

Breves comentarios al libro

Cuerpo vestido de nación

Ricardo Pérez Montfort

PABLO PARGA, 2004

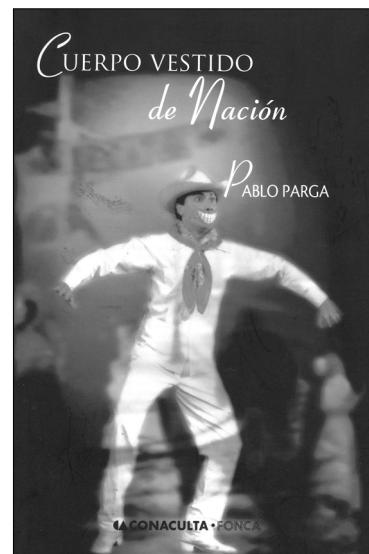
*Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica
y nacionalismo mexicano (1921-1939)*

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional
para la Cultura y las Artes, México.

Hace poco menos de treinta años Jaime del Palacio, al reflexionar acerca de la “historia, el folclor y la poesía folclórica mexicana”, hacía la siguiente aseveración: “Así como la historia popular existe por oposición a la de la sociedad oficial, la cultura del pueblo puede ser determinada por su oposición con la cultura oficial.” Continuaba Del Palacio: “La sociedad ofi-

cial es consciente de estas oposiciones y a menudo las observa y las estudia: de su examen ha nacido el folclor, que no es sino la apropiación oficial de la cultura popular que, sobre todo, los románticos contribuyen a establecer de la manera en que hoy la conocemos.”¹

Esta asociación entre el romanticismo y la fabricación de lo “típico” o lo “auténtico” es sin duda uno de los



► 189

prejuicios que ha permeado buena parte de la reflexión acerca de la construcción y de la expresión del arte popular en México. Sin embargo, existe otro elemento que también interviene en esa construcción y que, más que ubicarse dentro de los afectos, como

RICARDO PÉREZ MONTFORT: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Distrito Federal, México.
rmpmont54@yahoo.com.mx

Desacatos, núm. 19, septiembre-diciembre 2005, pp. 189-192.

¹ Jaime del Palacio, “Historia, folclor y poesía folclórica mexicana”, *Cambio*, vol. 5, núm. 1 / 11, octubre, noviembre y diciembre, 1976.



José Guadalupe Posada (1852-1913), *Baile del pueblo*.

190 ▶

suele sucederle al romanticismo, está un tanto más cerca de lo pragmático. ¿Cuántas veces no se han usado manipuladas referencias a lo “típico” para obtener algún beneficio inmediato, ya sea de índole económica o política? Un breve acercamiento a ciertos fenómenos artesanales, o incluso a ciertos discursos inclinados a ensalzar los valores populares, podría demostrarlos que la apelación a lo “auténticamente mexicano” también tiene una carga de usura o intercambio.

Si bien el romanticismo establecía que lo típico y lo auténtico relacionado con el pueblo mexicano era aquello que se presentaba incontaminado, como las artesanías, el lenguaje, las expresiones artísticas de lo cotidiano, las leyendas, los atuendos, la gastronomía,

etc., también es cierto que mucho de esto se creó con el fin de justificar los intereses económicos y políticos de algunos grupos, dándoles una pátina popular a muchas de sus acciones concretas, aunque fueran claramente contrarias a las demandas populares.

En México, y en muchas otras partes del mundo, una buena parte del discurso político y económico, sobre todo durante los primeros cincuenta años del siglo XX, se llenó la boca de conceptos como “la voluntad popular”, “los sacrificios del pueblo”, “las auténticas necesidades nacionales” o “las típicas demandas de nuestras clases populares”. Ciento que mucho de esto se identificó como “populismo” y hoy en día tal concepto hasta parece que tiene una severa carga satanizadora.

Sin embargo, hubo una época en que estos recursos discursivos tuvieron un sentido distinto, que justamente transitó de lo romántico folclorizante a lo pragmático nacionalista.

El libro de Pablo Parga, *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, trata precisamente de este periodo y se ubica en el quehacer de las danzas populares estudiadas, manipuladas y recreadas por ciertos sectores oficiales durante los años posrevolucionarios con el fin de convertirlas en un recurso identitario nacional.

Basándose en fuentes de diversa índole, entre las que se ponderaron sobre todo las hemerográficas, este autor inicia su estudio en 1921 con el gran festival de la celebración del centenario

de la consumación de la independencia y lo concluye con la llegada de Ana Sokolow y Waldeen a los escenarios mexicanos hacia 1939 y 1940. Durante este periodo es cierto que hubo una enorme preocupación por todo aquello que fuera folclórico o “típico” o, si se quiere, “auténticamente nacional”.

En sus ya clásicas *Memorias*, Daniel Cosío Villegas recordaba que en los años inmediatamente posteriores a la violencia armada revolucionaria “lo verdaderamente maravilloso [...] fue la explosión nacionalista que cubrió todo el país. Desde luego, era un nacionalismo sin la menor traza de xenofobia, no era anti nada, sino pro México”.² Este nacionalismo se orientó con el afán de reconocer la validez cultural de las expresiones populares planteadas a partir de una especie de introspección que ya tenía por lo menos un par de lustros en el medio político, en el académico, pero sobre todo en el artístico nacional.³ Sin embargo, para muchos este fenómeno adquirió un tono especial a partir de la década de 1920. “De la noche a la mañana —vuelve a decir Cosío Villegas—, como se produce una aparición milagrosa, se pusieron de moda las canciones y los bailes nacionales, así como todas las artesanías populares [...] Y no hubo casa en que no apareciera una jícara de Olinalá, una olla de Oaxaca o un quexqueme chiapaneco. En suma, el mexicano había descu-

brió a su país y, más importante, creía en él.”⁴

Lo interesante de esta situación es quién, cómo y por qué se decidía que algo era “mexicano” popular o típico y qué no lo era. El asunto resultaba particularmente difícil si tomamos en cuenta que muchos de estos criterios los establecían personajes que se consideraban muchas veces por encima de aquello tan típico y tan mexicano. Pienso en personajes como el mismísimo José Vasconcelos y algunos de sus seguidores más conspicuos.

El libro de Pablo Parga da pistas acerca de este fenómeno, orientado específicamente a la danza, y muestra la enorme importancia que en este proceder tuvieron figuras que sí se comprometieron con algunos valores populares, pero que también se atrevieron a recrearlos y teatralizarlos como las hermanas Gloria y Nelly Campobello, Rafael M. Saavedra, Hipólito Zyfone, Carlos González, Linda y Amelia Costa, Luis Felipe Obregón, Ignacio Acosta, Carlos Mérida y muchos más.

Si bien el texto se remonta, como ya decíamos, a las responsabilidades de quienes echaron a andar las fiestas de aquel centenario de 1921, como fueron Luis Quintanilla, Martín Luis Guzmán y Adolfo Best Maugard, hay un sereno seguimiento del quehacer dancístico, sobre todo del que se lleva a cabo en la ciudad de México y con el apoyo de ciertas autoridades culturales en el país. Este seguimiento va desde el ambiente escolar hasta la formación de las primeras instituciones de reco-

nocimiento e instauración de la danza folclórica mexicana, entre las que destaca la Escuela de la Plástica Dinámica, pasando desde luego por el teatro popular, el teatro oficial y, finalmente, la Escuela de Danza.

A lo largo del libro el lector puede seguir la secuencia que, con altibajos, vivió la institucionalización inicial de lo que hoy llamamos danza folclórica mexicana y que eventualmente asociaríamos con figuras como Amalia Hernández o Josefina Lavalle. Si bien en esta secuencia da la impresión de que faltan algunas figuras importantes como Luis Márquez en la invención de “lo folclórico” mexicano a fines de la década de 1920 y principios de la de 1930, lo mismo que algunos acontecimientos también determinantes, como las Semanas Nacionalistas de 1930, 1931 y 1932 en México, o el avenimiento del cine folclórico también desde finales de la década de 1920 y toda la de 1930, el trabajo de Pablo Parga es una propuesta puntual que estudia los prolegómenos de la oficialización del folclor mexicano o, si se quiere, de “lo típico”, que no tardaría en insertarse de manera un tanto oropelesca en el discurso nacionalista de las décadas de 1940 y 1950.

Este libro da cuenta de cómo al oficializar o, dicho de otra manera, al academizar las expresiones populares mexicanas se contribuyó al establecimiento de un “deber ser” que permeó —y aún hoy lo hace— todo aquello que se identifica como “típico” en todo el territorio nacional y por regiones. Siguiendo ese planteamiento muy centralista y un tanto patriarcal, de sello fuertemente vasconceliano, a los

² Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 91.

³ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1976.

⁴ Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 92.

creadores populares se les llegó a decir cómo tenían que ser populares o regionales. Recuérdense el famoso *Manual de pintura para artesanos* de Best Maugard o los métodos de enseñanza de baile impuestos en las primarias locales y rurales. Tan fue así que he aquí un ejemplo testimonial de Moisés Sáenz, subsecretario de Educación Pública, durante su visita a las escuelas federales de San Luis Potosí en 1927. Al llegar a El Mezquite, por ejemplo, la maestra local organizó una recepción, que el mismo Sáenz describió de la siguiente manera:

Dos músicos amenizan tocando sones vernáculos; hay recitaciones, muchas canciones populares dichas con genuino sabor de la tierra, marchas, evoluciones, ejercicios de gimnasia calisténica y un bello cuadro de jarabe tapatio. ¡Con qué ardor y con qué gentileza bailan estos charros diminutos y estas chinas de Liliput!

Más adelante, la reflexión general del subsecretario establecía este asunto como un elemento diferencial de los recintos escolares oficiales, como un fenómeno que apelaba al valor que ya se le estaba dando a lo popular dentro de las instituciones, un tanto ajenas a los distantes estudiosos del folclor. Decía:

Las escuelas federales, y con ellas quisiéramos significar la escuela nueva, se han caracterizado cantando. Es la libertad para cantar, no ya los amanerados y pueriles coros escolares, sino la canción vernácula nuestra en versiones originales, sin el artificio con que la revisten a veces los resucitadores del folclor. Cantan y bailan los niños de nuestras escuelas. No se ruborizan, gracias a Dios, de entonar sus sones rancheros y ahí vi más chinas pobla-

nas y más charros infantiles de los que jamás he encontrado en Jalisco o en Puebla. Este donaire musical es el primer indicio, por ventura general, de que nuestras escuelas son diferentes.⁵

De esta manera podemos percibir la paulatina imposición de una serie de valores identificados como populares a través de los vehículos oficiales. La intención, me atrevería a decir, no era sólo dar a conocer estos fenómenos y fomentar la creatividad escolar sino, y sobre todo, que sirvieran como el establecimiento de ese “deber ser” de la mexicanidad impuesta por un Estado en formación.

Esto no solamente planteó la construcción de estereotipos nacionales como el “charro” y la “china poblana”, el “indito” o el “revolucionario”, sino que también estableció una extraña norma que consistió en que el centro político y económico del país, es decir: la ciudad de México, y más concretamente, algunas de sus élites, sancionarían cuál debía ser la representación folclórica regional. Así, desde el centro se decidió prácticamente cómo debían ser los jarochos, los huastecos, los norteños, etcétera, etcétera.

Aún cuando de la manera más amistosa se le podría pedir un poco más de crítica a lo expuesto en su libro, Pablo Parga lleva al lector, como ya decíamos, por la senda de los estudios del folclor hasta la oficialización del mismo, para mostrarnos que, una vez logrado esto último, una especie

de camisa de fuerza ató las posibilidades de la inventiva en ese ámbito, y la repetición *ad nauseam* en festivales escolares, y hasta en el mismísimo recinto nacional de las Bellas Artes, convirtió a la danza folclórica mexicana en un gigante de cartón. Este gigante —muy vistoso es cierto, pero bastante vacío de contenidos populares— contribuyó en mucho a la estereotipificación de “lo mexicano” por medio del espacio teatral y del movimiento. Pretendiendo mostrar algo “típico” y representativo devino acartonado y hueco. De ser una expresión lúdica, amorosa y popular, pasó a una especie de regla inmóvil que servía para poder identificar a los mexicanos.

En su epílogo, sin embargo, el mismo Parga plantea que nada hay de malo en tratar de romper con ese deber ser y fomentar la recreación y la creación en materia musical y dancística mexicana a partir de los parámetros folclóricos. Creo, con él, que mucho se puede lograr cambiando la actitud intolerante y solemne del “deber ser”, que lamentablemente sigue permeando mucho del quehacer artístico y folclórico nacional, por una propuesta menos rígida y más lúdica, más creativa y más comprometida con su tiempo, tal como lo propone este autor. Quizás sea tiempo de renovar el vestido de este cuerpo nacional, pero mejor aún, quizás también sea tiempo de que se renueven sus bailes y se propaguen nuevos derroteros, basados, tal como se hace en este libro, en un reconocimiento del pasado con claras vistas a comprometerse con el presente que, por cierto, mucha falta nos hace hoy en día.

⁵ Moisés Sáenz, *Escuelas federales en San Luis Potosí. Informe de la visita practicada por el subsecretario de Educación Pública en noviembre de 1927*, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.