos, repetidos y difundidos masivamente como tal. La educación y los medios de comunicación, funcionan como vehículo para la idea de nación, por lo que las clases dominantes buscarán el control absoluto sobre los mismos. La nación, erigida por los grupos minoritarios, se irá incorporando en el imaginario colectivo popular, compuesta por valores e ideas promovidos por las

³³ Benedict Anderson, ob. cit., p. 21

³⁴ Henio Hoyo, ob. cit., p. 378

³⁵ *Ibidem*, p. 399

élites políticas y económicas dirigidas hacia sus propios intereses.

Acorde al ensayo de Andrea Mellado³⁶, las instituciones a través de estos medios, van creando discursos en torno a la idea de nación para legitimar al Estado, generando al mismo tiempo ciudadanos dóciles a estas imposiciones, a través de la domesticación del imaginario o la represión, la cual se vuelve legítima para el resto de pobladores. El nacionalismo se presenta como una imposición de la cultura de las clases minoritarias a la mayoría, dentro de un proceso homogeneizador. “(...) Para la conformación de la nación es fundamental, (...) que se cumpla como prerequisite la existencia del nacionalismo, hecho que pone a rodar la siguiente paradoja: ‘las naciones sólo pueden definirse atendiendo a la era del nacionalismo, y no, como pudiera esperarse, a la inversa’³⁷.

Además del sentido de pertenencia, un pasado en común, y la renuncia al

individualismo, la construcción de la idea de nación en la sociedad implica el olvido, pues la unión, como se menciona en el artículo referido, se hace siempre a través de la violencia, por lo que la creación de la idea de nación, requiere del olvido comunitario de los actos de violencia que se generaron en pos de la unidad.

Con el fin de crear la noción de cohesión nacional, “(...) la memoria debe realizar dos operaciones: por un lado, olvidar los conflictos y las disputas entre grupos orgánicos pre-nacionales; por otro, recordar un pasado en común que les dé un anclaje histórico. Estas recordaciones serán más efectivas entre más trágicas sean, pues estas generarán un sentido de acción en común mayor que el recuerdo de la victoria.”³⁸

Definir la esencia de la mexicanidad después de la lucha armada, fue la labor central de algunos de los principales ideólogos de la época, como José Vasconcelos, Andrés Molina Enríquez y Manuel Gamio, quienes partiendo de un

³⁶ Andrea Mellado, “Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada.” en <file:///C:/Users/P/Desktop/TESIS%20JULIO%202013/Cap%203%20ADtulo%201/APROXIMACIONE>

S%20A%20LA%20IDEA%20DE%20NACION%20COMUNIDAD%20IMAGINADA.htm (Último acceso: 01/07/ 2013)

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Andrea Mellado. Ob. cit.

objetivo en común, desarrollarían múltiples teorías con el fin de crear una identidad fundamentada en las mismas raíces históricas.

Entre las discusiones de índole intelectual que pretendían definir a la mexicanidad desde sus orígenes raciales y el lugar que ocupaba México con respecto al resto de naciones, tres son las corrientes que destacan: el indigenismo, el hispanismo, y el latinoamericanismo. El indigenismo sería utilizado dentro de las políticas oficiales, mientras que el sector conservador esgrimiría el discurso hispanista.

El indigenismo rechazaba el hispanismo, y promulgaba la verdadera esencia del mexicano en el pasado prehispánico, por lo que los indios y sus tradiciones ancestrales se presentaban como los verdaderos representantes de la mexicanidad.

En el hispanismo, la conquista y la colonia eran los factores que permitieron entrar a México dentro de un proceso civilizatorio. Este era por tanto la

verdadera esencia de México, lo hispano; mientras que en el latinoamericanismo se conjuntaba la corriente indigenista e hispanista poniendo el énfasis no en el pasado, sino en el futuro compartido.

Dentro de estas tendencias, el indígena se encontraba en un lugar dudoso como parte del proyecto nacionalista. El indigenismo revolucionario pretendía integrar al indio dentro de la cultura nacional, principalmente a través de la educación, en donde la cultura del indio real se consideraba como un lastre que impedía la modernización en México, subsistiendo la desvaloración del indígena como parte de la influencia de la visión eurocéntrica, en donde “la identidad étnica de los indios es también un proceso continuo de construcción inmerso en los patrones dominantes del capitalismo avanzado.”³⁹ La tan difundida unidad que proclamaba el nacionalismo implicaba entonces un mestizaje racial y cultural, pues las diferentes lenguas y costumbres del país serían un impedimento, acorde a la lógica política revolucionaria, de la integración nacional.

³⁹ Claudio Lomnitz, *Los trapos sucios del nacionalismo*, p. 169

"Prevalecía la creencia de que bastaba transformar su modo de vida e imponerles una civilización homogénea y una misma lengua para que México dejara de ser un mosaico"⁴⁰. Así, la unificación significaba la homogeneización en detrimento de la diversidad.

La valoración de la civilización del indio, por parte de las élites mexicanas partiría de una escala eurocéntrica de valores asumidos como reales y universales, el “problema indígena” como lo argumenta Mijango Díaz se fundamentaba en “ (...) los numerosos dialectos existentes, el analfabetismo, el alcoholismo, la superstición y el fanatismo religioso, la miseria —acompañada casi siempre de insalubridad—, la carencia de hábitos de higiene, el atraso tecnológico, los medios anacrónicos de trabajo, el primitivismo, la abyección, así como una organización política y un modo de vida elementales, ocupados en atender los problemas esenciales de la subsistencia.”⁴¹

Podemos ver que sólo aquello que las élites consideraron como los valores

positivos y aceptables de la cultura indígena, se llevaron al medio urbano a través de los medios masivos de comunicación, el arte y la literatura, lo que fomentaría su folclorización, y por ende, la atracción del turismo extranjero. Así, la incorporación del indígena dentro de los medios de entretenimiento tendería progresivamente a la revaloración romántica del mismo, como reacción a la imagen negativa de México que se estaba generando en las producciones norteamericanas. El indio prehispánico, desde una concepción romántica y exótica, no solo permitiría suavizar la imagen del México bronco, sino diferenciarse de lo norteamericano o europeo.

Simultáneamente al indigenismo como fundamento de identidad, el discurso oficial se centraría en “el pueblo”, y con él, la problemática de las clases sociales y las razas⁴². “Los intereses de las grandes masas explotadas y expropiadas a través de los tiempos (...)”⁴³ se volvería el discurso

⁴⁰ Ibídem

⁴¹ Mijango Díaz, *El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario*, p. 52

⁴² Rafael Segovia, *El nacionalismo mexicano: los programas políticos revolucionarios, 1929-1964*, pág. 351

⁴³ Rafael Segovia citando el discurso de 1929 de la primera convención de Querétaro, ibídem.

más socorrido de la época como método de legitimación y sustento moral.

El reconocimiento del “pueblo mexicano” dentro de las clases bajas de los sectores rurales, al igual que la idealización del pasado prehispánico, “(...) empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo extraño o extranjero; en su tono político y en su expresión cultural intentaba definir ciertas características particulares, raciales, históricas o "esenciales" de "la mexicanidad”⁴⁴ Por ello, la cultura popular recibió un impulso inusitado dentro de la política, arte y la literatura, interpretándola acorde a los intereses políticos del momento.⁴⁵

De esta forma la identificación de lo popular con la mexicanidad, degeneraría en una serie de estereotipos, creando una forzada identidad dentro de una nación caracterizada por su diversidad, con miras a “(...) reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere

entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista al momento de enunciar cualquier asunto relacionado con ese indefinible "pueblo mexicano".⁴⁶

Así, en el discurso nacionalista de la década de 1920 a la de 1940, se consolida paulatinamente una corriente que tendía a homogeneizar la nación, reemplazando la diversidad cultural, ideológica e histórica, por una serie de estereotipos que pretendían reducir lo mexicano en unas cuantas representaciones simbólicas. “Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tendió a ser hegemonía, esto es: buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, y trató de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar lo mexicano.”⁴⁷ Esta reducción del variadísimo mosaico cultural mexicano, terminó por instalarse dentro del imaginario popular como una parte significativa de su identidad.

⁴⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920 – 1950)” en *Taller: Revista de sociedad, cultura y política Vol. 2*, p. 178

⁴⁵ *Ibíd*

⁴⁶ *Ibíd*

⁴⁷ *Ibíd*

Un aspecto importante que permitió la creación de estos estereotipos nacionales, fue el crecimiento de la industria cinematográfica nacional, la radio y los medios impresos. Los intereses económicos de los grandes empresarios de estos medios se conjuntaron con los intereses políticos del momento, lo que permitió crear la imagen del mexicano, tanto al interior del país como en el extranjero. La multiplicidad de la cultura mexicana fue “hasta cierto punto, negada por el afán de simplificar y teatralizar esas dimensiones simbólicas de la ‘mexicanidad’”⁴⁸. Otro elemento fundamental para el asentamiento de estos estereotipos, provendría de la visión del turista extranjero, principalmente norteamericano, en una interpretación parcial de la cultura mexicana que al pasar los años se entrelazaría con el imaginario nacional, en donde el estereotipo se confundiría con la realidad. Igualmente, el cine, especialmente en el sexenio de Cárdenas, contribuiría poderosamente en su difusión, en donde la versión cinematográfica del indio encontraría eco tanto al interior del país, como a nivel

⁴⁸ *Ibidem*

internacional. El proceso de consolidación de estereotipos indigenistas y rurales encuentra su reafirmación a principio de los años cuarenta, en donde se estanca, y el indígena idealizado, estereotipado, se institucionaliza como un símbolo de mexicanidad dentro del entretenimiento popular.

El nacionalismo revolucionario, como construcción ideológica, ligó a la tradición con la modernidad, en una misión que consistía en modernizar una nación definida por su tradición. La tradición era una forma de identificación que de ninguna forma se anteponía a los deseos de modernización del Estado. Como lo menciona Claudio Lomnitz, “(...) la tradición es como el alma del país moderno, pero es la porción moderna la que verdaderamente representa el presente y el futuro del país.”⁴⁹ Sin embargo, será la tradición mexicana la que despierte el interés del turista, a pesar del esfuerzo del Estado por vincular la tradición con la modernidad en el México de las décadas posteriores al conflicto armado. El extranjero se sentía atraído por el mundo indígena, antes que por la

⁴⁹ Claudio Lomnitz, *ob. cit.*, p. 169

modernidad, vislumbrada como una imitación intrascendente del modelo europeo, y en esta dinámica, los intelectuales de clase media y alta, mexicanos y extranjeros legitimarán a lo indígena y sus tradiciones como esencia de la mexicanidad, pues en la dualidad tradición – modernidad, las naciones colonizadas pueden reclamar su individualidad en base a su tradición, antes que como naciones modernas, generando un choque entre la lógica del desarrollo nacional contra la lógica de la modernización⁵⁰

“La producción estatal del nacionalismo busca crear espacios donde su visión de lo nacional se realiza y puede ser mostrado a propios y ajenos (...) [en una] combinación de modernidad y de tradición. La cara pública de la nación busca mostrar un país pujante que marcha inexorablemente hacia el progreso y hacia la modernidad”⁵¹

En los años que siguieron a la lucha armada el discurso nacionalista que se forjó desde las élites políticas con un trasfondo económico, modificaría a la cultura popular por medio de una multi-

pluralidad de expresiones, discursos y prácticas que durante décadas impactarían en la configuración del México revolucionario, sin embargo, a partir de 1940 el nacionalismo en el discurso político empezaría a perder legitimidad al mismo tiempo que se convertía en el recurso preferencial de las élites en el poder.

Axiología e identidad del mexicano

La identidad, como lo expone Luis Villoro, consiste en los elementos que permiten singularizar un objeto frente a otro, elementos que perduran en el objeto durante su existencia mientras sea el mismo. De esta forma, la identidad de un pueblo consiste en la identificación de características que permitan diferenciarlo frente a los demás. “Establecer su unidad a través del tiempo remitiría a su memoria histórica y a la persistencia de sus mitos fundadores.”⁵² Así, el problema de la identidad de los pueblos, se remite a su cultura. En el caso de México, como país colonizado, se genera la distorsión sobre

⁵⁰ Ibídem, p.176

⁵¹ Ibídem

⁵² Luis Villoro, *Sobre la identidad de los pueblos*, p.53

la propia identidad como resultado de la visión del colonizador. Luis Villoro lo expone de la siguiente forma:

“El país dominante otorga al dominado un valor subordinado; construye entonces una imagen desvalorizada del otro. La mirada ajena reduce el pueblo marginado a la figura que ella le concede. Muchos miembros del pueblo dominado o marginal, que comparten la cultura del dominador y pertenecen por lo general a las élites, no pueden menos que verse a sí mismos como el dominador los mira. La imagen que se les presenta no coincide necesariamente con la que, de hecho, tiene el dominador, sino con la que ellos creen que se mostraría si asumieran la mirada del otro. Se ven así mismo marginados, dependientes, insuficientes, como creen que se verían si tuvieran los ojos del otro.”⁵³

De esta forma, en todos los estratos sociales del país colonizado se va permeando la cultura del colonizador, y con ella su visión del colonizado, creándose, acorde a Villoro una división entre la cultura de los pueblos indígenas y la del colonizador, que se reflejará también dentro de la cultura de las élites

⁵³ *Ibidem*, p. 56

nacionales, en una dualidad entre los que pretenden asemejarse a la cultura del dominador, y aquellos que se resisten a la misma y a la desvalorización de la cultura propia. “Ante esa división, para mantener la unidad del grupo urge una representación, en que todo miembro de éste pueda reconocerse, que integre la multiplicidad de imágenes contrapuestas. La búsqueda de una identidad colectiva aspira a la construcción imaginaria de una figura dibujada por nosotros mismos, que podamos oponer a la mirada del otro.”⁵⁴ Así, en la búsqueda de la propia identidad, se generan las siguientes tendencias: La primera, es la imposición de una imagen revalorizada de sí mismo, por sobre la percepción deshumanizante atribuida al colonizador, representación que puede transitar por dos vías distintas, la exaltación o invención de un pasado glorioso, que sirve como fundamento a un destino idealizado, y la segunda, según este autor, la integración del pasado dentro de un nuevo proyecto que antepondría una visión elegida del sí mismo, por sobre la mirada externa. De cualquier forma, la representación de sí

⁵⁴ *Ibidem*, p. 56

mismo permite el rechazo o integración de la imagen externa, por la de una figura unitaria. Como tercer elemento, este autor argumenta que “la identidad encontrada cumple una doble función: evitar la ruptura en la historia, establecer una continuidad con la obra de los ancestros, asumir el pasado al proyectarlo a un nuevo futuro. Al efectuar esa operación imaginaria, propone valores como objetivos y otorga así un sentido a la marcha de una colectividad.”⁵⁵

En la búsqueda de la conformación del Estado – nación, y la creación de una identidad nacional en la que se incluyera a la población rural, la más numerosa en los inicios de la década de los veinte, el nacionalismo moderno mexicano, se fundamentó en dos vertientes: la primera, el mestizaje racial como método de unificación y homogeneidad social y la segunda, la exaltación del pasado prehispánico, como fundamento de la identidad.⁵⁶

El proyecto de homogeneización racial basado en el mestizaje estaría promovido por José Vasconcelos como dirigente de

la Secretaría de Educación Pública en los primeros años de la década de los veinte. “Vasconcelos propuso que el mestizaje biológico y cultural de los pueblos americanos generaría una nueva civilización plural y universal”⁵⁷, en donde la incorporación de los indios a la vida civilizada por medio del mestizaje contribuiría a la reconstrucción de México. La participación de Vasconcelos en la construcción del nacionalismo provendría de la reivindicación y autoafirmación de lo propio, en donde la creación de una identidad nacional popular, hecha de campesinos, pobres e indígenas, encontraría su homogeneidad a través de la educación y castellanización. A través de la imagen del indígena, Vasconcelos pretendía construir la revolución educativa del país, a pesar de que en la realidad las condiciones de marginación y racismo seguían siendo las mismas.

Así, la fracturación del país, entre blancos, indios y mestizos, se solventaría por medio de la educación que permitiría el contacto entre todos los pobladores, y de

⁵⁵ *Ibidem*, p. 59

⁵⁶ *Ibidem*, p. 7

⁵⁷ *Ibidem*

ellas surgiría una sola cultura, la del México mestizo.

Por este motivo, y como secretario de Educación Pública entre 1921 y 1924, Vasconcelos da un impulso excepcional al arte, pues creía que la verdadera educación en el país estaba en la estética.⁵⁸

“Esta campaña de educación, exigía el esfuerzo de tres misioneros: *el maestro, el artista y el libro*. El artista no era solo la voz del pueblo, sino su guía; quien debía ser así mismo un texto en cuanto que se dirigía a un pueblo analfabeto; y el maestro debía ser a su vez un artista, pues en su campo de educación debía contar con la sensibilidad y capacidad de seducción del alumno; por lo que el maestro debía convertirse en un texto viviente; y el libro debía ser una obra de arte popular.⁵⁹

En paralelo a la propuesta de Vasconcelos, los programas de ingeniería social, pretendían la integración del indígena a la modernidad a través del mestizaje, como un método para diluir la *indianidad* desde su aspecto negativo, el cual, como se argumentaba en la época,

estaba descomponiendo a la sociedad, al mismo tiempo que dificultaba la modernidad nacional. De esta forma, la homogeneización racial, pretendía crear ciudadanos modernos y civilizados en base a un molde que de origen partía de un pensamiento eurocéntrico.

“Para mejorar la calidad de la población, los simpatizantes de la eugenesia buscaron frenar la reproducción de una herencia degenerativa que suponían afectaba a las clases populares y, en particular, a los grupos indígenas del país. A fin de restringir el nacimiento de “indeseables” (alcohólicos, toxicómanos, epilépticos, enfermos mentales, así como individuos aquejados de enfermedades venéreas) contemplaron la imposición de restricciones a ciertas uniones matrimoniales, el control de la inmigración y en contadas ocasiones la esterilización forzada”⁶⁰

El mestizaje como proyecto ideológico, consolidó un objetivo político que iba más allá de la reestructuración de la sociedad, afianzando el nacionalismo

⁵⁸ Betzabé Arreola Martínez, *José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación*, p. 5

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ Beatriz Urias, *El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920 – 1960)*, p.7

como legitimador del Estado en torno al mito revolucionario.

De esta forma, el discurso que mantendría el Estado revolucionario a favor de la protección de los intereses de la mayoría, significaba llevar a México hacia la modernidad y el progreso en una especie de regeneración de la nación que hasta entonces había estado anclada por la tradición y la ignorancia, una postura que conllevaría a acciones permeadas por el clasicismo y racismo.

La diversidad de etnias se convirtió en un impedimento para la unificación y modernización de la nación, por lo que la tendencia de un grupo importante de la élite mexicana era la de regenerar y rehabilitar a la raza india. Dos concepciones centrales de índole racista se prolongarían desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. “1) la nación mexicana debía estar integrada por una raza homogénea; 2) la raza daba a la sociedad, en su conjunto, un carácter y aptitudes específicos.”⁶¹

De esta forma, y a pesar de la glorificación del pasado y cultura indígena, la

incorporación del indio, en pro de la unidad nacional, significaría la anulación de la autonomía de la cultura indígena en el contexto revolucionario:

“La noción de incorporación manejada por la corriente vencedora —entre las diversas que confluyeron en el movimiento revolucionario— se tradujo en la decisión de ciertos individuos para ejercer control cultural sobre los grupos indígenas, cuyos elementos materiales, formas de organización, conocimientos o valores simbólicos se consideraban atrasados, primitivos e inferiores, con respecto del resto de los mexicanos. El control cultural adquirió una dimensión política, puesto que, en la práctica, la castellanización y transmisión de valores occidentales ajenos a las comunidades indígenas les expropiaba la capacidad para reproducir códigos de comunicación y motivaciones compartidas que les daban identidad como indios”⁶²

Así, el indigenismo de esta época, partiría de las premisas europeas de la modernidad, en donde se esgrimía una escala de valores acorde a una mentalidad que asumía al indio dentro de un estado de atraso. Su incorporación a la

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

civilización moderna, permitiría no solo su civilidad, sino el ansiado progreso nacional que el indio en su estado primitivo obstaculizaba. El indio en su estado “natural” era un problema para la cultura dominante, un problema que debía ser resuelto si se buscaba que la nación avanzara hacia la modernidad. La erradicación de usos y costumbres que no entraban dentro del modelo aceptable de las élites mexicanas, influidas por las europeas sería la consecuencia de esta valoración. El lenguaje y la educación serían las estrategias principales que el Estado seguiría para estos fines.

El pensamiento indigenista revolucionario sería una de las mayores contradicciones de la época. Al buscar insertar al indígena en una cultura mestiza, se estaba dando la descalificación de este grupo social a partir de consideraciones raciales, y mientras se creía que ellas representaban la esencia e ingrediente fundamental en la identidad mexicana, en un pasado idealizado que configuraba el elemento principal de distinción de lo propio por sobre lo extranjero, el indio

real, desasociado con el indio prehispánico mítico, sería considerado un lastre para la sociedad hasta que no se sometiese al mestizaje racial y cultural.

Nacionalismo, economía y sociedad

Durante los años del Porfiriato de finales del siglo XIX, se crearon las condiciones necesarias para reinsertar a México en la economía internacional, y propiciar la inversión extranjera proveniente de Europa y Norteamérica. Se produjeron inversiones importantes en la infraestructura de ferrocarriles y medios de comunicación, que no sólo abarataron el coste del transporte público, sino que “(...) contribuyeron al desarrollo de nuevas regiones y sectores productivos (...) [cambiando] el mapa de la población y las actividades económicas de la República.”⁶³ . La economía mexicana entraría en una etapa de crecimiento, generando consecuentemente nuevos grupos económicos en los que predominaría el capital extranjero, situación hasta entonces inédita, los

⁶³ Leonardo Lomelí, “Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX”, en *Economía unam* vol. 9 núm. 27, p. 93

cuales junto con algunas de las familias más poderosas del país, tomarían el control de los grandes latifundios.

Modernizarse, era hacia la segunda mitad del siglo XIX, la aspiración de la élite en México, pues en la imitación de los modelos eurocéntricos, se vislumbraba una mejoría de la realidad nacional, al menos para esa misma élite, por lo que se impulsó el crecimiento económico favoreciendo la producción masiva y la utilización de tecnología de vanguardia. La inversión que se generó en infraestructura de ferrocarriles tenía esta finalidad, es decir, permitir que la nueva tecnología llegase a donde fuese necesario para el abastecimiento de materia prima⁶⁴.

Sin embargo y con la llegada del siglo XX, se observó una reducción importante en las inversiones públicas y privadas, que obligó la intervención del Estado para impedir una mayor inestabilidad económica a la que ya se estaba generando.

Si bien las causas de la Revolución Mexicana no corresponden en su

totalidad a motivos económicos, acorde a Abraham Aparicio, estos crearon las condiciones necesarias para que la lucha armada se gestara, ante la agudización del estancamiento económico que se venía dando desde los últimos años de la época porfirista, principalmente en el sector de la minería, agricultura y manufactura. Este autor considera que fueron tres problemas principales los que contribuyeron en las condiciones para el levantamiento armado:

“En primer lugar, en 1905 se abandonó el patrón bimetálico, que volvió las relaciones mercantiles más rígidas e hizo más vulnerable a la economía nacional ante las oscilaciones en el mercado mundial del precio de los metales preciosos, además de desatar la especulación cambiaria.

En segundo lugar, hubo una crisis agrícola a consecuencia de las sequías de 1908-1909, lo que elevó el precio de los principales productos alimenticios para el mercado interno. En tercer lugar, los Estados Unidos y Europa entraron en una crisis económica en 1907, lo que redujo considerablemente el precio y la cantidad de las exportaciones mexicanas, lo que evidenció las limitaciones de la economía

⁶⁴ Ricardo Pérez Montfort “El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución” en Cotidianidades,

imaginarios y contextos : ensayos de historia y cultura en México 1850-1950, p. 49 -50

exportadora y jugó el papel de catalizador del descontento social y de los agravios políticos-sociales.”⁶⁵

Aparicio argumenta además que aunado a estos fenómenos, el poco dinamismo de la mayor parte de la industria relacionada al mercado norteamericano provocaría una inflación importante hacia 1910.

La etapa menos estudiada por los historiadores de la economía revolucionaria, y aunque se concuerda que en esos años México atraviesa por una severa crisis económica que dañaría a la mayor parte de la actividad industrial, no todos los sectores económicos fueron afectados, e incluso algunos se encontrarían en auge a lo largo del conflicto, como fue el caso del sector petrolero, alcanzando un momento cúlpe hacia 1921 ante el aumento de reservas nacionales y el incremento de demanda en el extranjero, generando un 25,2 % de la producción mundial.⁶⁶

Aparicio cita a John Womack⁶⁷ para argumentar que pese a las condiciones sociales y económicas que crearon la lucha armada, existe durante la Revolución una economía mexicana predominantemente capitalista, con regiones desigualmente desarrolladas, en donde la producción de petróleo y henequén se mantuvieron en apogeo, mientras que los monopolios manufactureros no se vieron afectados durante estos años. Con ello se pretende enfatizar la idea de que contrario a la concepción generalizada, la economía mexicana durante la Revolución no se colapsó, sino que se agudizaron las diferencias regionales.

Después de la Revolución armada, la reestructuración de la economía se fundamentó en recuperar el control nacional de la tierra y el petróleo, en donde el nacionalismo, a manera de instrumento político, estuvo estrechamente vinculado a las estrategias

⁶⁵ Abraham Aparicio, “Economía Mexicana 1910-2010: Balance de un Siglo” en *Pasado, Presente y Perspectivas de México Tema V: Estado y Revolución: Balance de un Siglo y Balance de la Situación Económica del País*, p. 3

⁶⁶ *Ibidem*, p. 4

⁶⁷ *Ibidem*, p.3

económicas del periodo. Leopoldo Solís define el nacionalismo económico como

“(…) el establecimiento de una ideología común para la toma de decisiones de interés nacional, especialmente las relativas al crecimiento económico, a la propiedad de los bienes de producción y al usufructo del producto. Este nacionalismo constituye la construcción consciente de un aparato político centralizado con el cual coopera la mayor parte de la población, y con el que un país llega a constituir, precisamente, una nación autónoma y centralizada. Además, en el caso de México se insiste en otra clase de identificación nacional: la tradición cultural indígena y mestiza.”⁶⁸

Sin embargo, la búsqueda por recuperar el control nacional de la economía se enfrentaría con el poderío económico de los empresarios extranjeros, la ausencia de una burguesía nacional fuerte capaz de asumir el desarrollo industrial, agrícola y comercial, la inestabilidad política, la deuda

externa, y las crisis económicas mundiales.

Después de la primera guerra mundial, México se encontraba ya definitivamente bajo la influencia norteamericana y sus intereses; que se reducirían fundamentalmente en mantener el control del sector petrolero y agrícola nacional, mientras que el pago de la deuda externa era el instrumento con que Estados Unidos presionaría al Estado mexicano para conservar esta situación.

Durante la década de los 20's hubo un refinanciamiento de la deuda externa, los ferrocarriles regresaron a la industria privada, y se creó el Banco Nacional de México (1925). Sin embargo a partir de 1927 se experimentó una nueva crisis producto de los enfrentamientos entre Calles y Obregón, los conflictos religiosos y la depresión mundial de 1929 con la consecuente reducción de exportaciones. Si bien entre 1925 y 1929 el crecimiento anual del PIB se quintuplicó en relación a los primeros años de la década, la Gran Depresión de 1929 afectó al sector de la

⁶⁸ Leopoldo Solís, “La política económica y el nacionalismo mexicano”, *Foro Internacional*, Vol.9 No. 3, *Lecturas de Política Mexicana*, p. 235

minería, el petróleo y la agricultura de exportación.

Lomelí explica que

“aceptando que la economía mexicana no creció en términos agregados durante la década revolucionaria, (...) podemos sin embargo afirmar que tuvo una recuperación muy lenta, más bien incierta, en los años veinte que a partir de 1926 se vio interrumpida para dar paso a un nuevo período de recesión. Entre 1926 y 1932 México enfrentó problemas políticos y económicos muy severos, que se vieron agravados por la crisis internacional que se inició a fines de 1929. La política económica del período contribuyó a agravar la situación, más que a superarla.”⁶⁹

La caída en las exportaciones afectó a industrias estratégicas del país, como el petróleo, que hasta entonces se habían mantenido como pilares de la economía mexicana. Esta problemática también afectó la capacidad de importación, y como los ingresos del gobierno en buena medida dependían de los impuestos a la importación, la Gran Depresión provocó

una disminución en los ingresos del gobierno del 25 % dando lugar a una importante disminución del gasto público⁷⁰.

Esta crisis, y acorde a Solís⁷¹, determinó en buena medida la consolidación del nacionalismo económico, pues la caída en los precios de materia prima producto de la crisis llevó a la búsqueda de independencia del sector externo, con miras a proteger la economía nacional. En este sentido, el ejemplo paradigmático fue el desarrollo que presentaba Rusia en contraste con la crisis de los países capitalistas, por lo que la nacionalización de sectores estratégicos para la economía se convirtió en una respuesta a los efectos más nocivos del capitalismo. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurriría en la mayoría de países latinoamericanos que optaron por favorecer el desarrollo industrial, México daría importancia a este sector, pero favoreciendo primordialmente el desarrollo agrícola. Las políticas económicas seguidas durante

⁶⁹ Leonardo Lomelí, “Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX”, en *Economía unam* vol. 9 núm. 27, p. 93

⁷⁰ Manuel Gollas, “La visión de conjunto”, *México. Crecimiento con desigualdad y pobreza (de la sustitución de importaciones a los tratados de libre comercio con quien se deje)*, p. 9

⁷¹ Leopoldo Solís, ob. cit., p. 2

este periodo, marcarían la tendencia en los años posteriores a la crisis económica.

Cuando Lázaro Cárdenas llegó al poder, en 1934, los efectos de la crisis económica mundial se habían ya superado, y realizó varias acciones para recuperar el control de la economía nacional, que entre las más notorias se encontrarían la expropiación de millones de hectáreas de tierras de cultivo (latifundios que habían sobrevivido desde la época porfirista), y la expropiación petrolera. En la agricultura, la producción destinada al consumo interno aumentó, mientras que la de exportación disminuyó. Esto coadyuvó a perjudicar la balanza de pagos, que degeneraría en una nueva crisis económica al final del sexenio.

Por otra parte, la expropiación petrolera significó una serie de problemas para el Estado, empezando por un cambio radical en su participación. Antes de la expropiación petrolera, la participación del Estado era mínima⁷², cuando se nacionaliza el petróleo, el Estado tendría que hacerse cargo de este sector casi en su totalidad. El *Sindicato de Trabajadores*

Petroleros de la República Mexicana reemplazaría al personal extranjero, aunque habría numerosas fricciones entre la empresa y los obreros. También se perdería el mercado internacional que hasta entonces había sido el principal consumidor de petróleo, por lo que el mercado interno terminó supliendo al mercado externo. En los primeros años de la naciente PEMEX, se dio un boicot internacional del material necesario para la refinación del petróleo, que sin embargo no provocó su fracaso, gracias al apoyo de países del eje, como a la labor de técnicos nacionales. El boicot disminuiría con la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, mientras que la industria petrolera continuaría con la política de consumo interno a precios subsidiados. PEMEX llegaría a convertirse en la empresa más importante del país. Esta clase de presiones provenientes desde el extranjero se reflejarían desde los primeros años de la etapa posterior al conflicto armado y hasta el final del periodo cardenista, en constantes intentos por recuperar el

⁷² Lorenzo Meyer, ob. cit., p. 861 - 863

predominio de las inversiones extranjeras en la estructura económica nacional.

Según Rafael Segovia el nacionalismo económico llegaría a su etapa cumbre durante el Cardenismo, producto de los cambios estructurales en materia de economía realizados en mandatos anteriores, como por las crisis económicas mundiales. Sin embargo, al finalizar el sexenio de Cárdenas, las corrientes que buscaban una alternativa al modelo capitalista estaban agotadas, mientras que dentro de la agricultura se promovería el capital privado.

En la década de los 40s y hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, Europa y Norteamérica demandaron mayores bienes primarios y manufacturados de los países periféricos, lo que junto con el incremento de exportaciones mexicanas, produjo una etapa de crecimiento económico, a la par que una inflación. El poder de compra se redujo, pero acorde a Aparicio, esto se vio compensado por una disminución del desempleo y un cambio hacia trabajos urbanos mejor remunerados. De la misma forma, la

política económica se dirigió hacia el apoyo de infraestructura encaminada a proveer suministros e insumos baratos al sector privado, pues la estimulación de la industria privada se volvió prioritaria dentro de las políticas económicas.

“(…) la protección de la industria nacional de la competencia exterior, en políticas fiscales favorables, en permitir solo aumentos reducidos en los salarios reales, en mantener bajos los precios de los energéticos, en la construcción de grandes obras de infraestructura para la industria y la agricultura comercial, en políticas crediticias favorables al sector manufacturero, así como otras medidas que favorecieron la importación de maquinaria y equipo.”⁷³

En este lapso de crecimiento económico, se daría el paso más importante de una economía agrícola a una industrial. A partir de 1940 se dan por terminados los proyectos de reforma social y política, y el crecimiento económico del país ocuparía predominantemente la agenda política.

Es debido a este cambio en relación a las políticas económicas, que Leopoldo Solís divide el nacionalismo en dos periodos, el primero, es el que se genera a partir de

⁷³ Manuel Gollas, ob. cit., p.11

1920 y hasta 1940, y el segundo desde 1940 hasta la década de los sesentas⁷⁴. La primera etapa del nacionalismo económico, se caracterizó por el sometimiento de las empresas extranjeras a los intereses del Estado, la distribución de numerosos tierras, la utilización de políticas fiscales en miras del desarrollo económico, y a la eliminación del poderío político de los grandes hacendados.

De 1940 a 1954 se acudiría al ahorro interno para financiar el déficit público, pues las políticas seguidas durante mandatos anteriores, especialmente en la etapa cardenista, habían dejado a México en términos desfavorables para el mercado internacional, por lo que de acuerdo a Gollas, “se optó por estimular la industrialización a través de tarifas subsidios y devaluaciones que tenían como objetivo estimular la participación del sector privado y mantener una situación competitiva de los bienes mexicanos en el extranjero.”⁷⁵

La segunda etapa de nacionalismo económico y cuyo arranque se sitúa en

1940 se reflejaría inicialmente en el discurso político. La nación mexicana más allá de la lucha de clases arbitrada por el Estado, se reconocería como una nación unida. Es un nacionalismo autoritario sustentado por políticas derechistas, en donde la unidad significaba el desvanecimiento de diferencias y críticas en pro del beneficio de la patria, en donde se privilegiaría la industria privada y la acumulación de capital. Es una ideología que comprende a todos los grupos sociales, pues en el primer nacionalismo, al menos desde el discurso, las clases bajas eran las privilegiadas en las políticas económicas. En este segundo periodo nacionalista, el nacionalismo adopta su forma definitiva a manera de un discurso que anteponía a cualquier otro interés la unidad nacional, la sumisión del individuo al Estado, el rechazo al extranjero, y la desaparición de la lucha de clases. La industrialización se vuelve la preocupación principal del Estado, las clases medias y altas participarían activamente en el proceso político. Si bien en un principio las políticas nacionalistas

⁷⁴ Leopoldo Solís menciona que el segundo nacionalismo continúa “hasta la fecha”. Siendo que el

artículo lo escribió en 1969, se consideró importante tomar en consideración este aspecto.

⁷⁵ Manuel Gollas, ob. cit., p. 12

se ocuparían de favorecer a los obreros y campesinos, en la segunda etapa del nacionalismo, las políticas económicas encaminadas al desarrollo industrial favorecerían el incremento de la clase media.

Acorde a Lorenzo Meyer, algunos empresarios mexicanos se encontrarían aún desconfiados de este nuevo impulso del Estado a la clase empresarial, especialmente porque el discurso en materia de economía de Ávila Camacho aún tenía tintes anticapitalistas, como herencia del cardenismo. Sin embargo, este discurso nacionalista promovía la unidad nacional y la actividad industrial, por lo que los empresarios terminarían apoyando el nuevo programa de desarrollo.⁷⁶ Los intereses de la élite política y económica fueron convergiendo en un proyecto común de desarrollo, el cual resume en los siguientes puntos:

“sustituir en la medida de lo posible las importaciones de bienes de consumo con producción interna, lograr un crecimiento de la producción agrícola

suficiente para poder exportar y hacer frente al incremento de la población; hacer crecer la economía a un ritmo mayor que el notable crecimiento demográfico (para que de esta manera se generase un excedente de recursos que permitiera altos niveles de inversión a la vez que un aumento en el nivel de vida de la población en general); mantener el control nacional sobre los recursos básicos y la actividad económica en su conjunto, pero sin rechazar la participación de capital extranjero; en fin, desarrollar la infraestructura industrial y agrícola con recursos estatales.”⁷⁷

En las tres décadas posteriores a 1940 la inversión de empresas extranjeras en el país se mantuvo al mínimo, el desarrollo económico estuvo a cargo de las élites. Se dejaron atrás las políticas cardenistas que planteaban construir una sociedad agraria que se sirviera de la industria sólo lo suficiente para satisfacer sus necesidades internas en este sentido, y se apoyó el crecimiento de una sociedad industrial que se valía de la agricultura sólo como satisfactor del consumo interno.

⁷⁶ Lorenzo Meyer, “En la encrucijada” en *Historia general del México*, p. 1278

⁷⁷ *Ibidem*, p. 1279

De esta forma, el nacionalismo económico de esta etapa, tuvo como génesis la necesidad de proteger el desarrollo de una economía que había sido considerablemente dañada durante el conflicto armado, en donde conceptos como patriotismo e identidad servirían como justificación y legitimación a las políticas económicas del periodo, fue el crecimiento económico el principal motor de cambio en la sociedad mexicana, pues propiciaría el paso de una sociedad agrícola a una urbana, con el consecuente aceleramiento del crecimiento urbano.⁷⁸

Al iniciar el siglo XX el 90 por ciento de la población pertenecía a las clases bajas, pero con la Revolución estas cifras cambiarían provocando una mayor movilidad social, al punto de que hacia 1940 el 16 por ciento de la población pertenecía a la clase media, el doble que la cifra reportada durante la década de los veinte, tendencia que seguiría en ascenso con el paso de los años. Sin embargo los extremos poblacionales continuaban marcando la realidad mexicana, pues las

clases altas continuaban siendo alrededor del 1 por ciento de la población, mientras que las bajas seguían siendo la gran mayoría.⁷⁹ Sería este minoritario 1 por ciento de la población mexicana la que continuaría acaparando la riqueza nacional.

En este contexto, al iniciar la década de los veinte, había tres grandes tipos de burguesía. La primera, correspondería a la burguesía porfiriana que se había enriquecido durante el mandato de Díaz, la cual se vio poco afectada por la lucha armada, y que retomaría con normalidad su actividad comercial hacia la década de los veinte. Para esta clase de burguesía, la revolución armada no reportó un cambio drástico en su actividad o estilo de vida. Como segunda categoría, se encuentra la burguesía que se forjó como producto de la Revolución, sin nexos con las élites porfiristas y cuyo enriquecimiento provendría de su relación con la nueva clase política.⁸⁰ En un tercer grupo se encuentran los empresarios, como consecuencia del impulso que se le daría a la industria, especialmente a partir de la

⁷⁸ *Ibidem*, p. 1342

⁷⁹ *Ibidem*, p. 1342 -1346

⁸⁰ *Ibidem*, p. 1347

década de los cuarentas, y que mantendrían un contacto mínimo con las clases burguesas precedentes.

Según Meyer,

“la revolución trató de crear y proteger a un sector empresarial nacional que se encargara del desarrollo del país. Se esperaba que esta burguesía ocupara el lugar que tuvo el capitalista extranjero, de tal suerte que éste no volviera a influir en los destinos económicos del país y que por tanto no llegara a poner en entredicho la supremacía política de los dirigentes nacionales como había ocurrido durante el régimen prerrevolucionario”⁸¹

Dentro de las clases medias, hacia 1940, la clase obrera ascendía a medio millón, quienes se concentraban en el centro y norte del país dentro de las zonas industriales. El crecimiento urbano, producto de las migraciones desde las zonas rurales a las urbes, responde a una disparidad profunda entre los niveles de vida entre una y otra, en donde el ingreso por las actividades campesinas era sustancialmente más baja que aquellas que no lo eran. La estructura de la propiedad

rural, como una combinación de grandes propiedades, minifundios, y campesinos sin tierras que ofertaban su mano de obra, solo contribuyó a perpetuar esta situación, que no se presentaría como una problemática grave sino a partir de 1940.

“(…) la distribución de la propiedad fue más inequitativa en el sector privado que en el ejidal, pero el problema afectó a ambos. Muchos ejidatarios tenían predios tan pequeños que no alcanzaron a cubrir sus necesidades y, por tanto, los rentaban o trabajaban en ellos sólo parte del tiempo, empleándose el resto sólo como peones.”⁸²

Tras el término de la guerra cristera y conflictos aislados, la política nacionalista del Estado empezó a dar frutos produciéndose un periodo de relativa estabilidad social “(…) en ningún momento entre 1940 y 1970 la estructura social mexicana se vio seriamente amenazada por pugnas entre sus componentes. La estabilidad política fue la tónica del periodo, a pesar de las claras contradicciones entre los intereses de los diversos grupos y clases sociales”⁸³.

⁸¹ *Ibidem*, p. 1355

⁸² *Ibidem*, 1349

⁸³ *Ibidem*, 1352

La cultura de la sociedad mexicana se dividió entre las clases económicamente altas, las pujantes clases medias y las grandes clases marginales que continuaban siendo las más numerosas. “Se trató de mundos diferentes pero unidos, con culturas que a pesar de ser un producto de la otra tenían poco en común”⁸⁴

En lo referente al campo, si bien quedó la sociedad dividida en base a la condición económica entre las clases económicamente elevadas, ejidatarios y minifundistas, y los trabajadores carentes de tierras propias, se mantuvo una estabilidad social producto de la reforma agraria.

La revolución mexicana implicó un cambio importante dentro del ámbito político, económico y social. La modernización económica y la institucionalización del sistema de control político representarían el epicentro del nacionalismo, el cual provocaría cambios sociales que se reflejarían en un aumento de la movilidad social, la formación de una nueva burguesía no relacionada a las

élites económicas porfiristas, y un aumento considerable de la clase media. Beatriz Urías explica que una de las estrategias políticas del periodo fue

“establecer una mediación con el movimiento popular que había participado en la insurrección, la estrategia inicial de los gobiernos revolucionarios fue encuadrar a los grupos medios y populares en confederaciones agrarias, sindicatos, cooperativas y ligas; asimismo, en 1928 fue creado un partido oficial que subordinó a la mayor parte de las fuerzas políticas al aparato estatal. Estas iniciativas alimentaron una cultura política de tipo clientelar que dio lugar a que el partido oficial obtuviera de manera ininterrumpida los cargos de elección popular”⁸⁵

Carlos Monsiváis, en el escrito *Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano* estudia la clase de nacionalismo que se dio entre los grupos populares dividiéndolo en cinco fases correspondiente a etapas históricas cronológicamente sucesivas del siglo XX. La primera incumbe al período de la revolución armada, a la que bautiza como la “reaparición de México” de 1910 a 1920. La segunda corresponde a las

⁸⁴ *Ibidem*, 1353

⁸⁵ Beatriz Urias, ob. cit., p.5

décadas entre 1920 a 1940 titulada “el reino del nacionalismo estatal revolucionario”. A continuación, titula como la “era de la unidad nacional” a los años entre 1940 y 1960. La cuarta vendría siendo el periodo de la aparición de masas hasta 1981, y finalmente el quinto periodo se concibe como el “postnacionalismo en crisis”.⁸⁶ Para los objetivos de la presente tesis, se utilizarán las reflexiones de Monsiváis de las tres primeras etapas, que pertenecen a lo que el autor denomina como *nacionalismo popular*.

La configuración del nacionalismo revolucionario, provendrá de la necesidad de crear la sensación de pertenencia a la nación, algo, que emotivamente vinculara a la población con una identidad compartida “Ya se era formalmente una nación y sin embargo pocos lo creían: lo que unificaba era lo que dividía, y la gente se afiliaba a regiones, grupos étnicos, causas políticas, gremios, clases sociales, bandos de caudillos. Se era maya, tarahumara, campesino, anarco-sindicalista, sonoreño, veracruzano,

pequeño burgués, abogado, zapatero, pobre o rico, mucho más que mexicano.”⁸⁷

Así, los años entre 1910 a 1920 corresponden el descubrimiento de un México excluido por la dictadura porfirista. Es el México de las clases pobres que habían sido ignoradas por el nacionalismo decimonónico, y aquellas que conformarían posteriormente dentro del discurso oficial, al auténtico pueblo mexicano, en contraposición con la postura porfirista, en donde el pueblo mexicano era constituido por burgueses nacidos en suelo mexicano.

“Los trabajadores mexicanos creen fervorosamente tener patria y examinar la letanía aduladora: el Pueblo, que hizo y continúa haciendo la revolución, se sacrifica con tal de crear instituciones. En su vida cotidiana no tiene dudas: la revolución fracasó, encumbró a los pícaros y sepultó a los idealistas; en tanto multitudes aceptan lo que no pueden enmendar y ven en el nacionalismo la identidad que les permite intuir o comprender el ritmo del desarrollo social.”⁸⁸

⁸⁶ Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en Nexos en línea, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267103> (Consultado el 14 11 2013)

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Carlos Monsiváis, ob. cit.

Es un México que se hace presente desde sus bases populares, aquellas que habían permanecido invisibles para las élites decimonónicas, y si bien el sistema económico permanece a pesar de los daños sufridos en la revolución, los cambios más notorios son de orden social, y el lugar que ocupa el “pueblo” dentro del discurso político.

Así, el nacionalismo incidirá dentro de la estructura política, tanto como en el devenir de las mentalidades colectivas.

“Al principio, y en esta primera etapa, el nacionalismo popular se expresa en la lealtad ciega a los caudillos, en la ira ante la traición a los principios, en el cinismo, el escepticismo y oportunismo masivo que son aprendizaje de una realidad manejada desde arriba, en la disponibilidad física que movilidad geográfica e invención del presente, en la ferocidad en el combate y en el saqueo que es indiferencia programada ante la muerte, y recuerdo de la moral de los hacendados porfiristas. Todos estos son rasgos nacionalistas, porque se consideran propios de un carácter colectivo, tal y como lo transmiten los corridos, las canciones revolucionarias, los sketches teatrales, el reacomodo de las costumbres.”⁸⁹

⁸⁹ *Ibidem*

En la segunda etapa, la que comprende, acorde a Monsiváis, entre 1920 a 1940, el Estado convierte el nacionalismo en educación, al mismo tiempo que el propio Estado se convierte en nación, y el respeto que se le debe prodigar a México es por extensión el mismo que debe otorgársele al Estado. De esta forma, el muralismo se presenta como estrategia educativa de las grandes masas, y se promueve el alfabetismo en todo el país, que favorecerá la capacitación de mano de obra para la industria.

“Ante una política que las toma poco en cuenta, pero que abre el horizonte de sus posibilidades, y ante un discurso que las adula (...) las clases populares reaccionan de modo positivo, con dos grandes excepciones: los grupos étnicos, marginados por la lengua, el racismo interno y la doble explotación, y los grupos más tradicionalistas del campo y las ciudades. Pero la mayoría se va reconociendo en la selección de héroes, actitudes, frases, canciones, paisajes sociales, consignas, visiones utópicas y glorificación de rasgos negativos.”⁹⁰

⁹⁰ *Ibidem*

Dentro del proyecto nacionalista, se produjo en México una efervescencia de cambios en la educación y el reparto de tierras que influyó en la derrota de la derecha conservadora, derrota que nunca aceptó.

La guerra cristera fue una manipulación de la iglesia católica de la élite criolla y la derecha campesina, ante los privilegios que estaba perdiendo por parte de los gobiernos post-revolucionarios aprovechándose de la fuerte religiosidad y de la influencia que tenía sobre el pueblo mexicano.

Monsiváis muestra la avidez que se tenía por cambiar la ideología, conservadora dentro del discurso de Plutarco Elías Calles de 1934:

“(…) hay que arrebatárle a la iglesia el "alma de los niños". El contenido del lema es sencillo: necesitamos implantar un sentido-unívoco de la nacionalidad como historia y como obediencia a las instituciones: estos son los héroes, estos son los villanos, estas son las leyes justas, éste es el lenguaje nacional, éste es el gobierno que demanda nuestro respeto, ésta es la auténtica emoción patria. La campaña, que cuesta muchas víctimas, tiene éxito. En 1910 el 20 por ciento de la educación primaria

depende del gobierno; en 1986, el 93 por ciento.”⁹¹

En esta etapa el gobierno federal se da cuenta de la necesidad de imprimir en el pueblo mexicano la sensación de nación ante los regionalismos que habían imperado en la época. El arte, la música y especialmente las acciones políticas del General Lázaro Cárdenas con la expropiación petrolera y la reforma agraria le dan al pueblo mexicano la idea de unidad nacional.

La izquierda mexicana adopta las ideas de la izquierda internacional afianzándolas en el nacionalismo mexicano, con la ayuda del retroceso de la derecha mexicana, haciendo que el nacionalismo popular y el régimen se entremezclaran. “El pueblo cree en la mitología que se le ofrece y el Estado ofrece una mitología parcialmente forzada por las creencias del pueblo. Desde fuera, el nacionalismo parece la única proposición global para entender el destino de una sociedad.”⁹²

El nacionalismo del Estado creador de mitos y el popular, se convierte en la

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

manera de unificar al pueblo para llevarlo a la modernidad. “Tómenlo o déjenlo: se acepta que la nación es, al mismo tiempo, la forma y el contenido, la legislación y el espíritu de los mexicanos (...) Durante esta etapa, en lo cultural y en lo social, el nacionalismo parece serlo todo.”⁹³

En la tercera etapa, que comienza a partir de 1940, el gobierno promueve el sentimiento nacionalista como unificación de todas las clases sociales. “El gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho propone la Unidad Nacional. Las élites están de acuerdo, los distintos grupos que componen la famosa abstracción, las masas, aceptan, y la industria cultural se aprovecha.”⁹⁴ Industrialización y nacionalismo convergen en una sola dirección, el progreso. “Lo que hace posible la aceptación gozosa de la Unidad Nacional es la idea del Progreso material que será un salto histórico. El Progreso traerá consigo un mayor conocimiento del mundo, un mayor poder sobre la realidad, las virtudes que el conocimiento infunde la felicidad resultante. (...)Y para arribar

⁹³ *Ibídem*

⁹⁴ *Ibídem*

⁹⁵ *Ibídem*

al Progreso sólo se requiere unirse con firmeza en torno a la Nación-Estado.”⁹⁵ Sin embargo, consustancialmente ligado a la lógica capitalista representa un decremento de la mano de obra al mismo tiempo que propicia la acumulación de riqueza, lo cual generaría críticas al sistema económico que serían acalladas tanto por la injerencia del Estado, como por la cúspide del nacionalismo popular, producto del “encuentro afortunado de los medios electrónicos y las tradiciones, de la relación dinámica entre el crecimiento urbano y la confianza en una psicología colectiva.”⁹⁶

Paulatinamente, el discurso nacionalista iría perdiendo adeptos entre las élites en el poder, pues la situación nacional en relación con los Estados Unidos había cambiado. Políticamente, el nacionalismo ya no sería el recurso más eficaz dentro de la estructura económica del país, “la política de Buena Vecindad con Norteamérica y el desarrollo capitalista, impulsan a las clases dominantes a deshacerse de su influencia”⁹⁷, sin embargo, y dentro de los imaginarios

⁹⁶ *Ibídem*

⁹⁷ Carlos Monsiváis, *ob. cit.*

sociales, los resultados de las décadas en donde se promovió el nacionalismo aún presentan una fuerte influencia en el momento de asumir una identidad como nación.

Vanguardias y nacionalismo

La búsqueda de identidad dentro de la aspiración modernizante que se generaría en México a partir de la década de los veintes, antes que presentar una única respuesta sería rica en debate intelectual. Como contestación al nacionalismo en su vertiente indigenista, rural y revolucionaria que se estaría promoviendo desde el muralismo, y que miraba esencialmente hacia la tradición y el pasado como esencia de la identidad, había un grupo importante de intelectuales y artistas que defendían la construcción de un nuevo México como una nación moderna en base a la asimilación del modelo europeo, pero con una reinterpretación de lo propio.

Así, en las manifestaciones culturales de la época y como reflejo de las polémicas que se estaban gestando en torno a la esencia mexicana, se encuentran por una parte

aquellos artistas que buscan integrar lo autóctono dentro de las vanguardias internacionales, pretendiendo mostrarse como realizadores modernos, pero orgullosos de sus raíces indígenas o de su esencia mestiza, que en cualquier caso se erigían como contrapeso a la imitación del modelo europeo, mientras que en otro grupo de creadores se encontraban aquellos que no solo habían imbuido sus creaciones dentro de las corrientes vanguardistas europeas, sino que se presentarían como críticos del nacionalismo desde la tendencia que estaba promoviendo el nacionalismo. De cualquier forma, en ambos casos el vanguardismo europeo intervendrá dentro de las representaciones de todos estos artistas como un referente simbólico de la influencia europea dentro del nacionalismo mexicano, por lo que se considera importante hacer una breve revisión del mismo.

Las propuestas artísticas vanguardistas, significaban para los realizadores mexicanos una ruptura novedosa y contestataria hacia el conservadurismo del siglo XIX, el muralismo mexicano y la ilustración que compartía la visión del

mismo, son creados en buena medida por esta clase de óptica, en donde lo nuevo que aportarían las vanguardias estaría siendo reinterpretado por la realidad mexicana. Es importante hacer destacar que la mentalidad vanguardista en los creadores mexicanos como Rivera y Siqueiros será un fundamento anterior a la visión nacionalista, y por ello, en los escritos tempranos de estos autores, se percibe el deseo de renovación de las artes dentro de ésta vertiente, a la par de la necesidad de representaciones visuales propias. El propio Rivera al relatar su formación como artista escribirá en 1925:

“En mis primeros días en París fui primero discípulo de Picasso y luego su amigo. (...) Es (...) el único pintor moderno que creo un estilo totalmente nuevo. Casi ningún pintor posterior logró escapar de su influencia”⁹⁸

Rivera hace hincapié en esta vanguardia como el origen de un arte verdaderamente novedoso, y por ello de suma importancia en su formación como artista, aunque posteriormente y en el mismo texto realizará una explicación de su

alejamiento de esta corriente, no por motivos nacionalistas, sino por sus preferencias estilísticas como artista; cabe destacar que en el momento en que escribe estas reflexiones, el muralismo se encuentra en apogeo:

“(...) el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural al diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna. Es por esto que los aspectos característicos del cubismo han desaparecido gradualmente en mi obra, aunque sigue teniendo el punto de vista original. Sigo creyendo que el cubismo es el más importante logro individual en las artes plásticas desde el Renacimiento”⁹⁹

Por su parte, Orozco en los viajes que realizaría al extranjero también consideraría el aporte europeo vanguardista como sinónimo de novedad y rompimiento con la sensibilidad decimonónica, como lo expresa en uno de los escritos en donde hace mención a Jean Charlot:

“Los pintores que habían estado en Europa traían de allá su experiencia y sus

⁹⁸ Ivonne Pini citando a Diego Rivera, Ob. Cit. p. 114

⁹⁹ *Ibidem*

conocimientos especiales de la Escuela de París, muy útiles y necesarios para relacionar el arte de México con el europeo. Jean Charlot fue muy servicial en este punto, pues era un pintor exclusivamente europeo y por añadidura francés y joven en extremo. Es decir que representaba la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios.

Los medios técnicos y estéticos de que disponían los pintores murales en 1922 pueden clasificarse en dos grupos. Primero los que procedían de Italia, y segundo los que procedían de París. Ni uno solo de los pintores de entonces ni de ahora ha intentado siquiera pintar a la manera de los mayas, los toltecas, los chinos o los polinesios.²¹⁰⁰

Si existe un rechazo en este escrito, no es a lo europeo en sí, sino a una visión conservadora y colonizadora de antigua factura que habría estado minusvalorando una estética de raíces propias, a favor de la imitación del modelo europeo.

Al igual que en el muralismo y la ilustración en donde se hacen perceptibles las influencias vanguardistas en conjunción con una estética indigenista y revolucionaria, los estridentistas, una corriente vanguardista resaltante en el

sentido que hizo su primera aparición en México, también presentará este amalgamamiento de vanguardias con nacionalismo, pero bajo una concepción distinta, en donde la identidad de nuevo Mexicano se percibe no en su pasado indígena o en la representación del México rural, sino en el México urbano, el de las fábricas y la máquina moderna. La estética futurista de fuerte influencia para el estridentismo entra en consonancia con la ideología de este movimiento, el cual buscaba romper con el pasado, más no con la identidad, la cual está arraigada en el caso de la ilustración gráfica, en el uso de la xilografía, mientras que el aspecto revolucionario, un componente importante de la ideología estridentista, se hace presente en las composiciones febriles y audaces, a las cuales la técnica xilográfica se adecua por completo. De esta forma, tanto el arte muralista y la ilustración de corte indigenista y revolucionaria, como estridentistas tendrían un mismo origen y las mismas influencias, y su labor se desempeñaría bajo una misma óptica, la creación de la

¹⁰⁰ Ivonne Pinni citando a Siqueiros, *Ibidem*, p. 115

identidad mexicana bajo el proyecto nacionalista revolucionario.

Abreviando, el nacionalismo revolucionario como un proyecto político de las élites en el poder y que involucró a los intelectuales y artistas de la época, se valió de un pasado prehispánico idealizado como raíz de la identidad, así como de la cultura de las clases populares, campesinos e indígenas, buscando con ello el apoyo y legitimación de los

gobiernos revolucionarios por parte de los sectores sociales más numerosos, en donde la utilización de elementos relacionados a la tradición sirvieron como símbolos de unidad e identidad dentro a los objetivos modernizantes de la nación. Esta dualidad, modernidad - tradición, se reflejará en la producción de ilustraciones de la época, las cuales contribuirán en buena medida en la creación de la fragmentada identidad mexicana, como se expondrá en el capítulo 3.

Capítulo 3

La ilustración gráfica y la construcción de la identidad mexicana

La ilustración gráfica y la construcción de la identidad mexicana

Después de las heridas políticas, económicas y sociales que el conflicto armado revolucionario dejó, los objetivos prioritarios del Estado fueron la institucionalización del sistema de control político y la modernización de la economía, como la pacificación social. Para ello, se necesitaba crear la sensación de unidad y fraternidad en un México caracterizado por la multiplicidad étnica y regional, como por la disparidad económica entre la sociedad.

La clase política dirigente precisaba de un sustento ideológico que ligase al gran mosaico cultural de las clases bajas, en concordancia con las necesidades de las clases medias y altas bajo un pasado en común que se tradujese en identidad, y un

futuro compartido, en el que el Estado fungiera como dirigente incuestionable hacia la modernización de una sociedad definida por su tradición, en donde la conciliación de las masas con el Estado se pretendería, entre otras medidas, en la dignificación y adulación de las mismas dentro del discurso oficial.

Con esta finalidad, el nacionalismo mexicano se sustentaba ideológicamente en al menos dos vertientes. Primero, la glorificación del pasado prehispánico como origen de la identidad mexicana. Segundo, la incorporación del México popular, en donde pobres indios y campesinos conformarían al “auténtico pueblo mexicano”, mientras que se promovería la selección de algunos

elementos de la cultura popular, en representación de la totalidad de la identidad mexicana, como cierto tipo de música, vestimenta y artesanía. La tercera vertiente, que definiría y delimitaría a las anteriores, sería la consolidación de una nación moderna relacionada a objetivos económicos capitalistas, por lo que la tradición mexicana “(...) permitía reclamar (...) una modernidad particular para México; pero en ningún caso negaba la aspiración fundamental del Estado nacional: la modernidad y la modernización.”¹⁰¹

En este contexto, las imágenes serán protagonistas en la construcción de la identidad mexicana, en donde el caudal de impresos generado durante estas décadas participaría activamente. En las ilustraciones entre los años de 1920 a 1940, se abrirá un espacio importante para la creación de un mito nacional unificador, ligado a los orígenes y esencia de la mexicanidad, al mismo tiempo, reflejo de la modernización de México ligada a la naciente sociedad de consumo.

El devenir del arte pictórico del periodo influye notablemente en la ilustración gráfica, aunque no existe un paralelismo total entre uno y otro, pues desde sus inicios, la misión ideológica del muralismo como arte auspiciado por el Estado y diseñado para las mayorías, delimitaría tanto la temática como su estilo pictórico, mientras que con la ilustración gráfica, al presentar una diversidad más grande de motivaciones y patrocinadores para su realización, y al carecer de la monumentalidad del arte muralista, representa también propuestas más diversas, sin alejarse con ello de la lógica modernidad-tradición imperante en la época.

El pensamiento de José Vasconcelos, siendo ya dirigente de la Secretaría de Educación pública en 1921, era que la unificación social, lingüística y racial en una sola cultura representaría la regeneración del país, y la educación, la reforma agraria y la creación de una cultura nacional funcionarían como los elementos estratégicos de homogeneización. El arte mural en este

¹⁰¹ Claudio Lomnitz, *Los trapos sucios del nacionalismo*, 1999, p. 169

sentido, sería el lugar en donde se expresaría un orgullo de raza, común para toda la sociedad en la que se incluiría al indio como parte fundamental de la nación.¹⁰²

La creación de una identidad nacional a través del análisis de su historia en el muralismo, se fundamentaría en el arte prehispánico como una tradición estética olvidada, la cual reviviría para conjuntarse con una revalorización del arte popular y de esta forma construir una estética propia que al mismo tiempo dialogase con el arte universal. A pesar de que los principales muralistas de la época como Rivera y Siqueiros se habían formado dentro de las vanguardias europeas, como el cubismo, futurismo y expresionismo, no estarían interesados en explorar dentro de sus murales estas tendencias más que en una influencia parcial y contenida de las mismas, pues su misión como dirigentes en la reconstrucción del alma nacional e ideales revolucionarios sería mucho más compleja.

En la creación de un arte moderno mexicano, la función educativa, primaría

por sobre las concepciones vanguardistas, y por ello constituiría un cierto tipo de neoclasicismo, en tanto que era una pintura de historia en donde verdad y mito se entreveraban en la conceptualización de los ideales revolucionarios. Los muralistas de este periodo buscaban interpretar los milenarios principios estéticos del arte prehispánico, pero desde su formación occidental, pretendiendo integrar el arte mexicano al gran arte universal, bajo la premisa prioritaria de instruir a un pueblo con grandes niveles de analfabetismo bajo la ideología nacionalista revolucionaria. De esta forma, el arte mexicano, encabezado por el muralismo, estaría definido y delimitado en relación a su instrumentación política en la dualidad modernidad-tradición que impregnaría el nacionalismo de las primeras décadas del siglo XX.¹⁰³

El manifiesto de los muralistas del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco (1922) haría evidente

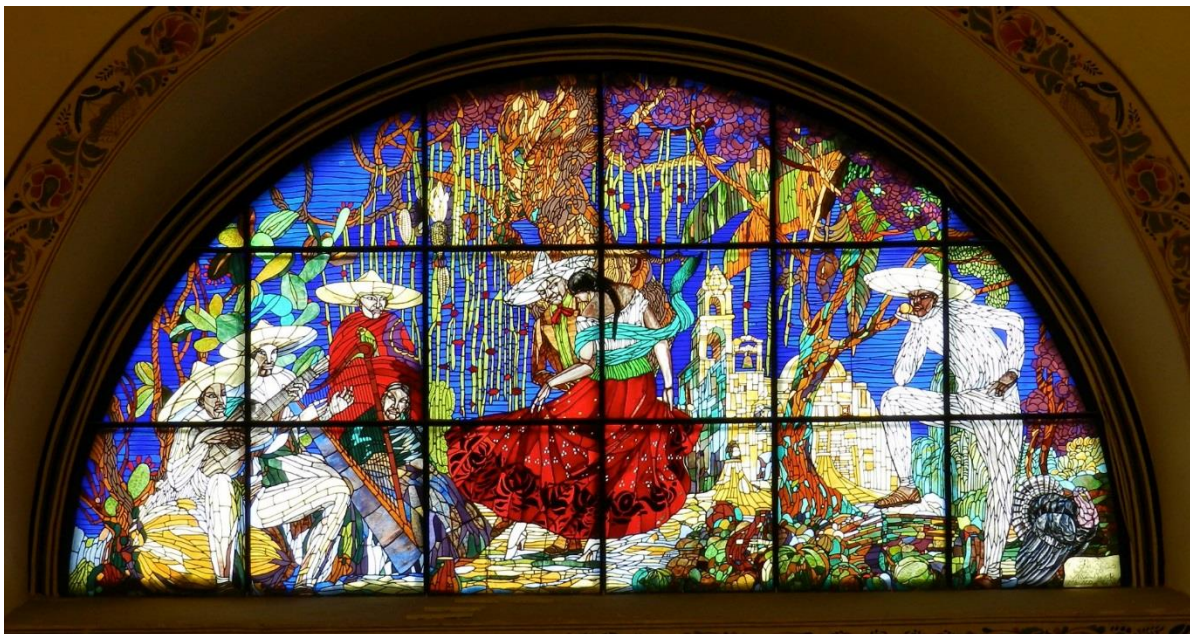
¹⁰² Betzabé Arreola Martínez, *José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación*, p. 8

¹⁰³ Rita Eder, "El muralismo mexicano: Modernismo y modernidad" en *Estudios sobre arte. 60 años*, p. 365

esta estrecha unión entre arte y política en numerosas referencias a lo largo del escrito, entre las que se menciona que “(...) los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte una finalidad de belleza para todos, de educación y combate.”¹⁰⁴

En los murales que se realizaron desde la década de los veinte, hasta la finalización de los murales del palacio nacional, se percibe un cambio de ideología en los mismos, independientemente de la postura particular de sus autores. Así, en

los primeros murales bajo el auspicio de Vasconcelos, realizados por Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma y Gerardo Murillo (Dr. Atl), entre otros, la finalidad primaria sería la educación y sensibilización del pueblo, al mismo tiempo que se enaltecía la labor de los intelectuales en la creación de un nuevo México. En los murales del ex convento de San Pedro y de San Pablo en 1921, se utilizan imágenes con dos niveles de simbolismo, aquellas que pretendían incluir formas “populares” que servirían para preparar al pueblo para el “gran arte”, en donde hacen ya su aparición



China Poblana, Roberto Montenegro, vitral, 1922, ex convento de San Pedro y de San Pablo

¹⁰⁴ Siqueiros, David Alfaro et al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y

Escultores," 1923, *en Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*



El árbol de la vida, Roberto Montenegro, fresco y encáustica, 1922, ex convento de San Pedro y de San Pablo

charros y chinas poblanas, como en los vitrales de Roberto Montenegro, y las imágenes cuyo simbolismo solo sería accesible para la minoría ilustrada, y que estarían encaminadas a lograr la unidad nacional sobre la vía modernizante.

Posteriormente, en la primera etapa de los murales de San Ildefonso (1922 – 1923) a cargo de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera, Siqueiros y Orozco, la finalidad más importante sería definir la esencia cultural, racial e histórica de la

nación a través del mestizaje, y justificar el muralismo dentro del espacio institucional, mientras que en la segunda etapa de los murales de San Ildefonso, el propósito será reinventar la historia y la reivindicación de la raza. Se cuestiona la hispanofilia vasconcelista y se encuentra la esencia de la mexicanidad en la raza india y su pasado prehispánico sin renunciar a la modernidad occidental mediante el mestizaje. En ellos se presentará por primera vez una visión crítica sobre la conquista de México, lejana a la visión de Vasconcelos.



Epopeya del pueblo mexicano. Diego Rivera. 1929. Escalinata Palacio Nacional.

Los murales del palacio nacional de Diego Rivera (1929 – 1951) fueron la muestra más representativa de la pintura histórica mexicana dedicada a legitimar al estado nacional revolucionario. La ideología de estos murales fue cambiando conforme cambió la ideología del artista, que con frecuencia se aparejaba a la de los grupos en el poder. En esta lógica, Rivera presentó la historia de México como un proceso derivado de un pasado glorioso.

El objetivo de Rivera era crear la conciencia de un destino manifiesto en donde el Estado sería el heredero de la responsabilidad histórica de conducir al pueblo por el camino iniciado por sus antecesores indígenas, hacia la construcción del régimen socialista.

A pesar de las diferencias ideológicas entre sus principales representantes, el nacionalismo impregnaría el muralismo del periodo, lo que no ocurrirá de manera

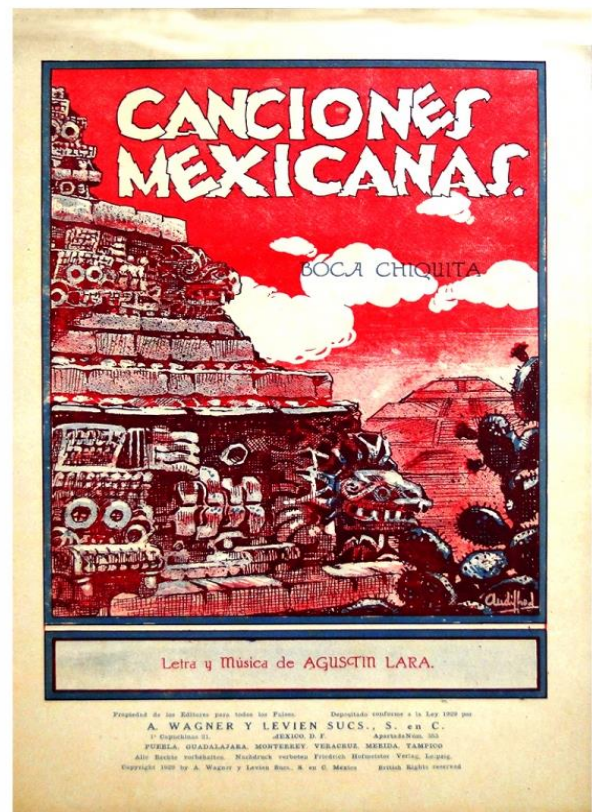
análoga con la ilustración, la cual responde tanto al impulso nacionalista, en publicaciones inspiradas en la atmósfera cultural inducida por el Estado (tradicción y pueblo), como en el impulso modernizador, también en concordancia de los intereses de la clase política, pero en donde hacen su aparición tanto las ilustraciones de corte vanguardista, como aquellas relacionadas a la sociedad de consumo. Así, el estilo de representación de la ilustración gráfica en estas décadas es de un amplio repertorio, al no estar confinada a las temáticas históricas o sociales en donde las limitantes en la representación se encontrarán más en las preferencias del público receptor, que en la misión educativa del arte mural.

A lo largo de las décadas que corresponde el periodo de la presente tesis, las ilustraciones darán cabida a una gran multiplicidad de estilos e ideologías, las que, sin embargo, he condensado dentro de algunas tendencias principales que a mi parecer reflejan en parte, la forma en que se estaba configurando el México moderno, lo cual no quiere decir que con ello se pretenda abarcar todos los ilustradores e ilustraciones importantes de

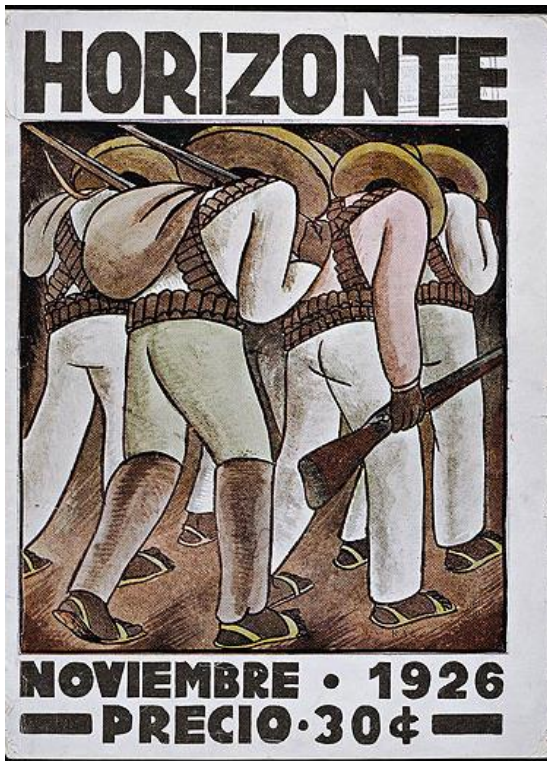
la época, estando en plena conciencia de las muchas omisiones que en el presente texto se están haciendo, lo cual excedería el propósito de esta investigación.

En busca de una identidad. La ilustración gráfica en la década de los 20's

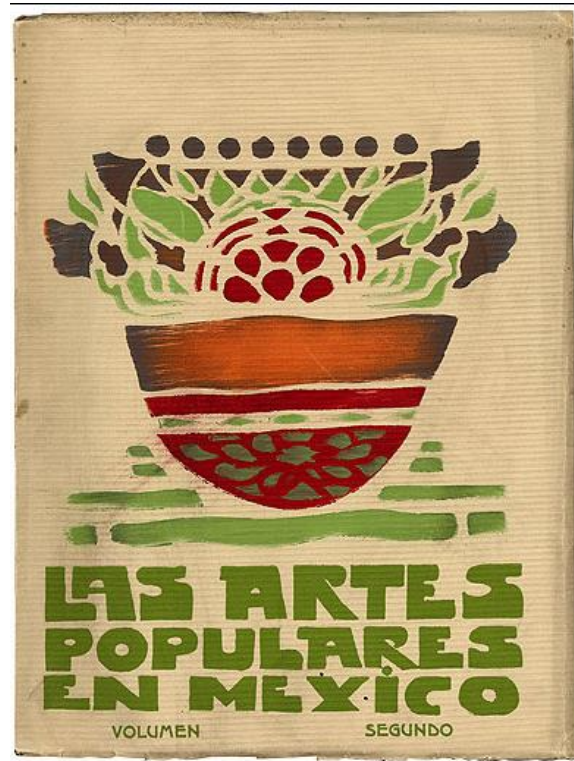
Ilustración indigenista, revolucionaria y rural



Canciones mexicanas, 1929, portada de partitura ilustrada. Andrés Audiffred. Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.



Horizonte, Ramón Alva de la Canal, 1926
<http://www.bbc.co.uk/>



Las artes populares en México, 1922
<http://www.bbc.co.uk/>

Encontrar representaciones visuales propias, verdaderamente mexicanas, concebidas desde una autenticidad identitaria se volvió una de las preocupaciones principales de los artistas del periodo, que afectaría por ende a la ilustración gráfica. En esta década aún convergen numerosos estilos de representación en la búsqueda de un lenguaje original, y dentro de ésta multiplicidad de imágenes comenzarán a perfilarse algunos elementos que con el

paso del tiempo, se erigirían como representantes de la identidad mexicana.

Durante la década de los veinte habrá un incremento considerable de libros y revistas ilustradas que explorarán visualmente tanto las raíces de la mexicanidad en el pasado prehispánico, como la incorporación del pueblo; pobres, indios y campesinos, como protagonistas de la regeneración nacional. Sin embargo, y si bien estas corrientes serán importantes dentro de la conceptualización del auténtico “ser” del

mexicano, las ilustraciones de la época en publicaciones que exploraban esta autoconcepción, también reflejarán las múltiples visiones que se tenía de lo

Fueron años de definición, de búsqueda sobre aquello que constituía la identidad mexicana, que sin embargo partiría de la influencia del nacionalismo



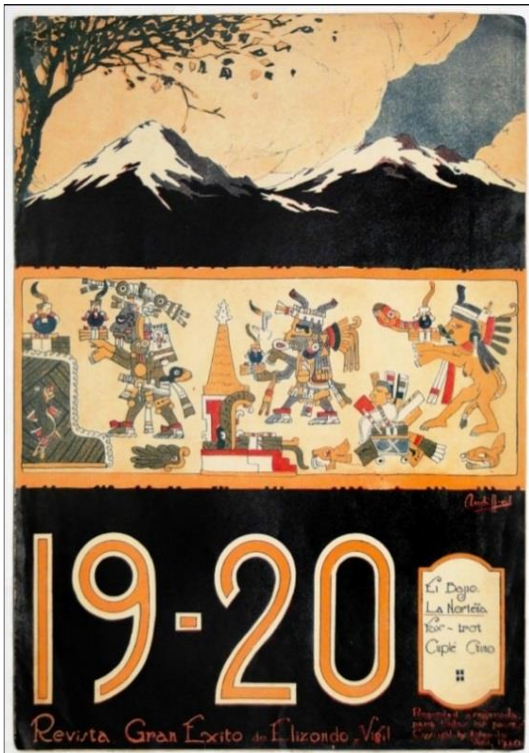
La norteña, Andrés Audrifed, 1920
Colección Carlos Monsiváis, en: Museo del estanquillo, colección en línea.



¿Dónde estás corazón?, 1927, portada de partitura ilustrada. Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.

“propio” en donde el indigenismo sería una de esas vertientes, más no la única, y la cultura popular aún no sería reducida ni estereotipada como ocurriría en las siguientes décadas, aunque se encontrase en proceso de serlo.

decimonónico y la integración del pasado indígena como símbolo de autenticidad, al mismo tiempo que se comienza a empatar a la identidad mexicana con la cultura popular, la perteneciente al estrato más numeroso del país. Como lo argumenta

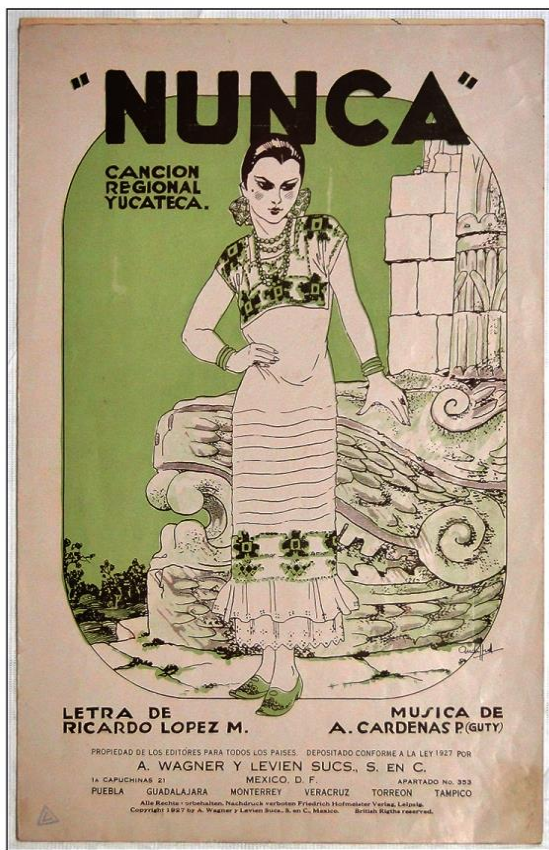


La norteña, Andrés Audrifed, 1920
 Colección Carlos Monsiváis, en: Museo del
 estanquillo, colección en línea.

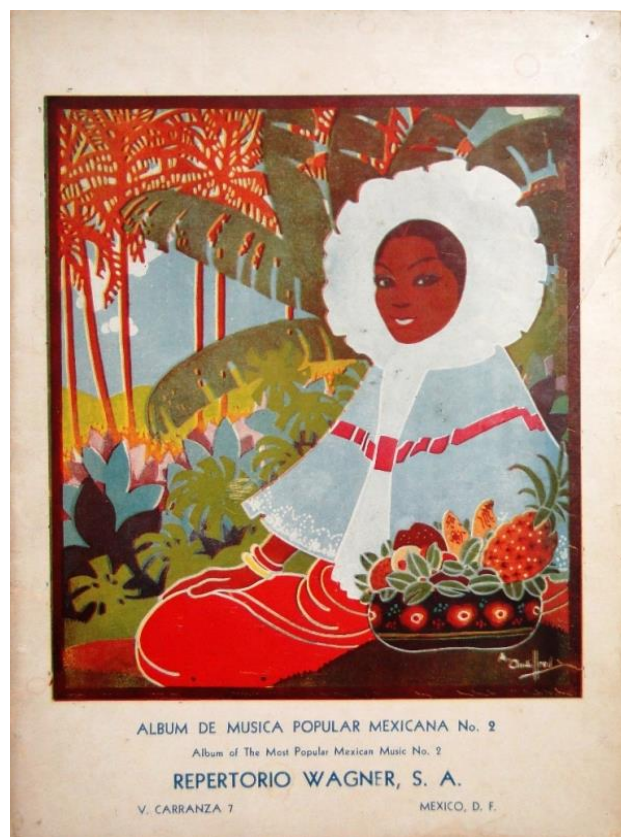


¡Qué chulos ojos!, ilustrador desconocido, 1920
 Colección Carlos Monsiváis, en: Museo del
 estanquillo, colección en línea.

Las imágenes arriba presentadas corresponden a partituras ilustradas del año de 1920, ambas de canciones populares. Mientras que en la ilustración de la izquierda perteneciente a la canción de “La norteña” se presenta iconografía prehispánica junto con un paisaje que por el tratamiento del color y estilo de representación recuerda los grabados japoneses del siglo XIX, en la ilustración de la derecha aparecen elementos de la cultura prehispánica, reinterpretados bajo cánones occidentales, acompañando la fotografía coloreada de un personaje femenino, cuya vestimenta y aspecto general parecieran la de una mujer de clase media o alta, usando un disfraz de lo “típicamente” mexicano. En estas dos imágenes se puede percibir, en parte, la disparidad de visiones sobre lo que sería la identidad mexicana desde su aspecto visual, aunque en ambas el pasado prehispánico es un punto de referencia.



Nunca, 1927, portada de partitura ilustrada. Andrés Audiffred. Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.



Álbum de música popular mexicana, 1928, portada de partitura ilustrada. Andrés Audiffred. Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.

Pérez Montfort, existía una relación estrecha entre las élites culturales y el “pueblo”, y si esta conexión se rompe a partir de la década de los 40’s, la identificación de "lo mexicano" con la cultura popular continuará arraigada en el imaginario colectivo mexicano.

Este tipo de ilustración ejemplificará el proceso que recorrerá el nacionalismo mexicano, desde el tipo de nacionalismo

que se dará en la década de los veinte bajo los ideales revolucionarios, en donde se pretendía integrar y reivindicar al indígena en la conformación del nuevo México, mientras que las clases populares tendrían la prioridad en la reestructuración de la nación (por lo menos desde el discurso); y el nacionalismo de la década de los cuarentas, en donde la imagen del indígena está completamente

estereotipada y utilizada como espectáculo al igual que la del “pueblo mexicano”, en donde el discurso oficial favorecía a las clases medias y altas bajo la bandera de la unidad nacional.



¡Quiera Dios!, 1926, portada de partitura ilustrada
 Andrés Audiffred (ilustrador), Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.

En el arte y la ilustración de los primeros años tras el conflicto armado, la integración en el discurso de las élites con

las clases bajas se presenta como la revaloración de "(...) el dibujo mexicano que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo (...) "¹⁰⁵

Esto, entre otras manifestaciones, se percibirá en la reactivación de la xilografía como parte de la autenticidad de la ilustración mexicana, con exponentes como Fernández Ledesma, Díaz de León, Alva de la Canal, y especialmente, Jean Charlot, quien fue uno de los principales impulsores de la técnica xilográfica, inspirado en los grabados de José Guadalupe Posada, a quién elevaría a la categoría de paradigma del artista forjado por y para el pueblo, y cuya fama a partir de este periodo, estaría entrelazada indivisiblemente a los ideales y objetivos del nacionalismo revolucionario:

“(...) Guadalupe Posada (...) creó el grabado genuinamente mexicano, y lo creó con rasgos tan fuertes, tan raciales que puede parangonarse con el sentimiento estético de lo gótico o lo bizantino,

¹⁰⁵ Ricardo Pérez Montfort, *Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920 – 1940*, p. 2

pongamos por caso. Por eso mismo, por su alcance universal de obra no subjetiva, permaneció anónima.”¹⁰⁶

Después de un tiempo en el olvido, Jean Charlot y Diego Rivera retomarían a Posada creando un personaje acomodado al discurso nacionalista, erigiéndolo como precursor de la revolución, inagotable defensor del pueblo oprimido y generador de un arte puramente mexicano. En el texto *José Guadalupe Posada* de 1930 Rivera escribiría:

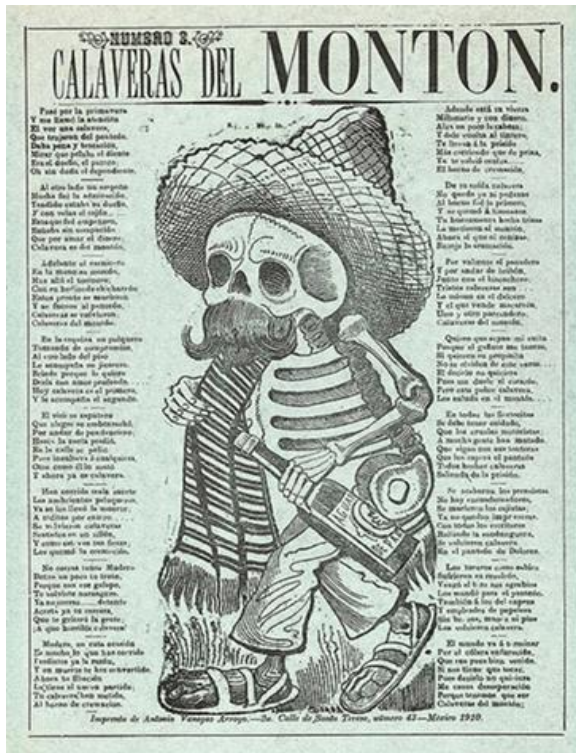
“La producción de Posada libre hasta la sombra de imitación tiene un acento puro.”¹⁰⁷

Y adicionalmente

“(…) ninguna burguesía ha tenido tan mala suerte como la mexicana, por haber tenido como relator justiciero de sus modos, acciones y andanzas, al grabador genial e incomparable Guadalupe Posada.”¹⁰⁸

Acorde a esta versión, Guadalupe Posada era la figura que representaría el ideal de los artistas de la revolución, como

¹⁰⁶ Jean Charlot “Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas” *Escritos sobre arte mexicano*.



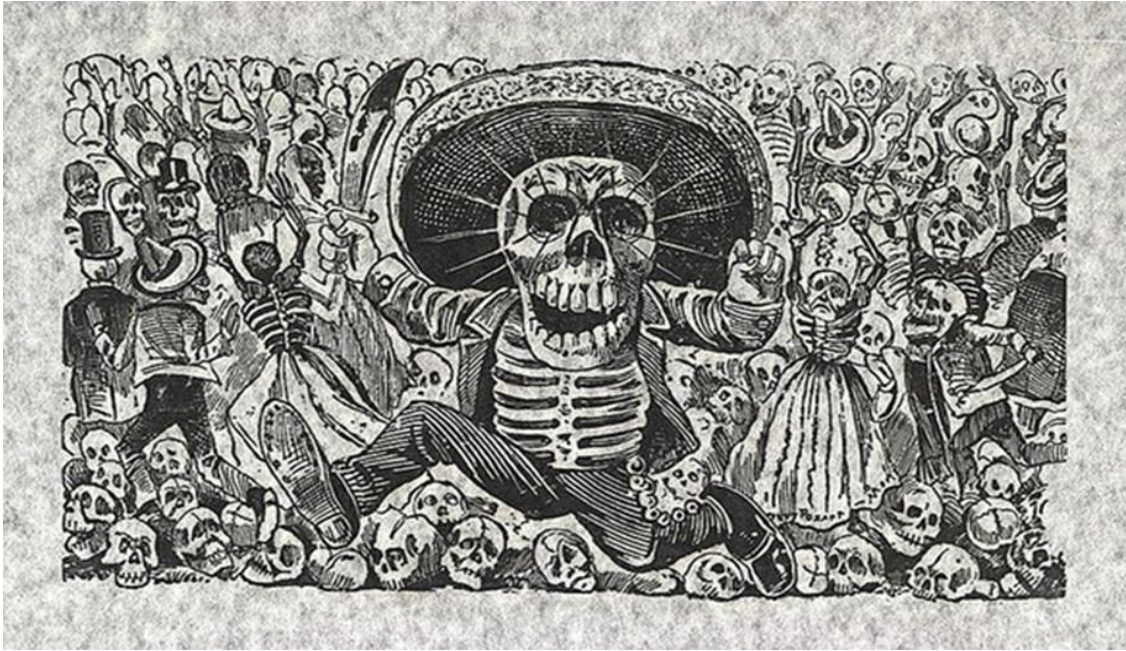
Calaveras del montón. José Guadalupe Posada. Hoja suelta por A. Vanegas Arroyo. Imagen tomada del libro: José Guadalupe Posada. Ilustrador de la vida mexicana, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992, p. 437.

creador de una estética auténticamente mexicana, cuya obra estaría destinada a las clases bajas, desdeñando y ridiculizando a la burguesía. Sin embargo, y como lo expone Rafael Barajas *El físgón*, la temática de los grabados de Posada a menudo contravino con las consignas revolucionarias, y su estilo responde a una

<http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/>, consultado el 03 03 2014

¹⁰⁷ Diego Rivera, “José Guadalupe Posada” 1930 en *Diego Rivera: Arte y política*, 1979, pág. 106 - 107

¹⁰⁸ *Ibidem*



Calaveras del Montón. Número 1, José Guadalupe Posada, 1910. Hoja volante, impresión tipográfica directa 14.2 x 26. Biblioteca de Arte Mexicano

larga tradición de estampa popular europea y novohispana.

Enrique Florescano mencionará que

“Los retratos costumbristas y las escenas populares son una tradición antigua, que se remonta a la época colonial. Posada abreva en esa tradición, así como en el grabado y la literatura popular de origen europeo, y los inserta en su obra, con tal fuerza, que numerosos críticos consideraron esas producciones el parto de un creador solitario y original.”¹⁰⁹

De cualquier forma, la xilografía sería un recurso privilegiado por los ilustradores de la década de los veinte bajo la ideología nacionalista, como una forma de representar la identidad mexicana dentro de la ilustración gráfica. Jean Charlot comentaría al respecto:

“Mientras los grabados en metal (aguasfuerres, punta-seca) continuaban siendo el legado de las gentes cultas y por la complejidad técnica se prestaban a las perspectivas y a los claros oscuros académicos, el grabado en madera, de sencilla ejecución, permanecía siendo el

¹⁰⁹ Enrique Florescano, *Las ideas de Patria y Nación en la Revolución de 1910-1917*

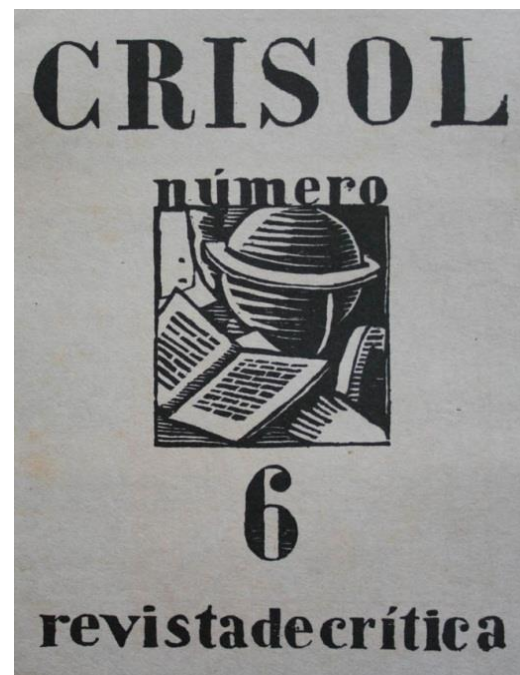
medio preferido de las gentes humildes, agradando sus ojos y su espíritu (ilustraciones de corridos o imágenes piadosas). El amor de los humildes por esta técnica le trajo consigo el desprecio de los ricos, lo que dio por resultado muy feliz que los que tallaban madera, artesanos sin ambición, pudieran hacer obras sanas, puesto que eran para gentes sencillas y de buena voluntad. Motivo primordial del florecimiento de la Escuela Popular Mexicana de Grabado (múltiples escenas locales expresadas en un lenguaje "puramente plástico"). Al mismo tiempo las gentes "cultivadas" fomentaban y pagaban las más horribles imitaciones del arte burgués europeo."¹¹⁰

Las diferentes corrientes que debatían la autenticidad mexicana desde su aspecto visual, incluían búsquedas dentro del lenguaje vanguardista, la estética prehispánica, y la gráfica popular, entre otros. Las discusiones en torno a lo que se entendía por arte nacional tendrían muchas vertientes, y ni siquiera en el muralismo se presentaría una sola concepción de lo *propio*.

¹¹⁰ Jean Charlot, "Escritos Sobre Arte Mexicano" Editado por Peter Morse y John Charlot 1991—



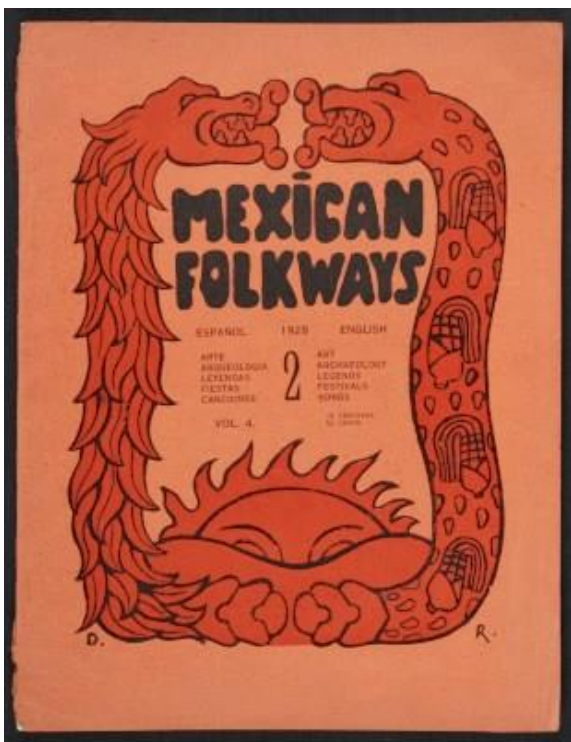
El Ángel del sueño, Francisco Díaz de León, s.f. Posible ilustración de libro, Grabado en madera de pie, s.f. 6.3 x 6.3 cm. Colección Andrés Blestein



Crisol, revista de crítica No. 6, Francisco Díaz de León, s.f., Grabado en madera de pie, s.f. 19.3 x 14.3 cm. Colección Andrés Blestein

2000, <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/charlotescritosbib.html>

Hacia mediados de la década, en las ilustraciones de Rivera ya se percibe un predominio de la corriente indigenista bajo una carga simbólica que conjuntaba



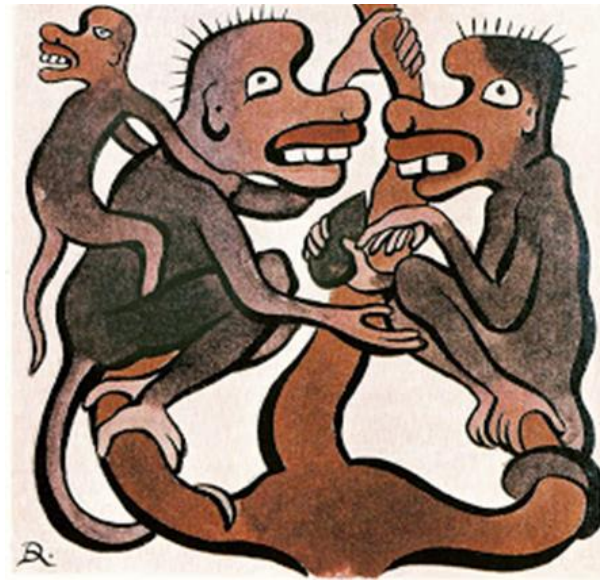
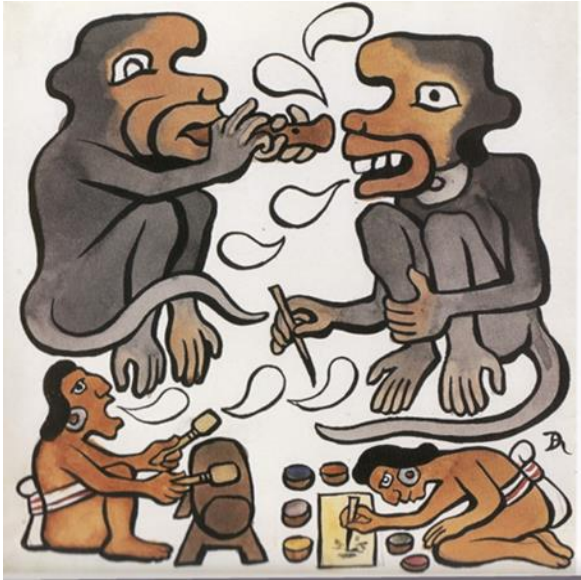
Mexican Folk Ways Vol. 4 No. 2, Diego Rivera, 1928. En Archives of American Art, colección digital.

iconografía prehispánica reinterpretada bajo los cánones de la cultura occidental.

En revistas como *Mexican Folkways*, fundada en 1925 por la norteamericana Frances Toor para difundir los usos y costumbres mexicanas en el extranjero, Rivera relaciona simbología prehispánica con simbología inspirada en su ingreso la

Gran Logia Quetzalcóatl, como son las grandes serpientes del cuarto volumen de la revista, una emplumada y la otra con dibujos de mazorcas de maíz en un costado, como referencia a la serpiente emplumada Quetzalcóatl, dador del maíz, acorde a la mitología prehispánica.

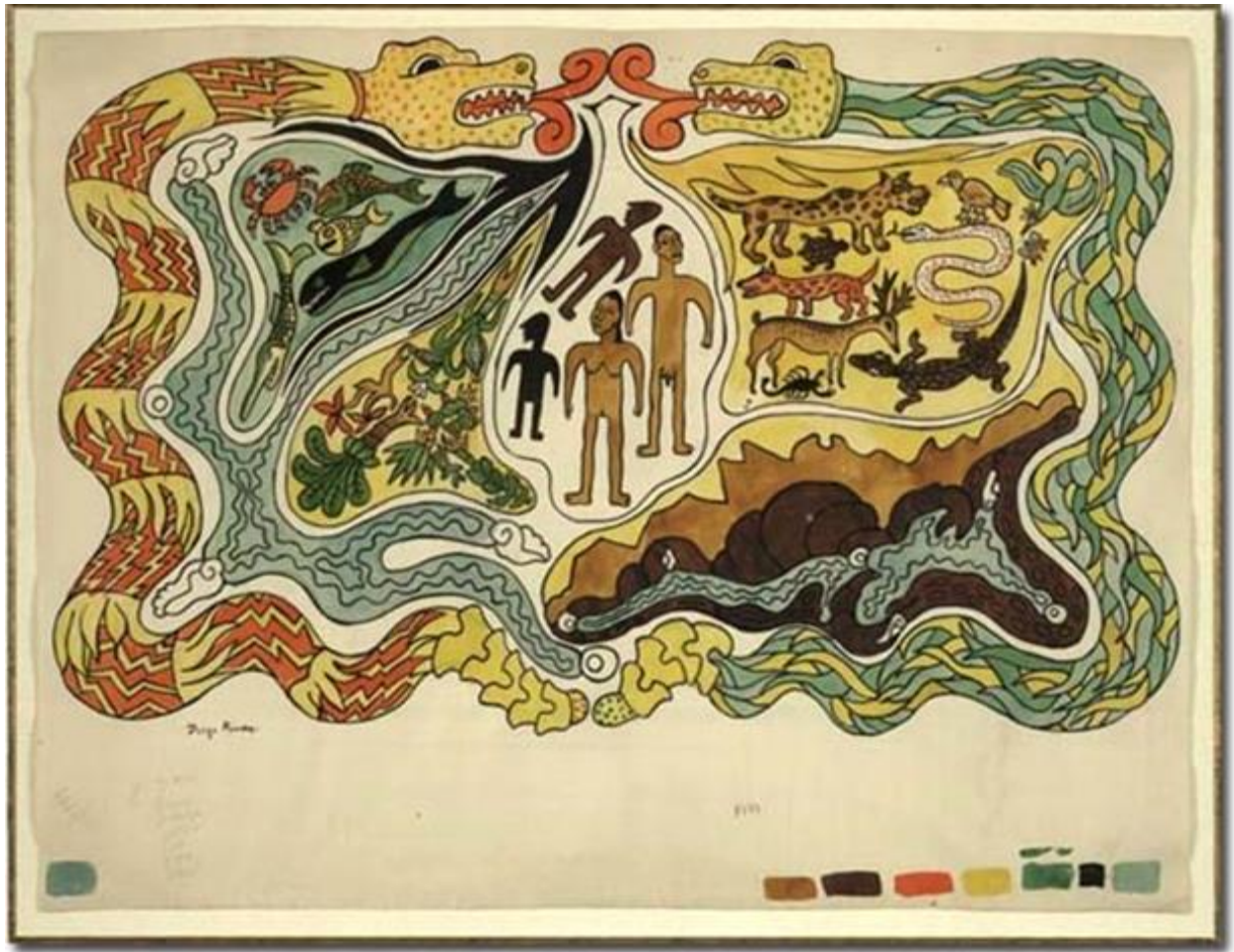
Las ilustraciones de Rivera van perdiendo progresivamente elementos vanguardistas para centrar su labor principalmente hacia la gráfica de corte indigenista o en ilustraciones que exaltaban al pueblo mexicano desde su faceta obrera y campesina. Dentro de esta tendencia, varias de las ilustraciones que realizó en la década de los treinta, se presentan como experimentos estilísticos, en donde simbolismo y representación se conjuntaban en algunas de las ilustraciones más originales de su producción. En 1931, realizó una serie de diecisiete ilustraciones que acompañaban al texto *Popol Vuh* siendo las representaciones que se acercaban más a comulgar con la estética indígena. Al respecto, Sergio Pitol se referiría a estas en los siguientes términos: “La calidad de las acuarelas, su belleza, su imaginación portentosa, hacen de ellas uno de los



Popol Vuh, Diego Rivera, 1931
<http://www.diego-rivera-foundation.org/>



Popol Vuh, Diego Rivera, 1931
<http://www.diego-rivera-foundation.org/>



La creación, Popol Vuh, Diego Rivera, 1931 <http://www.diego-rivera-foundation.org/>

pintor contrajo con las culturas aborígenes, y a la vez representa un diálogo perfecto entre dos entidades antagónicas: sujeción y libertad.”¹¹¹

El indigenismo, impulsado por varios de los más afamados artistas e intelectuales de la época, y que influiría en las ilustraciones como las anteriormente presentadas, pretendía revelarse a la concepción del indio de la sociedad

¹¹¹ Sergio Pitol, *De cómo Diego Rivera volvió a inventar el mundo*, p. 192

conservadora, “(...) ese México momificado, obtuso, ciego a cualquier novedad artística y a toda apertura moral, sostenido de una autoafirmación surgida del odio al indio, del temor al indio, de la desconfianza ante el indio, de la triste seguridad de sentirse superiores al indio.”¹¹² Esta concepción sin embargo, comenzaría a modificarse no en base a una aceptación de la cultura india, aquella que significaba un lastre para la modernización, sino en la influencia de la perspectiva estadounidense, la cual aceptaría lo indio como lo exótico, visión transmitida a la élites económicas mexicanas, quienes impulsarían dentro de los medios masivos de comunicación la versión exótica y estereotipada del indio, una versión inocua, despolitizada y comercializable en tanto que era espectacular.

Ilustración vanguardista

Durante la década de los años veinte los artistas mexicanos inspeccionaban los

aportes de Europa en materia artística, pero buscando anteponer la “esencia mexicana” en función de una estética propia. Esta exploración de lo propio y su relación con lo extranjero se perciben en los escritos de los más afamados muralistas, como Rivera y Siqueiros. Rivera escribiría en 1925: “(...) el cubismo es el más importante logro individual en las artes plásticas desde el Renacimiento”¹¹³, y Siqueiros postularía que “razonadamente acojamos todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cezanne a nuestros días: la vigorización sustancial del impresionismo (...) el cubismo (...) el futurismo (...) y la novísima labor reveladora de voces clásicas”¹¹⁴, mientras que Orozco, el único de los tres que no se formó artísticamente en Europa menciona que “[l]os pintores que habían estado en Europa traían de allá su experiencia y conocimientos especiales de la Escuela de París, muy útiles y necesarios para relacionar el arte de México con el europeo.”¹¹⁵

¹¹² Ibídem, p. 191

¹¹³ Ivonne Pini citando a Diego Rivera en *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920 – 1930*, p. 114

¹¹⁴ Ivonne Pini citando a David Alfaro Siqueiros, Ibídem, p. 113

¹¹⁵ Ivonne Pini citando a José Clemente Orozco, Ibídem, p. 115



Relato de la vida de una tal Nadienka, Diego Rivera, 1916, Litografía, tomado del libro "Diego Rivera: Gran ilustrador", Raquel Tibol



Relato de la vida de una tal Nadienka, Diego Rivera, 1916, Litografía, tomado del libro "Diego Rivera: Gran ilustrador", Raquel Tibol

Si bien la ilustración gráfica comenzaría en estos años a repetir algunos elementos que devendrían en la conformación de un estereotipo de mexicanidad, también en esta época se erige como un lugar de experimentación, que ayudaría a la visibilidad del paso de las vanguardias artísticas en México, y dentro de las cuales también habría un sentido de autenticidad e identidad bajo preceptos diferentes a los que popularizaría el muralismo mexicano.

En 1916 Diego Rivera ilustra el poema de Ilya Ehrenburg *Relato de la vida de una tal Nadienka* en donde despliega su formación dentro de las vanguardias cubista y cubo-futurista de los años entre 1913 a 1918. En estas ilustraciones aún no se percibe componente nacionalista alguno, sino una búsqueda experimental de la forma, en donde desaparece la perspectiva, y toda sensación de profundidad. Tanto la figura

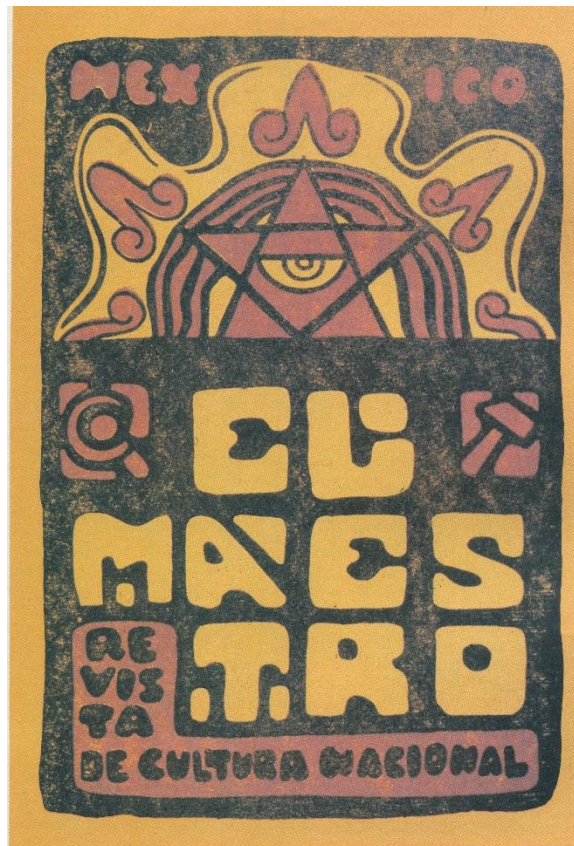
antropomorfa como los paisajes de fondo se fragmentan en formas geométricas y el



Portada de El Maestro: Revista de Cultura Nacional, México, n.º I, 1921. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes s.a.

uso monocromático del color, y en el intento por captar la sensación de movimiento se percibe trazas cubo-futuristas. La influencia de esta etapa en el extranjero se manifestará en las ilustraciones que realizaría a su regreso a México, ante el llamado de Vasconcelos.

En 1921 con el apoyo del presidente Álvaro Obregón, y bajo la dirección de



El Maestro, Revista de cultura nacional, 1921, Diego Rivera, en *Diseño Gráfico en México, 100 años.*

Vasconcelos, se edita la revista *El Maestro, Revista de cultura nacional*, una revista de índole educativa destinada a un variado público,

"(...) desde alumnos de escuelas, e incluso como revista familiar, ya que trataba de todos los temas, teorías económicas, nociones de comunismo, geometría, trigonometría, baile, geología,

geografía, arte nacional, agricultura, ganadería, lecciones de higiene, juegos, cantos, filosofía, antropología.”¹¹⁶

Rivera realizó la portada de octubre del primer año, y a decir de Raquel Tibol “la primera aportación plástica de Rivera a la Revolución cultural vasconceliana no fue la pintura mural sino el diseño y el dibujo informativo”¹¹⁷.

La revista *El maestro*, antes de la participación de Rivera, había estado ilustrada con una tendencia hacia el Art Nouveau, aquella tan criticada por Siqueiros y Rivera en sus encuentros en Europa: “(...) [A]doptamos de Europa únicamente las influencias fofas que envenenan nuestra juventud (...) todo ese Art Nouveau comerciable, peligrosamente insinuante por su comouflage y que tan esplendido mercado tiene entre nosotros (...)”¹¹⁸.

Probablemente influenciado por este tipo de reflexiones, en el único número de *El Maestro* que ilustró Rivera, amalgama influencia prehispánica con la estética

cubista y elementos de su ideología personal. “Inspirándose seguramente en el almohadillado de los cuerpos de las serpientes en el monolito de la Coatlicue, inventó grafías que acumuló rítmicamente en bloques cuadrados de letras y elementos de ornato que las separan o complementan. (...) Hoz y martillo aparecen (...) en la carátula, coronada por el símbolo ocultista y triangulado del ojo de la sabiduría”¹¹⁹

La imagen resultante, antes que reflejar la esencia de la mexicanidad como se le estereotiparía después, presenta un contenido ecléctico, simbólico, difuso e innovador, lo cual sin embargo levantaría protestas entre sus coetáneos, por lo que para el siguiente número solo se utilizarían algunos detalles que Rivera propuso para el diseño editorial. Resulta interesante en esta portada, el que se busque una autenticidad mexicana sin incluir ningún convencionalismo sobre la cultura prehispánica más que en cierta influencia en la representación, mientras

¹¹⁶ Betzabé Arreola Martínez, *José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación*, p. 5 en http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf, consultado el 03 03 2014

¹¹⁷ Raquel Tibol, *Diego Rivera ilustrador*, p. 20

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 21

¹¹⁹ *Ibidem*

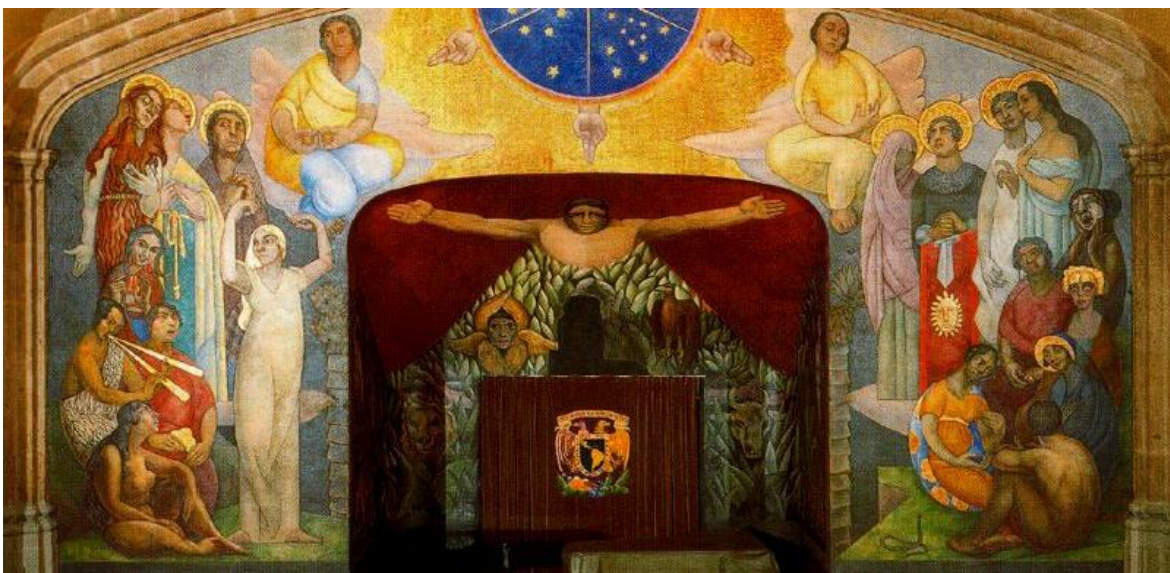


El soldado desconocido, Poemas de Salomón de la Selva, 1922, Diego Rivera, en Diseño Gráfico en México, 100 años.

que la simbología comunista y masónica priman en la representación, más en consonancia con las preferencias personales de Rivera, que con el contenido de la revista.

En 1922, Rivera realizó la portada para el libro de poemas de Salomón de la Selva *El soldado desconocido* con un fuerte contenido simbólico bajo una estética surrealista. En el mismo año comienza el mural *La creación* en donde Rivera introduce parte de la filosofía de Vasconcelos en referencia a la “raza cósmica”.

En ambas creaciones, tanto en la ilustración como en el mural, hay una fuerte influencia vanguardista, y sin embargo la misión propagandística del



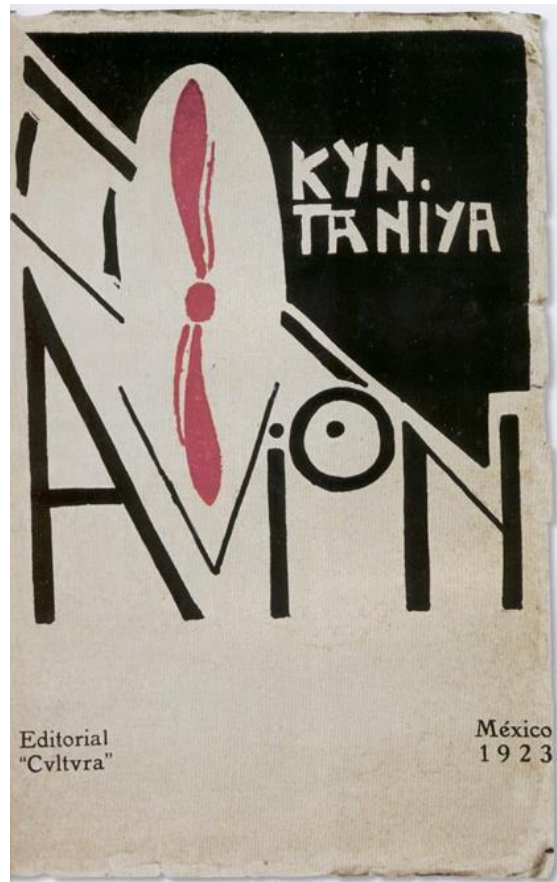
La Creación, Diego Rivera, 1922 – 1923
Encausto y Pan de Oro. Anfiteatro Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México

mural delimita el estilo de representación del mismo, como se percibe al comparar ilustración y mural. En ambos, hay material simbólico sólo asequible para una minoría intelectual, pero mientras que el mural presenta un contenido que al mismo tiempo es inteligible para el grueso de la población, la ilustración de la revista es intencionadamente enigmática, inaccesible sin los conocimientos previos que permitan su comprensión. Respecto a la estructura, “(...) la composición y el dibujo son excelentes y originales. Dos tintas: rojo y negro, y el blanco arenoso de la cartulina empleado como primer color. Parte de los rojos fueron impresos en relieve para destacar el triángulo enigmático que sustituye en la alegoría la cabeza del soldado”¹²⁰

Este nivel de simbolismo, en la producción de ilustraciones de Rivera, no encontraría su análogo en el muralismo, pues podía resultar confuso e inclusive ofensivo para el espectador no familiarizado con el tipo de representación que estaría manejando

Rivera, contraviniendo con la labor educativa que pretendía el muralismo.

Al igual que Diego Rivera, algunos de los artistas más afamados de la época experimentarían dentro de la ilustración gráfica estilos vanguardistas en simultaneidad con las pinturas nacionalistas dentro de la corriente indigenista y popular. Tal será el caso de Gerardo Murillo *Dr. Atl*, Ramón Alva de



Avión, Gerardo Murillo *Dr. Atl*, 1923, en *Diseño Gráfico. 100 años*

¹²⁰ *Ibidem*, p. 24

la Canal, Jean Charlot y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros.

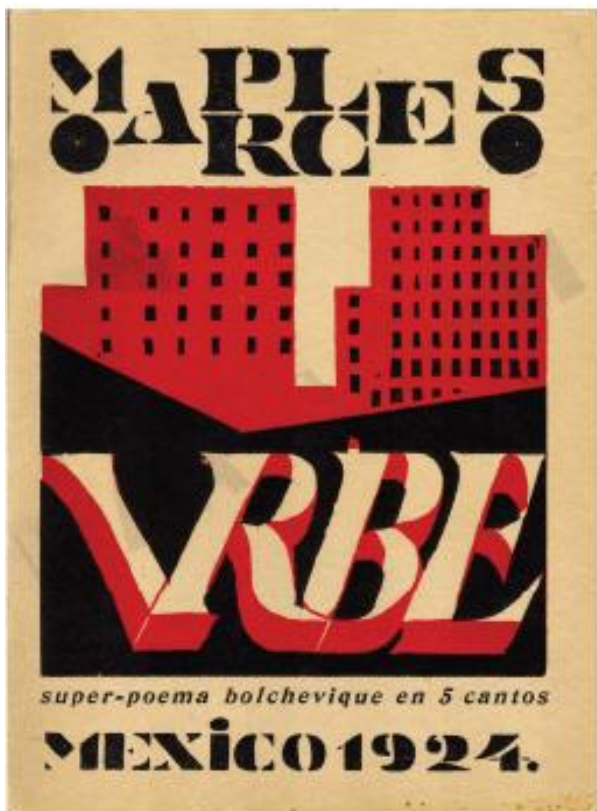


Ser : Revista internacional de vanguardia / [Germán List Arzubide], Jean Charlot, 1923, en: Archivo digital del *International center of the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*

Pese a que existe en apariencia un desfase entre las pinturas murales e ilustraciones de corte nacionalista y la ilustración vanguardista realizada por los artistas nacionalistas más afamados de la época, en el fondo esto no significa una contradicción de principios. El nacionalismo impregnaba todo el ambiente cultural de la época como una búsqueda de identidad, y la

experimentación vanguardista mexicana dentro de la ilustración gráfica también entraba en ésta lógica, pues pretendía encontrar un lenguaje mexicano fundamentándose en las vanguardias europeas, asimilándolas para la creación de algo nuevo. En el fondo, el problema artístico de la época era la representación de lo propio bajo una mirada propia, y las divergentes soluciones que se encontrarían al respecto tendrían esta misma raíz.

Es la ilustración gráfica un vehículo importante de la vanguardia en México, destacando el estridentismo como una alternativa a la utilización de la representación indigenista nacionalista. El grupo estridentista hace su aparición en la ciudad de México en el año de 1921 y se disuelve en 1927. Liderado por el poeta Manuel Maples Arce sus principales influencias son el futurismo y el surrealismo, y en su momento, el estridentismo se planteó también como producto del proceso revolucionario: “Las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas, fueron un estímulo para nuestros deseos



Manuel Maples Arce, *Urbe : súper poema bolchevique en 5 cantos* (portada e interiores), 1924, Jean Charlot, *International center of the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, Archivo digital.

iconoclastas. ¡Nosotros también podíamos sublevarnos, nosotros también podíamos rebelarnos!”¹²¹. El manifiesto estridentista exalta el México moderno urbano, y la maquinaria y la tecnificación como íconos de la modernidad, se presentan simultáneamente a la búsqueda de una estética propia: “Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos

totalmente, y así mismo, destruir todas las teorías modernas, falsas por interpretativas (...)”¹²².

Dentro de las influencias del futurismo italiano, el estridentismo surge como un intento de renovación estética, en respuesta de los profundos cambios políticos, económicos y sociales que había dejado la Revolución. Contrario a los estereotipos de mexicanidad que se irían

¹²¹ Ivonne Pini, ob. cit., p. 117

¹²² *Ibidem*

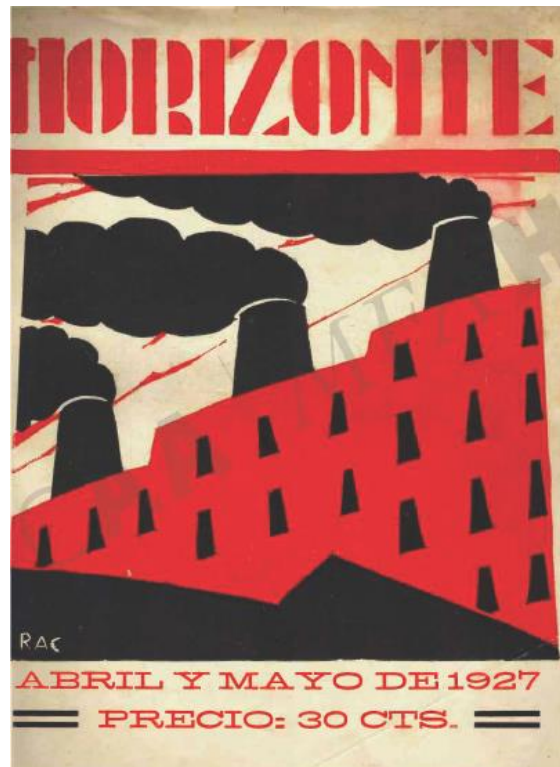
gestando gradualmente en donde el escenario rural era el más recurrente, el estridentismo mexicano exalta las grandes y modernas urbes como su principal fuente de inspiración. Al igual que el muralismo, el estridentismo da cabida a la cultura popular, asimilándola en vanguardias como el futurismo, el cubismo y el dadaísmo. Era una forma también de producir algo auténticamente mexicano, pero desde el enfoque moderno simbolizado por la ciudad, más

que desde el indigenismo. Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Roberto Montenegro y Jean Charlot participarían en la realización de ilustraciones, diseños y grabados, aunque la mayoría de la gráfica estridentista puede atribuírsele a Ramón Alva de la Canal.

Simultáneamente a su incursión en el movimiento muralista, Alva de la Canal participó activamente en la representación visual del movimiento estridentista, otorgándole visualidad a los



El movimiento estridentista, Ramón Alva de la Canal, 1925. En: *Diseño gráfico en México*. 100 años



Revista Horizonte, Ramón Alva de la Canal, 1927. En: *International center of the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, archivo digital.

postulados estridentistas de Maples Arce, buscando una nueva poética para los paisajes citadinos, caracterizados por las luces de neón, el humo de las fábricas y la máquina moderna.

Las ilustraciones de Alva del Canal en dos colores dentro del uso de la xilografía, generan imágenes de gran potencia expresiva.

Bajo el gobierno de Heriberto Jara en Veracruz, Alva realiza numerosas ilustraciones para la revista *Horizonte*, en donde las imágenes resultan fundamentales para popularizar las ideas de reconstrucción nacional, pues al mismo tiempo de la representación de la urbe idealizada, Alva integra conceptos del nacionalismo rural y campesino.

Utilizando principalmente xilografías por influencia de Jean Charlot, Alva de la Canal realizó numerosas portadas y grabados en consonancia con este movimiento, como las portadas de *El pentagrama Eléctrico*, *Poemas de salvador Alvarado*, *Edificio* y *El movimiento estridentista*, las cuales presentan uniformidad en sus características fundamentales, en tanto que explota la

capacidad expresiva del grabado en madera, en imágenes cuya fuerza se adquiere a través de la simplificación, angulosidad, movimiento y bicromía, que en el caso de la portada de *El movimiento estridentista*, las contrastantes tonalidades enfatizan la sensación de movimiento ya generada por la nerviosa composición tipográfica.

Muchos de los creadores de ilustración estridentista serían los mismos muralistas, y en ambas facetas, la configuración de una estética nacional se alzaría como la bandera que esgrimirían para realizar su labor, incorporando al mismo tiempo influencia de las vanguardias europeas. Como muralistas, la labor social de este arte delimitaría la creación pictórica, mientras que en su labor de ilustradores estridentistas la expresividad sería relativamente más libre.

Ilustración Art Déco

Simultáneamente a estas tendencias, también se generó una corriente importante de ilustración que satisfacía las demandas del sector burgués que aspiraba asemejarse al extranjero desde la



Revista de Revistas (portada), Ernesto García Cabral, 1927.
<http://callejorev.wordpress.com/2014/02/23/arte-vs-diseno/>



Revista de Revistas (portada), Ernesto García Cabral, 1926.
 Cortesía del Taller Ernesto García Cabral A.C.

superficie, imitando la forma de vestir, divertimentos y estilo de vida. En este contexto, el estilo decorativo del periodo entre guerras, Art Déco, tendría un impacto importante en las ilustraciones del periodo en publicaciones destinadas a las clases altas, en donde se exaltaba el estilo de vida moderno. La tendencia en este tipo de revistas no es la búsqueda de una identidad propia, sino asemejarse en la medida de lo posible al europeo como signo de la ansiada modernidad, y si este tipo de publicaciones fueron alcanzadas

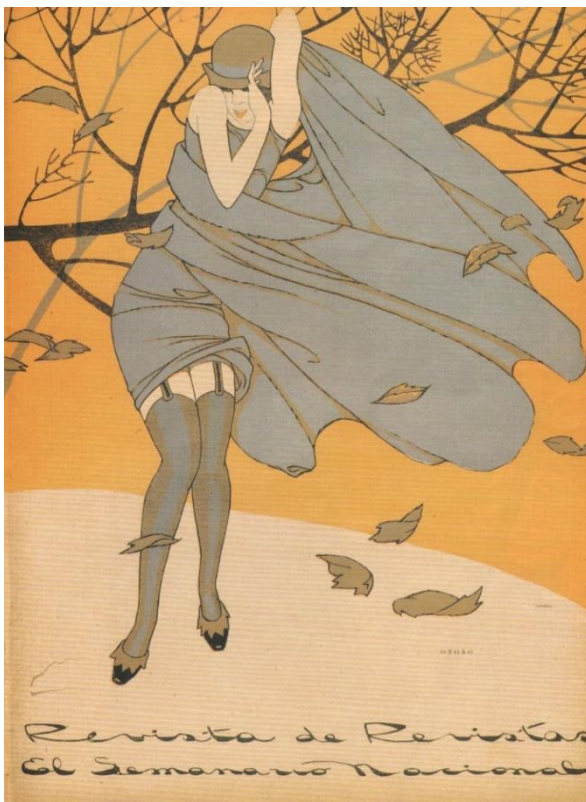
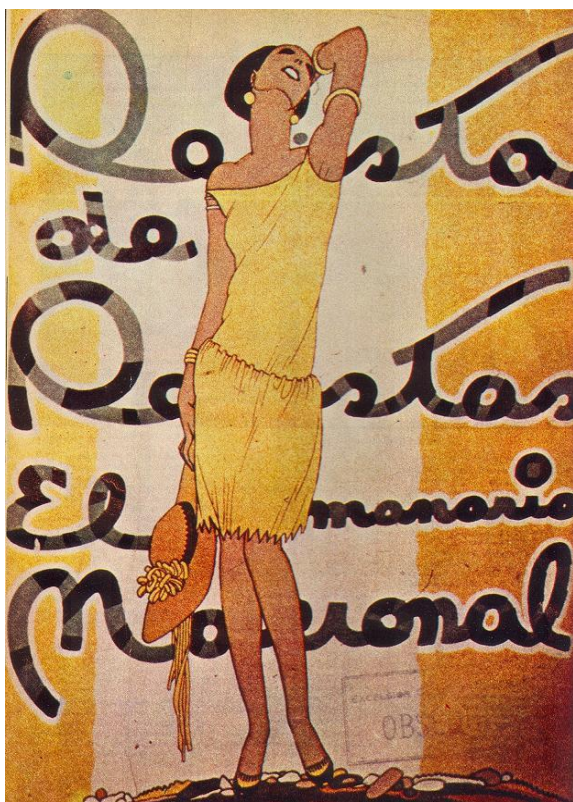
por el proyecto nacionalista, éstas eventualmente tenderían a representar visualmente al indígena y al pueblo en un tenor exótico, más que reivindicativo. El Art Déco proporcionaba a dichas publicaciones, elegantes formas geométricas en diseños sobrios que exaltaban a las grandes urbes y estilo de vida de la burguesía, como símbolos de la fe en el progreso y la modernidad. A diferencia de la ilustración estridentista, en este estilo no existen elementos de ruptura incómodos para el consumidor

promedio, sino que se adecúan a una sensibilidad conservadora bajo expectativas modernizantes.

El Art Déco, en la ilustración de esta época significó el componente moderno por excelencia, y reflejo de la esperanza de asemejarse a los países modernos que habían utilizado ya este estilo de representación. La simpleza de las formas se contraponía a los ornamentos Nouveau que se utilizaron en épocas porfiristas, sin perder refinamiento,

elegancia y sofisticación, al mismo tiempo que celebraba el auge de la maquinización.

Un autor importante que trabajó en este tipo de publicaciones fue Ernesto García Cabral. Su abundante obra se calcula en 30 mil trabajos, de los cuales las portadas para el semanario *Revista de Revistas* de esta década presentan un refinamiento estilístico adquirido en base a las influencias tanto del Art Nouveau como del Art Déco, en el uso de una elegante línea en imágenes estilizadas. Con frecuencia la paleta cromática es



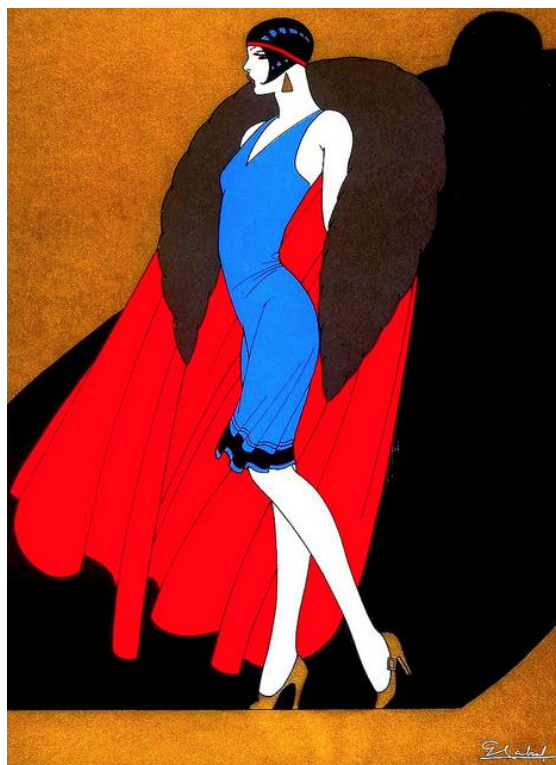
Portadas del semanario *Revista de Revistas*, Ernesto García Cabral “El Chango Cabral”.
Década de los 20’s. En: *Diseño gráfico en México, 100 años*.

armónica, pero también se vale del alto contraste y juegos de figura – fondo. Para Germán Montalvo, Ernesto García Cabral fue el “(...) primer gran artista-diseñador del siglo XX.”

En la *Revista de revistas*, una publicación destinada a las clases medias y altas, sus ilustraciones recorren una gran diversidad de tipos urbanos y rurales, pero será la clase burguesa el tema central de su producción. Con frecuencia estos personajes estarían simbolizados por largas figuras femeninas de elegantes vestimentas europeizadas, solas o en



Portadas del semanario *Revista de Revistas*, Ernesto García Cabral “El Chango Cabral”. Década de los 20’s. En: *Diseño gráfico en México, 100 años*.



Portadas del semanario *Revista de Revistas*, Ernesto García Cabral “El Chango Cabral”. Década de los 20’s. En: *Diseño gráfico en México, 100 años*.

compañía de hombres acaudalados. Se presentan en actividades de divertimento de la clase alta, como protagonistas o como objeto de la diversión, en donde son tanto consumidor como objeto de consumo.

"(...) García Cabral recrea el tipo de mujer "años veinte", ocupada en realizar múltiples actividades, desde un partido de *lawn tennis* hasta un atareado día de compras en los grandes almacenes de la ciudad. Son abundantes los cartones en los que se ve una joven mujer, elegante y

graciosa, seguida por varios empleados uniformados que le cargan innumerables cajas y paquetes, así como por el marido o amante que, sin chistar, ha pagado las compras"¹²³

Las ilustraciones de García Cabral en la década de los años veinte, reflejarán el mundo burgués urbano, que en contraste con la grandiosidad del muralismo, presentará bellas imágenes sobre la cotidianidad de esta clase. Este tipo de ilustración estará asociado a los valores del capitalismo, en donde si bien en las ilustraciones no se oferta necesariamente un producto, se publicita un estilo de vida asociada a los personajes que figuran en ella.

La auto percepción de la identidad mexicana discurre así en varias vías que se reflejarán en la ilustración gráfica bajo contenidos y estilos muy diversos. La ilustración indigenista, busca revalorizar a los pueblos indios al mismo tiempo que marca una distancia con el mestizo, en donde el indio representa autenticidad y raíces de identidad, mientras que el mestizo se erige como protagonista de la

reconstrucción y futuro nacional. Las ilustraciones de vanguardia por su parte, en el caso del estridentismo, tienden a presentar la identidad mexicana en el México moderno, simbolizado por las máquinas y las grandes urbes, y al mismo tiempo que ostentan sus raíces populares en el uso de la xilografía, el futuro se refleja en un estilo vanguardista de influencia europea e interpretación mexicana. Paralelamente, la búsqueda de identidad bajo la aspiración de asemejarse al extranjero, se presenta en ilustraciones que asemejaban tanto el estilo de representación, como el modo de vida de las élites económicas europeas.

La ilustración gráfica mexicana en el extranjero. La conformación del estereotipo.

La búsqueda de identidad iniciada en la década de los 20's, en donde se exaltó la cultura popular, prehispánica e indígena, comenzó a repetirse en algunos tópicos ante lo llamativo de algunas de sus manifestaciones, como la vistosidad del traje de charro y la china poblana, o el

¹²³ Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo*, p. 253

entrelazamiento de la mitología prehispánica con las raíces históricas del mexicano, en donde uno parecía sustituir al otro, como parte de la idealización de un pasado anterior a la conquista, bello y puro, y que sobrevivía en el indio del presente no en la realidad de las duras condiciones sociales que experimentaban, sino en una imagen despolitizada y simbólica del mismo.

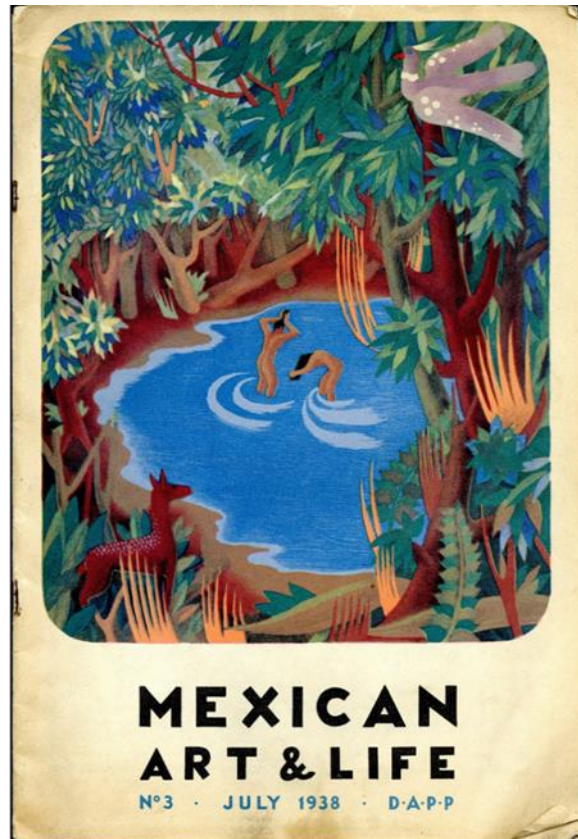
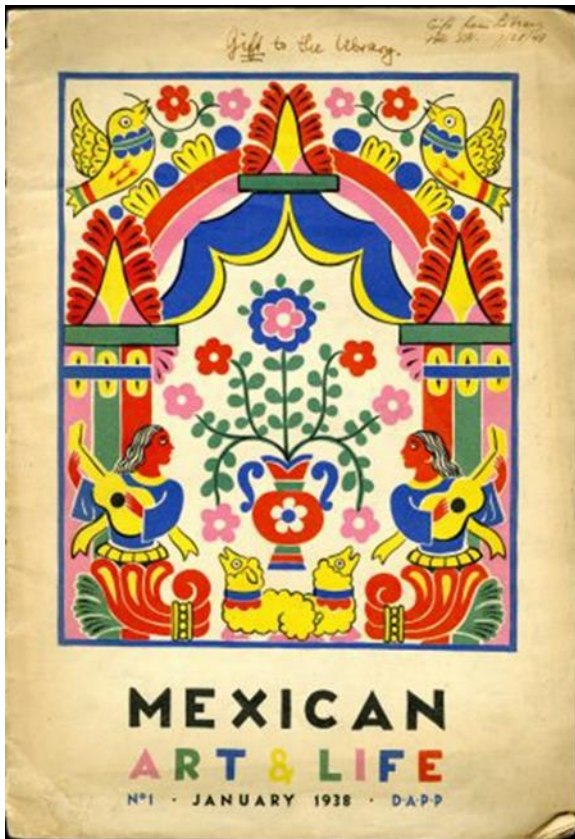
A estas imágenes que estaban adquiriendo gran aceptación entre la población nacional, se adiciona un elemento que sería trascendente en la creación del estereotipo de identidad, la visión del turista norteamericano.

Después de que se reestablecen relaciones diplomáticas con los Estados Unidos, y aprovechando las campañas estadounidenses de los años que siguieron al fin de la primera guerra mundial, se impulsó el turismo al interior de América, en donde México se presenta como un lugar exótico en el que se ensalzaba la “(...) ‘originalidad de la cultura mexicana’

frente a la cotidianidad que significaba el *american way of life*.”¹²⁴

Adicionalmente, el muralismo mexicano desde su faceta indigenista estaba llamando poderosamente la atención en Estados Unidos, por lo que sería el México indio y el estereotipo del México rural el que buscaría el turista norteamericano, y aquel que se promovería en el extranjero, pues el lado moderno de México, el de las grandes urbes, era algo que no despertaba ningún interés por parte del extranjero norteamericano o europeo, para quienes la modernidad mexicana no significaba ningún componente original o avanzado, y que por el contrario, era vislumbrada como una pobre imitación de lo que se hacía en las naciones auténticamente modernas de Europa o Estados Unidos; mientras que el indígena como una serie de valores románticos, en conjunto con artesanías, paisajes y animales exóticos, así como los representantes de la cultura popular, el charro y la china poblana, con sus coloridas y alegres vestimentas, concordaban con los deseos de exotividad

¹²⁴ Ricardo Pérez Montfort, *Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922*, p. 23



Mexican Art & Life, No. 1 y 3, Gabriel Fernández Ledesma, 1938. UTSA Libraries Special Collections

del turista, al mismo tiempo que suavizaban la imagen del “México bárbaro” que había dejado el conflicto armado. Así, tanto por motivos económicos como políticos, la difusión de una imagen romántica y estereotipada de la identidad mexicana encontraría un vehículo de difusión masiva en el cine, el teatro y la ilustración, pues realizar imágenes que no se ajustasen a estos patrones de mexicanidad resultaba poco comercializable.

Así, la identidad mexicana que se refleja en la ilustración, comenzaría a vislumbrarse en una mixtura entre los rasgos de identidad impulsados por el Estado, los intelectuales, la cultura popular, la visión extranjera y la aspiración por parecerse al europeo. Pérez Montfort explica que, “Cuatro fueron los elementos que poco a poco se fueron decantando hasta convertirse en imprescindibles a la hora de mostrarse frente el consumo norteamericano: el paisaje, los atuendos, los bailes y las



“Janitzio”, 1936, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.



“La jaibera”, 1936, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.

artesanías. El paisaje era el escenario natural y los otros tres los elementos *sine qua non* de la idiosincrasia mexicana”¹²⁵ mientras que “El ‘charro’, la ‘china’, el ‘indito’ y la ‘tehuana’ fueron ciertamente las figuras estereotípicas más explotadas.”¹²⁶

A esta lógica responden varias de las ilustraciones de autores destacados como Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, para la revista *Mexican art and life*, en

donde se representan exóticos paisajes, artesanía mexicana y tipos populares del México rural e indígena. El color es un elemento importante dentro de este tipo de ilustración, simbolizando la autenticidad mexicana en colores brillantes y saturados. *Mexican Art and Life* fue una publicación realizada por el *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad* durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, en un punto intermedio entre

¹²⁵ *Ibidem*, p. 16

¹²⁶ Ricardo Pérez Montfrot citando a Rafael Pruneda. *Ibidem*, p. 7

guía turística y revista sobre tradiciones mexicanas, artistas, asuntos económicos y sociales de México.

Así, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, “(...) el tono estereotípico del indio se seguía cultivando, aunque ahora el afán de la obra era reivindicar al gobierno, ya que, al parecer, estaba haciendo algo por aquél. Vinculándose a una imagen del pasado, en la que el indígena había gozado de sus pertenencias posteriormente arrebatadas por la conquista, el presente parecía menos desolador.”¹²⁷

Como parte de esta mezcla de tendencias en el momento de representar a lo mexicano, la propensión era representar (especialmente en la figura femenina) dentro de la mezcla de indio con europeo, el componente europeo como patrón de belleza, mientras que el componente indio se percibe en la dosis de exotividad que despertaría el interés de la visión extranjera.

De esta forma, las ilustraciones de esta época funcionan a manera de propaganda



Visit México, 1939. S/A.
http://www.allposters.com.ar/-st/Anuncios-de-viajes-de-Mexico-arte-vintage-Posters_c50074_.htm

política, al masificar contenidos que servirían a un cambio ideológico que estaría en consonancia a los intereses del Estado, un cambio que estaría en buena medida promovido por las ilustraciones sin carga doctrinaria evidente, sino en imágenes que se percibían como inocuas y destinadas al disfrute lúdico.

Estas ilustraciones, al ser aceptadas dentro de la realidad cotidiana, contribuyen a la consolidación,

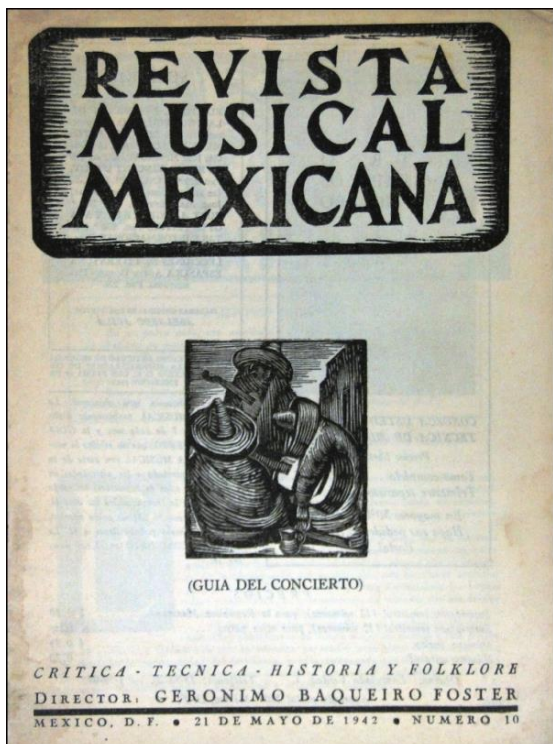
¹²⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Las invenciones del México Indio*, en

<http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>, consultado el 04 03 2014

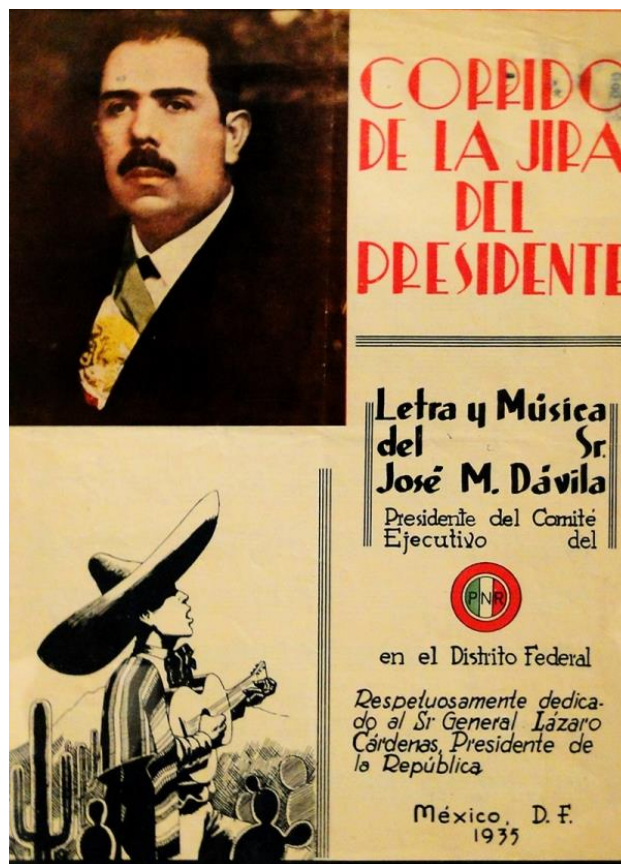
modificación o creación de formas imaginarias de la misma, pues según Antonio Caro,

mientras los imaginarios sociales expresados a través de una ideología de base doctrinal permiten una resistencia social expresada en forma de cultura popular de naturaleza alternativa a la cultura oficial en función de su carácter simbólico, los imaginarios sociales expresados a través de imágenes no ideológicas (...) tienden a totalizar el espacio cultural sin permitir alternativa en función de su carácter asimbólico¹²⁸

El gran acierto del nacionalismo revolucionario en materia política durante



“Revista musical mexicana, No. 10”, 1942, Colección particular, Museo del Estanquillo.



“Corrido de la jira presidencial”, 1935, Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo.

la época referida en el presente texto, es que supo entrelazar con contundente efectividad la cultura oficial con la cultura popular, en donde el nacionalismo formó parte de la cotidianidad del ciudadano común, y en ello, se encontró el intenso arraigamiento del estereotipo, cuyas secuelas perduran en la actualidad

¹²⁸ Antonio Caro, *Publicidad audio visual e imaginario social*, p. 14

Capítulo 4

La consolidación del nacionalismo y las ilustraciones de Jesús Helguera

La consolidación del nacionalismo y las ilustraciones de Jesús Helguera

A partir de la década de los 40's, el crecimiento económico del país ocuparía la principal preocupación del Estado, abandonando los ideales revolucionarios de reforma social y política de las décadas precedentes. La tendencia de la política económica era estimular la

El nacionalismo oficial adquirirá una faceta conservadora, en donde las discusiones y diferencias en vías de conformar la nueva nación se desvanecerán bajo el autoritarismo de los nuevos regímenes, mientras la lógica del capital privado se impone. En las décadas anteriores serán las clases bajas las beneficiarias de las políticas oficiales; en esta nueva etapa, las clases medias, cada vez más numerosas y con un ascendente poder adquisitivo, serán las protagonistas del discurso político. En esta fase del

industrialización por medio del sector privado, mientras que el discurso nacionalista gira hacia la unificación de todos los sectores de la población, más allá de las virtuales luchas de clase intermediadas por el Estado en la década de los veintes y treintas.

nacionalismo, la sumisión del individuo al Estado en pro de la unidad nacional será característica.

Atrás quedaban las políticas cardenistas de construir una sociedad agraria, siendo reemplazadas por una tendencia que buscaba consolidar la sociedad industrial, y bajo estos intereses la unidad nacional será la tónica del periodo. La idea del "Mexicano" extingüía la lucha de clases en una sola y misma mentalidad compartida, en la que se promueve la unidad nacional, pero se beneficia a la burguesía.



Alegoría Patria, Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.

De esta forma, la industrialización acelerada estimulará el mito del desarrollo nacional, y la idea del progreso material fungirá como el motivo principal de la aceptación de la unidad nacional. “El Progreso es un sueño y un imperativo moral categórico que comparten todas las tendencias. La derecha abandona su fobia a los adelantos tecnológicos y la izquierda cede en su odio a lo que no tiene un signo ideológico visible. En algo se cree: la civilización sólo va en esa dirección.”¹²⁹

¹²⁹ Carlos Monsiváis, *Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano*, Nexos en línea.

El progreso eliminará la pobreza, la enfermedad y la ignorancia. La educación permitirá mayores oportunidades de ascenso social, y en suma, de la mano de la Nación-Estado, el progreso traerá la felicidad para todos. De esta forma, el nacionalismo popular vive su mayor etapa de autoengaño.

El estereotipo mexicano, que se venía conformando desde la década de los veintes, se consolida por la acción repetida y masiva de los medios masivos de comunicación.

“Referirse al gusto y al sentir del "pueblo mexicano" fue un lugar común, cuyo afán se acercaba más a un pretexto para incrementar poderes económicos, que a una preocupación por la 'cultura nacional'. A partir de una visión conservadora -la del rural o del hacendado- combinada con los intereses económicos de los empresarios de los nuevos medios de comunicación masiva, se creó una imagen del mexicano que se impuso tanto en el mercado interno como en el exterior, ayudado, desde

<http://www.nexos.com.mx/?p=4721> consultado el 09 03 2014

luego por los intereses políticos del momento.”¹³⁰

Las discusiones intelectuales sobre el lugar que el indígena debía ocupar en el México moderno, se diluyen en el indígena espectacular “El indigenismo y la reivindicación del pasado prehispánico en la cultura popular urbana se estancó. Incorporado al discurso estatal y con una serie de instituciones burocráticas que debían encargarse de sus asuntos, el acartonamiento y los lugares comunes permearon su aparición en teatro, pantalla y prensa popular.”¹³¹

De esta forma, durante la presidencia de Ávila Camacho y Miguel Alemán, se da una magnificación de la cultura indígena respondiendo a la conveniencia de los medios masivos de comunicación. Pérez Montfort cita a Jaime del Palacio para explicar que,

"Magnificar la cultura de las clases subalternas -como lo hacen tanto el estado como algunos de sus estudiosos—, es olvidar que ésta casi ya no existe: está

siendo transformada por la televisión, la radio, las historietas...pero sobre todo es olvidar que estamos alimentando la eficacia de una ideología muy concreta que sanciona la sobreexplotación del obrero, la extremación de la miseria campesina, la mediatización de los sectores pequeñoburgueses e intelectuales; que sancionan la compartimentalización de la cultura como procedimiento manipulatorio, que sanciona la despolitización de la sociedad entera...”¹³²



El flechador del cielo, Jesús Helguera. Primera época colección particular. En Jesús Helguera y su pintura, una reflexión Elia Espinosa.

¹³⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920 – 1940*, p. 3

¹³¹ Ricardo Pérez Montfort, *Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)*, p. 192

¹³² *Ibidem*, p. 193

Así, esta etapa representa la consolidación del nacionalismo mexicano en donde el progreso será el sustento de los impulsos modernizantes bajo una economía desarrollista, un modelo de nación en donde la otredad solo tiene cabida dentro del estereotipo.

Es a este México al que llega uno de los artistas más paradigmáticos de la ilustración nacionalista; Jesús Helguera.

Jesús Helguera nació en Chihuahua, Chih. en el año de 1910. Hijo de un inmigrante

español, con el estallido de la Revolución mexicana su familia decidió trasladarse a la capital y posteriormente a España, en donde se formó como artista en la Escuela de Artes y Oficios en Madrid y en la Academia de San Fernando. Regresó a México en 1939, en donde al poco tiempo se desempeñó como ilustrador. En 1940 realizó su primer calendario famoso para *Litoleosa (La Enseñanza Objetiva, S.A.)*,



La leyenda de los volcanes I, Jesús Helguera, 1941. Óleo sobre tela, colección particular.



La leyenda de los volcanes I, Jesús Helguera, 1941. Óleo sobre tela, colección particular.

titulado “La leyenda de los volcanes” el cual obtuvo éxito inmediato.¹³³

La producción de Helguera abarca el periodo entre 1939 a 1971, y a lo largo de tres décadas, su obra se adecuó a la moral y los gustos de las clases bajas y medias bajas, desapegándose de los cánones estéticos o éticos de la cultura académica.

Más allá del arte oficial reconocido por los críticos, artistas y museos, los calendarios de Helguera sobrevivieron al rechazo del ámbito artístico, que en su momento lo consideró cursi y kitsch, por la legitimidad que le darían las clases populares, y que sería retomado con el paso del tiempo por

¹³³ Guillermo Anaya, *Jesús de la Helguera. Pintor de cromos*. Pág. 108 – 109

el arte chicano como un símbolo de identidad.

En cierta forma, Helguera responde a la euforia nacionalista bajo algunas premisas similares a las que regirían a los muralistas. “El pintor de las multitudes” como lo bautizaría Monsiváis, llevó su arte a las masas a través de la ilustración de calendario, fuera del ámbito académico, y al igual que los muralistas, su

colonial y lo contemporáneo, este último en la representación del costumbrismo mexicano. Dentro de estas tres categorías, la representación de la mujer será una constante bajo el ideal de belleza eurocéntrico, ya fuese dentro de la mitología prehispánica, como campesinas, o ataviadas con trajes típicos españoles. Sus personajes femeninos parecieran ser actrices del cine nacional,

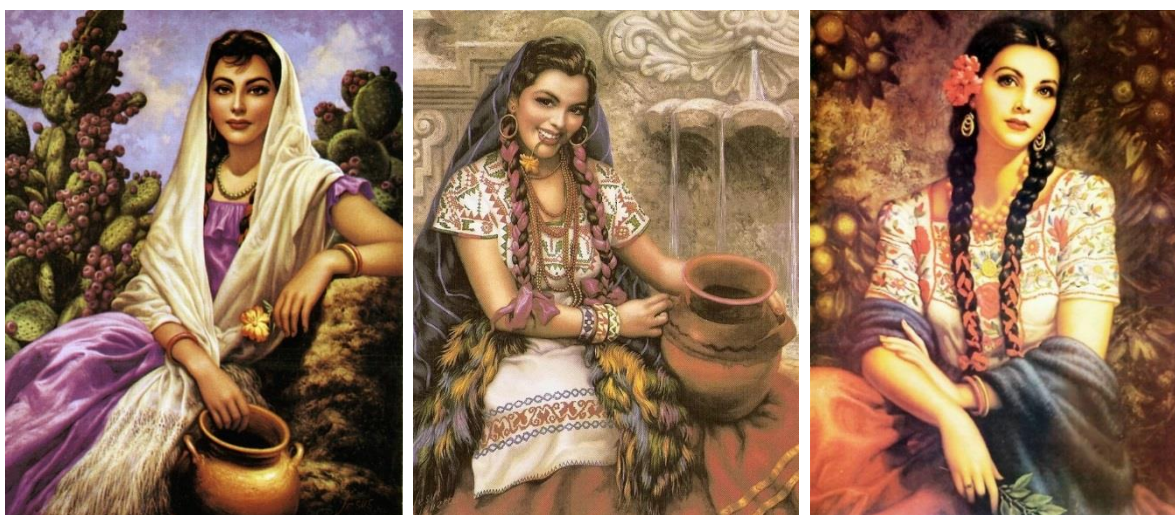


Ilustración de calendarios mexicanos, Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.

interpretación de la historia patria e identidad mexicana, la representará en un alto y a la vez accesible nivel de manufactura pictórica.

De acuerdo a la investigación de Elia Espinosa, la temática de los calendarios pueden clasificarse en tres grandes grupos: el mundo prehispánico, la época

que ataviadas temporalmente para representar un personaje, regresarían a su condición social una vez terminado el rodaje.

En el texto de Guillermo Anaya se menciona que Helguera “(...) tenía que pintar por encargo y crear cuadros de personajes mexicanos falseando sus

características étnicas. —Si pintaba una versión indígena de Cuauhtémoc o la Malinche —se quejó alguna vez el artista— la rechazaban argumentando que eran muy feos. Querían figuras de piel blanca y ojos claros.”¹³⁴ Acorde a este autor, Helguera siempre se desempeñó dentro de un limitado margen, en donde las imposiciones del impresor de los almanaques de la Cigarrera *la Moderna*, Santiago Galas, eran las que dictaminaban la temática de los calendarios guiándose bajo la lógica del mercado y la demanda.

Helguera plasmó involuntariamente en sus calendarios, las profundas contradicciones identitarias del mexicano dentro del proyecto nacionalista moderno, debatiéndose entre el anhelo de imitar al europeo y el rechazo del mismo, la glorificación del pasado prehispánico y el silenciamiento del indio presente, la exaltación del mestizaje en el que las partes protagónicas del mismo serían rechazadas, sin por ello generar una aceptación del todo de la propia condición mestiza.



Grandeza Azteca o la leyenda de los volcanes II. Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.

Acorde a Elia Espinosa el desarrollismo de la época permeó en la visión artística de Helguera, la cual se refleja en la felicidad y seguridad de los campesinos representados en sus calendarios, “Los campesinos helguerianos no sufren (...) por sus problemas agrarios, (...) viven tan holgada y tranquilamente que se dedican a un teatral enamoramiento y a la contemplación grandilocuente de la naturaleza”¹³⁵.

¹³⁴ *Ibidem*, p.110

¹³⁵ Elia Espinosa, “Español por vida y formación” *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, Pág. 34

La paleta cromática, se satura de brillantes tonalidades cuando los personajes se encuentran en una situación de alegría y festividad, en donde los colores intensos, relacionados a los sectores populares dentro de la visión del estereotipo, se combinan con las representaciones de los campesinos, charros y chinas poblanas. Pero también, cuando se presenta una situación de romántica aceptación de la tragedia, como las representaciones del Popocatepetl e Iztaccihuatl, la intensidad de colores se da en sintonía con la profundidad de sentimientos. En la ilustración “Grandeza Azteca” se asocia el mito (la leyenda de los volcanes) con la noción de un pasado glorioso, en donde sólo la figura masculina participa de ella, atlético y digno representante de la grandeza que le da título al cuadro, mientras que la mujer colabora como una figura pasiva, bella y protagonista de la tragedia, más no de la grandeza.

Los personajes se adecuan a la moral conservadora de la época, en donde hombres y mujeres representan un rol social bien definido, ellas, en un papel pasivo y sumiso, hermosas y femeninas hasta en la muerte, madres abnegadas,



Ilustración de calendario, Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.

novias candorosas, objetos del deseo. Ellos, fuertes y decididos, enérgicos y alegres, cual galanes del cine nacional cuando son ilustraciones costumbristas, y cuando representan las raíces de la identidad mexicana dentro del pasado prehispánico mitificado, son los depositarios del ideal nacionalista conservador de la época.

En esta disparidad en las parejas representadas por Helguera, a las mujeres "(...) las considera objetos irreales, máquinas productoras de deseos, incapaces de enfrentarse al mundo razón

- creación del varón helgueriano, cuya tarea es protegerla."¹³⁶

Fuera de las representaciones prehispánicas, la moral católica es perceptible en la representación a veces de fondo, a veces como protagonista, de la virgen de Guadalupe como parte de la felicidad y valores familiares.

“El amor por las imágenes de la infancia ideal, el encanto de las utopías domiciliarias, la afición por las anécdotas previsibles”¹³⁷ todo ello constituye el encanto del universo Helgueriano, y el paradigma de la ilustración gráfica nacionalista conservadora. A su manera, diría Monsiváis, apuntaló (...) el sueño del



Ilustración de calendario, Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.



Ilustración de calendario, La bamba, Jesús Helguera, década de los 40's. Colección particular.

tradicionalismo, la reverencia por el pasado móvil, la imaginaria del México igual y fiel, devoto y cariñoso, sonriente como el agradecimiento al patrón, bienaventurado como la gran fiesta de rancho sin alcohol” el sueño de las élites conservadoras sobre las clases pobres: orgullosas de su condición social que las define, devotas al Estado y la religión, confiadas en el progreso, despolitizadas, folclóricas. Una visión generada desde el estereotipo, que eventualmente

¹³⁶ *Ibidem*, p. 101

¹³⁷ Carlos Monsiváis, *ob. cit.*, pág. 69

terminaría modificando la autopercepción de un sector importante de la sociedad.

Condensando, en la época que corresponde al periodo estudiado, en materia de ilustración gráfica se observarían dos grandes categorías de imágenes: Las ilustraciones sustentadas en la búsqueda de modernización fundamentándose en cánones europeos, y las imágenes que exaltaban la tradición como las raíces de la identidad mexicana. Las primeras miraban hacia el pasado y las segundas hacia el futuro, ambas respondiendo al ambiente cultural de la época en la conformación del México moderno, y a la creación de la identidad mexicana bajo estas dos grandes tendencias, por lo que funcionarían a

manera de propaganda de una identidad, en el caso del nacionalismo revolucionario, y de un estilo de vida, en el caso de las ilustraciones modernas.

En este contexto un aspecto determinante respecto a la imposición de las imágenes que pretendían reflejar la autenticidad mexicana será la visión del extranjero y su búsqueda de exotividad, un estereotipo que resultaría comercializable en los medios de comunicación y entretenimiento, y que en base a su masificación, terminaría por modificar la autoconcepción de muchos sectores de la sociedad mexicana

Conclusiones

La ilustración gráfica ha sido un importante medio de comunicación desde antes de la invención de la escritura, pero será a partir del momento en que comienza a reproducirse por medios mecánicos que comenzará a tener una incidencia dentro de los imaginarios de la sociedad moderna. Su papel tendrá una especial importancia cuando la ilustración gráfica comienza a masificarse por los adelantos tecnológicos de los medios de impresión en el siglo XIX, producto de las necesidades publicitarias de la burguesía y su consolidación como clase social hegemónica. Al estar asociada a las necesidades e intereses de esta clase social, y ante la constante repetición de los valores e interpretaciones de las mismas, la visión de realidad de este sector de la sociedad comenzará a difundirse a todos los estratos sociales, quienes al aceptar

éstas imágenes como una forma coherente de la realidad, comenzarán a cambiar su propia interpretación de la misma. Es necesario remarcar que hay una cantidad extraordinaria de ilustraciones que no se presentan como promotoras directas de productos o servicios, imágenes que en primera instancia parecieran existir solo con objetivos lúdicos o estéticos, y que al asumirse como tales, insertan inadvertidamente los contenidos ideológicos de las mismas, funcionando a manera de propaganda de una visión de realidad, que al repetirse masivamente comienzan a incidir sobre la misma.

Por ello, la ilustración gráfica representa un elemento trascendental dentro de la propagación ideológica de la modernidad, por tres elementos que la caracterizan en tanto medio. Uno, la reproductibilidad de

la misma, dos, la inmediatez de la imagen, accesible inclusive para el espectador analfabeta, y tres, su capacidad emotiva, que le permitirá ser recordada con relativa facilidad. Debido a esto, constantemente se ha utilizado como medio propagandístico, ante la inmediatez de su percepción y la facilidad con que son recordadas, en relación a la emotividad que puedan despertar.

En el nacionalismo que surge en los años posteriores al conflicto armado, las ilustraciones serán un elemento indispensable en la difusión de una ideología que se sustenta en la tradición y en el pasado prehispánico idealizado como fundamento de la identidad mexicana, una identidad que impondría la unión de una sociedad caracterizada y autoconcebida dentro de su diversidad, dentro de una única identidad, la mexicana. Ello significaría sin embargo una serie de reducciones acerca de las manifestaciones culturales populares, otorgando mayor peso simbólico a unas que a otras, y siempre bajo los intereses políticos de las élites en el poder quienes buscaban tanto la legitimación de la sociedad, como la pacificación de la

misma en el proceso de institucionalización de sus medios de dominación política y económica. Pero el nacionalismo sustentado en la tradición será el apoyo hacia los fines modernizantes del Estado, en una dualidad en donde la tradición permitiría el arraigamiento identitario de una sociedad a la que se le estaba imponiendo un proceso modernizante y homogeneizador. Era la búsqueda de lo verdaderamente mexicano, aquello que hacía de México una nación unida y distinta al extranjero, que al mismo tiempo partía de la asimilación del modelo europeo y norteamericano como la vía hacia el progreso y en ello hacia el mejoramiento de las condiciones sociales.

Así, las ilustraciones del periodo que comprende la presente tesis, reflejarán la dualidad modernidad – tradición, que caracterizarán a la época, y las fragmentadas nociones de identidad producto de la misma. La ilustración gráfica de ésta época además de representar las múltiples tendencias respecto a la concepción de lo que era o debía ser el México moderno, será un método de difusión artística no solo de los

valores nacionalistas en tanto a la exacerbación de la tradición, sino también de la exaltación de la modernidad y el estilo de vida relacionada a ella. Así, las ilustraciones que aquí se estudiaron se presentan dentro de un lugar intermedio entre arte, propaganda y publicidad.

La ilustración nacionalista en su vertiente indigenista y revolucionaria, reflejará una transición entre un intento de revaloración de la cultura india y popular, hasta la utilización de las mismas dentro del estereotipo bajo necesidades políticas y económicas, una reducción que encontraría su masificación en el avance de los medios masivos de comunicación, y en la que la ilustración gráfica participaría no solo como reflejo de los imaginarios del México moderno, sino dentro de la consolidación de los mismos, funcionando intencional o inadvertidamente como propaganda política, al colaborar en la modificación ideológica de la sociedad bajo los intereses del grupo en el poder, en imágenes que al no transmitir un contenido político evidente, se consumían dentro de su funcionalidad directa (calendarios, portadas de guías

turísticas, carteles de cine) solo por su disfrute estético, asimilando inadvertidamente para el espectador promedio el contenido político de las mismas.

La ilustración gráfica significará también un espacio de experimentación vanguardista, en donde libres de los imperativos educativos de la pintura nacionalista desde su vertiente indigenista y popular, permitirá la visualización de tendencias que se encontrarían limitadas por la ideología nacionalista en las vertientes impulsadas por el muralismo.

En el caso de la ilustración moderna no vanguardista, ejemplificada por el Art Déco, se promoverá un estilo de vida asociada al consumismo bajo el modelo capitalista. Es importante señalar que del muestreo realizado para este trabajo, de un aproximado de 600 imágenes, serán estas ilustraciones las que se presentan como hegemónicas.

Las ilustraciones gráficas mexicanas entre las décadas entre 1920 a 1950, son un rastro de lo que significó, no solo el paso del nacionalismo desde sus diferentes facetas, sino de la identidad fragmentada

característica de las naciones colonizadas, que en el México de los años posteriores al conflicto armado revolucionario, se debatirá entre la búsqueda de la autenticidad y la imitación del modelo europeo y estadounidense.

Sin embargo, y aun cuando los estereotipos de identidad dentro del periodo nacionalista se generarían en buena medida por la intervención de la visión extranjera, estos servirían durante mucho tiempo dentro del imaginario social como contrapeso de la creciente influencia de la cultura norteamericana y su modo de vida. A la fecha, las ilustraciones de Jesús Helguera, plagadas de estereotipos del México nacionalista, aún se debaten entre el rechazo del México que solo existió dentro de la idealización, y los que lo consideran como uno de los últimos vestigios de un México que está desapareciendo.

Al efectuar la investigación de esta tesis, resaltó la poca importancia que se le ha dado al papel que jugó la ilustración en la conformación de los imaginarios del

pueblo mexicano, y que permanece hasta el día de hoy.

Conocer la historia de la ilustración gráfica mexicana de esta época trascendental de nuestro país, aun cuando haya sido manipulada para obtener un fin específico, es importante para enriquecer los intentos de las nuevas generaciones de mexicanos que quieren crear una nueva propuesta mexicana, aceptando las inevitables influencias que se producen en un mundo globalizado. Sus creaciones pueden tener así una personalidad propia sin caer en estereotipos del pasado ni en la imitación total del modelo extranjero, lo que enriquecerá la propuesta de su obra hacia el mundo.

- Anaya, Guillermo, “Jesús de la Helguera. Pintor de cromos”, *Contenido*, 2011
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (trad.), México, 1991
- Barajas, Rafael, *Posada: Mito y mitote: La caricatura política de José Guadalupe*, Fondo de cultura económica, México, 2009
- Aparicio, Abraham, “Economía Mexicana 1910-2010: Balance de un Siglo” en *Pasado, Presente y Perspectivas de México Tema V: Estado y Revolución: Balance de un Siglo y Balance de la Situación Económica del País*,
<http://www.economia.unam.mx/profesores/aaparicio/Econom%C3%ADa.pdf>
(consultado el 01 12 2013)
- Arreola, Betzabé, “José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación”,
http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf, (Consultado 18 01 2014)
- Azuela, Alicia, *La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario*, Revista de la Universidad de México,
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0604/pdfs/77-84.pdf> (consultado el 10 11 2013)
- Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, José Luis López Muñoz (trad.), Ediciones Rialp, Madrid, 2008
- Beatriz Urias, Beatriz, *El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920 – 1960)*, Documentos de trabajo IELAT, Instituto de Estudios latinoamericanos, Universidad de Alcalá, Madrid, 2013
- Bermúdez, Alfredo B., *Cultura visual*. Centro de Ciencias Humanas y Sociales - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010
- Bernal, Ignacio (et. al), *Historia General de México: Versión 2000*, Colegio de México, Centro de Estudios históricos, México, 2009

Branding, David, *Orígenes del nacionalismo mexicano*, Soledad Loaeza (trad.) Ediciones Era, México, 2004

Caro, Antonio, *Publicidad audio visual e imaginario social*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005

Castro, Carmen, *Libro blanco de la ilustración gráfica en España*, Ed. Fadip, Madrid, 2000

Cegarra, José, *Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela, 2012

Cegarra, José, *Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela, 2012

Charlot, Jean, “Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas” *Escritos sobre arte mexicano*. <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/>, consultado el 03 03 2014

De la Flor, Fernando, “La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura” en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 2010

Domenach, Jean-Marie, *La propaganda política*, Horacio De Lenos (trad.), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968

Dorotinsky, Deborah, *Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista Hoy en 1939*, Anales del Instituto de investigaciones estéticas UNAM, Núm. 94, México, 2009

Dussel, Enrique, “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, 2000

Eder, Rita, “El muralismo mexicano: Modernismo y modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 – 1960*, Museo Nacional de Arte – INBA, 1991

Espinosa, Elia, *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, México, 2004

Fabelo, J. - Galicia, B. (coord.), *La estética y el arte más allá de la academia*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2012

Florescano, Enrique, *Las ideas de Patria y Nación en la Revolución de 1910-1917*, La Jornada (s.f.)

Gollas, Manuel, “La visión de conjunto”, *México. Crecimiento con desigualdad y pobreza (de la sustitución de importaciones a los tratados de libre comercio con quien se deje)*, Centro de estudios económicos, El colegio de México, México, 2003

- Hoyo, Henio, *Cuando las ideas se vuelven creencias útiles: El nacionalismo como instrumento político*, Foro Internacional, vol. XLIX, núm. 2, El Colegio de México, México, 2009.
- Leopoldo Solís, Leopoldo, “La política económica y el nacionalismo mexicano”, *Foro Internacional*, Vol.9 No. 3, *Lecturas de Política Mexicana*, El colegio de México, 1969
- Lomelí, Leonardo, “Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX”, en *Economía unam* vol. 9 núm. 27
- Lomnitz, Claudio, *Los trapos sucios del nacionalismo*, Universidad de Chicago, Colombia, 2003.
- Márquez, Jesús, “Los arrestos de la patria. Política, artes e identidad nacional en México, 1867 – 1920”, en *La estética y el arte más allá de la academia*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2012
- Martínez, Eliécer, Muñoz, Alejandro, *Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: apuntes para una comprensión sociológica de la imagen*, Universidad de Manizales, Colombia, 2008
- Meggs, Philip B., *Historia del Diseño Gráfico*, Javier León (trad.), McGraw – Hill, México, 2000
- Mellado, Andrea “Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada.” en <file:///C:/Users/P/Desktop/TESIS%20JULIO%202013/Cap%C3%ADtulo%201/A%20PROXIMACIONES%20A%20LA%20IDEA%20DE%20NACION%20COMUNIDAD%20IMAGINADA.htm> (Último acceso: 01/07/ 2013)
- Meyer, Lorenzo, “La encrucijada”, en *Historia general de México*, El colegio de México, 1976
- Mijangos, Eduardo, *El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario*, Instituto de Investigaciones históricas – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Signos Históricas núm. 5, 2011
- Monsiváis, Carlos, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *Nexos en línea*, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267103> (Consultado el 14 11 2013)
- Ortiz, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana*, UNAM, México, 2003
- Pelta, Raquel, “La ilustración gráfica en España” en Carmen Castro (coord.) *Libro blanco de la ilustración gráfica en España*, FADIP, Madrid, 2003

Pérez Diestre, José Antonio y Canet Cruz, Guadalupe. "Paradigma de las cinco constantes en la educación", en Romano Rodríguez, Carmen y Fernández Pérez, Jorge A. *Filosofía y educación: Perspectivas y propuestas*. BUAP. FFyL. Puebla, Pue., 2011

Pérez Montfort, Ricardo, "El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución" en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México: centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, 2008

Pérez Montfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo "típico" mexicano 1920 – 1950)", *Taller: Revista de sociedad, cultura y política* Vol. 2, Argentina, 1997

Pérez Montfort, Ricardo, *Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922*,

<http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>
(Consultado 03 05 2013)

Pérez Montfort, Ricardo, *Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920 – 1940*, <http://www.indigenas.bioetica.org/not/nota43.htm> (Consultado 01 11 2013)

Pini, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920 – 1930*, Universidad Nacional de Colombia, 2000

Arreola Martínez, Betzabé, *José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación*, p. 5 en http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf, (consultado el 03 03 2014)

Pitol, Sergio, *De cómo Diego Rivera volvió a inventar el mundo*,

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/download/17305/16496>.
(Ultimo acceso 11 11 2013)

Siqueiros, David Alfaro et al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores," 1923, en *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*

Barajas, Rafael, *Posada: Mito y mitote: La caricatura política de José Guadalupe*, Fondo de cultura económica, México, 2009

Riego, Bernardo, *La Construcción Social de la Realidad a Través de la Fotografía y el Grabado informativo en la España del siglo XIX*. Universidad de Cantabria, España, 2001

Rivera, Diego, *Diego Rivera: Arte y política*, Grijalbo, México, 1979

Rubio, Ana, *La ilustración gráfica en los comienzos del siglo XX: Teodoro Miciano*, Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, IX, 1995

Schiffman, Leon G. *Comportamiento del consumidor*. México: Prentice - Hall Inc, 1994

Segovia, Rafael, *El nacionalismo mexicano: los programas políticos revolucionarios, 1929-1964*, El colegio de México, México, 1968

Solís, Leopoldo, “La política económica y el nacionalismo mexicano”, en *Foro Internacional* Vol. 9, Colegio de México, México, 1969

Stern, Alexandra, *Mestizofilia, Biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920 – 1960*, Relaciones 81, 2000

Tibol, Raquel, *Diego Rivera ilustrador*, SEP, México, 1986

Trinidad, Isabel, *Tesaurus y diccionario de objetos asociados a la expresión artística*, Ministerio de Educación cultura y deportes, Secretaría general técnica, Madrid, 2012

Urias, Beatriz *El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos, 1920 - 1960*, Instituto de estudios latinoamericanos, Universidad de Alcalá, 2013

Villoro, Luis, *Sobre la identidad de los pueblos*, Estado plural, pluralidad de culturas, UNAM/Paidós, México, 1998

William M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre fotográfica*, Justo G. Beramendi (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975

Yujnovsky, Inés, *Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública*. En: <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549> (Consultado: 7 11 201