Notas

CARLOS BLAS GALINDO

Nacionalismo y neonacionalismo¹

Empezábamos a comer hamburguesas, páys, donas, jotdogs, malteadas, áisgrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Únicamente los pobres seguían tomando tepache. Nuestros padres se habituaban al jaibol que en principio les supo a medicina. En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos.

José Emilio Pacheco, *Batallas en el desierto*

EL NACIONALISMO mexicano en las artes ha vivido etapas caracterizadas por una actitud de aislamiento cultural y desconfianza hacia productos artísticos de otras áreas geográficas, así como períodos en los que ha coincidido con los escasos momentos en que las decisiones gubernamentales han sido de lucha por la independencia política y económica, por la soberanía y el desarrollo de la nación.

Luëgo de intentos aislados que constituyen sus antecedentes, el nacionalismo mexicano en las artes surgió inducido por la política cultural de un Estado que requería con urgencia de un arte propio de la Revolución, porque el desarrollo de la alta cultura² se había interrumpido durante la lucha armada y también porque existía el impulso de demostrar —a pesar de las evidencias— que el conflicto había finalizado y el ambiente era ya propicio para un renacimiento nacional.

El nacionalismo —en las artes plásticas sobre todo— se generalizó como arte oficial al consolidarse en nuestro país un poder compartido entre los generales revolucionarios triunfantes y los políticos y militares sobrevivientes de los tiempos prerrevolucionarios. Pero, a pesar de constituir una actividad pro gubernamental, el arte nacionalista en sus

1 Versión aumentada del texto leído por el autor en el Museo de Arte Moderno, en la ciudad de México, el 23 de septiembre de 1987.

2 Se utiliza este término, para designar al tipo de cultura que no es de masas ni popular.

inicios fue una vanguardia capaz de dar respuesta a un sincero afán de autenticidad; fue un ejemplo de la posibilidad de identificación de los artistas profesionales con los valores culturales de los explotados.

Durante el obregonismo, los proyectos de promoción cultural y las aspiraciones latinoamericanistas de Vasconcelos prosperaron en un México cuyos gobernantes no demostraron urgencia en dar cumplimiento a las promesas revolucionarias; en una nación donde ya se legislabo para atenuar las tendencias nacionalistas y las orientaciones hacia las reformas sociales presentes en la Constitución apenas aprobada.

La consolidación del nacionalismo en las artes plásticas ocurrió al imponerse en el país una paz basada tanto en la fundación de un partido oficial —por medio del cual el grupo dominante obtuvo el control en las cámaras y en las elecciones—, como en la proliferación de militares y líderes enriquecidos; en el afianzamiento de la mediatización del movimiento obrero y en el silencio temporal del campesinado.

Durante la década de los años treinta, el nacionalismo mexicano en las artes se renovó a la par de la revitalización revolucionaria cardenista, de los avances en la legislación laboral y de las respuestas a las demandas campesinas que habían impulsado la Revolución y amplió sus alcances con el nacionalismo económico y la lucha antifascista, en un México caracterizado por un rápido aumento de la población urbana y por una inversión pública destinada a industrializar el país.

Desde sus inicios, el nacionalismo mexicano toleró las variantes y disidencias internas que le permitieron subsistir y permanecer como arte oficial. Su éxito local y externo se fortaleció merced al aislamiento del Continente con respecto a Europa (a consecuencia de la guerra); por la inexistencia, en aquel entonces, de algún movimiento artístico cohesionado en el extranjero y por el desconocimiento en nuestro país de productos culturales de otras regiones.

La pérdida de vitalidad del nacionalismo mexicano —y la reiteración que consumaron sus continuadores— fue patente cuando el régimen logró reducir al mínimo la violencia e incrementar su autoritarismo; cuando fue innegable la anulación de los logros cardenistas; cuando la nueva burguesía industrial alardeó —ya sin vacilación— de su triunfo; cuando los ingresos de grupos poblacionales (tanto urbanos como rurales) obtuvieron un nivel medio; cuando ya no se ocultó la orientación política hacia la derecha; cuando la inmoralidad administrativa se extendió.

Al ser el nacionalismo mexicano el arte oficial de los regímenes post-revolucionarios, contó con un apoyo cada vez mayor por parte de la burocracia. Sus autores consiguieron encargos, recompensas, reconocimientos y mercado; protección que era correspondida en muchos casos

con docilidad, con obras complacientes y de escasa elocuencia, poca fuerza expresiva y limitado poder de convicción.

El creciente entusiasmo por el nacionalismo mexicano convenía al grupo gobernante, pues le había dado al país el más amplio prestigio cultural internacional alcanzado por productos de este Continente. Por otra parte, el apoyo también fue consecuencia del considerable aumento en el consumo interno de obras nacionalistas, ya que el grupo de compradores se había expandido al aumentar tanto la cantidad de funcionarios beneficiados por las políticas del gobierno, como el número de burgueses enriquecidos mediante sus tratos con el sector público.

El nacionalismo mexicano en las artes plásticas, como arte oficial, se anquilosó de manera semejante a las estructuras gubernamentales. Así como el gobierno y el partido en el poder, sólo aceptaron cambios esporádicos, lentos y parciales en sus cuadros; tampoco propiciaron la renovación de la alta cultura. El hábito de ocultar y negar las tensiones se extendió por las áreas de la administración gubernamental e influyó en la plástica.

El nacionalismo mexicano fue una vanguardia que en treinta años desgastó sus lenguajes y se transformó en academia. Durante ese lapso, el país padeció también una gradual desnacionalización política, económica y social, como consecuencia de un fuerte aburguesamiento del régimen (que ni las denuncias de Jesús Silva Herzog ni los llamados de Daniel Cosío Villegas lograron detener) y de la violación de la independencia nacional desde el exterior por un abierto intervencionismo estadounidense, acrecentado por la Segunda Guerra y disfrazado de un panamericanismo útil para manipular a los países latinoamericanos durante la guerra fría.

Los mexicanos de ingresos medios —sobre todo los urbanos— debido a su oportunismo y arribismo, y a consecuencia de su falta de convicciones y marcos propios de referencia, pasaron gradualmente del orgullo a la vergüenza por sus costumbres; del gusto por la tradición nacional a su rechazo; contagiados por los ejemplos de una burguesía colonizada, ignorante y con un desmedido afán de lograr prestigio y acceder a una modernidad —jamás política— que implicaba el aniquilamiento de lo auténtico, calificado de anacrónico.

En este contexto y debido a múltiples causas, los productores de artes plásticas que habían iniciado su labor profesional durante los años cincuenta, organizaron la insurgencia contra el nacionalismo mexicano. Algunas de las razones de la rebelión fueron el prestigio en el extranjero de artistas disidentes; la posibilidad (para artistas y público) de viajar fuera del país y entrar en contacto con la producción extranjera; el predominio de conceptos defundidos por los medios masivos de comunicación; la necesidad del mercado de contar con productos nuevos y origi-

nales que el nacionalismo mexicano ya no podía satisfacer; el arribo e influencia de artistas e intelectuales europeos: el desdén de la población hacia sus gobernantes; la consolidación de alternativas de difusión cultural privadas y universitarias y la terquedad del medio oficial de negar calidad, e incluso artisticidad, a todo aquello que no se ajustara a los patrones estéticos nacionalistas del arte pro gubernamental.

La lucha de los insurrectos fue no únicamente por conseguir la legitimidad que implica la aceptación estatal, sino por imponer sus lenguajes —en un principio híbridos, con orientaciones abstraccionistas o semifigurativas— como el nuevo arte oficial, para participar de los privilegios que los políticos encargados de administrar la cultura dispensaban a los creadores nacionalistas consagrados y a sus seguidores. En 1966 el movimiento explotó al no obtener respuestas inmediatas por parte del medio oficial, y los artistas no nacionalistas tomaron el poder (que en parte aún detentan) e impusieron su actitud radical en el medio artístico: quienes se expresaban con lenguajes abstractos contaban de antemano con la posibilidad de triunfar, pero quienes utilizaban formas figurativas eran atacados, rechazados y ridiculizados por sus colonizados colegas y amonestados por muchos críticos.

Pronto arraigaron entre nuestros artistas las nuevas vanguardias. Comenzó a imperar una gran docilidad y devoción ante las modas artísticas provenientes del exterior; la alta cultura se produjo ya, no sólo para la capital del país (tendencia ya bastante grave), sino únicamente para un territorio comercial ungido como símbolo de prestigio y bautizado como Zona Rosa. La actitud extranjerizante de los productores de artes plásticas coincidió con la de muchos mexicanos: ni unos ni otros fueron capaces de darse cuenta de que con su postura confirmaban la derrota de un proyecto de nación.

La hegemonía de los neovanguardistas duró menos de la mitad que la de los nacionalistas, y esta vez, fue la política cultural del Estado la que propició —sobre todo por medio de los concursos y la descentralización— la convivencia entre artistas de diferentes movimientos, tendencias y corrientes, y la práctica de todo tipo de lenguajes artísticos.

Dentro del eclecticismo imperante en el panorama de la plástica nacional (originado en el medio internacional) llama la atención el interés de algunos productores contemporáneos por abordar asuntos relacionados con lo mexicano ahora que en nuestro país prevalecen —y públicamente se admiten— el olvido y sojuzgamiento de nuestro pueblo, la incapacidad gubernamental para afrontar determinaciones patrióticas, la oratoria declaracionista, la dependencia económica, la injusticia, el acrecentamiento de la pobreza, la desigualdad cultural, la segregación social, la decadencia educativa, la protección de la vieja riqueza terrateniente y el clero, la disminución en la productividad, la corrupción sin-

dical, la creciente marginación, la invasión transnacional, al abaratamiento de la mano de obra, la descapitalización, los acuerdos lesivos sobre empleo y finanzas, la nulificación de la oposición y el autoritarismo del partido oficial.

Ante la situación interna, las respuestas que los artistas neonacionalistas³ proponen —desde la alta cultura predominante— son disímiles: algunos insisten en que México fue, pero ya no es y se expresan con un sentido nostálgico, producto de su desacuerdo con el presente. Otros tienen nexos con las soluciones formales y colorísticas de ciertos trabajos artesanales. Hay también quienes desarrollan su interés mexicanista desde lenguajes relacionados con las corrientes internacionales y, están asimismo quienes se apoyan en temáticas costumbristas, en los mitos que subyacen en las tradiciones populares o en la cursilería característica de muchos mexicanos.

Entre los iniciadores del neonacionalismo se encuentran: Ricardo Anguía, Alejandro Arango, Javier Arévalo, Enrique Guzmán, Maximino Javier, Leonel Maciel, Jaime Saldívar y Nahum B. Zenil y, entre los más recientes: Elena Villaseñor, Mario Torres Peña, Carla Rippey, Adolfo Patiño, José Esteban Martínez, Eloy Tarcisio López, Marisa Lara, Arturo Guerrero, Janitzio Escalera, Carlos Aguirre y Fernando Andrade Cancino.

El neonacionalismo no es un movimiento formalmente constituido ni es homogéneo; sin embargo, quienes lo practican, cuentan con ciertas particularidades: a diferencia de muchos de los nacionalistas que les precedieron, no pretenden con su trabajo elogiar, enaltecer, ensalzar o celebrar la versión oficial de lo nativo, sino que con frecuencia manifiestan su deseo de censurar, condenar o desaprobar algo de lo que somos los mexicanos; pero ¿son tan mexicanos los comerciantes como los obreros y campesinos, los artistas e intelectuales como los desempleados, los líderes y las secretarías como los profesores y las amas de casa, los administradores y los técnicos como los pescadores y los artesanos, los profesionales y los empleados como los indígenas? ¿Por cuáles mexicanos se interesan los neonacionalistas? Promover y difundir las obras de estos autores es desde luego un acierto que puede apoyar la consolidación de un movimiento más amplio, pero los artistas comprometidos con la nueva mexicanidad deben ser capaces de superar, con su trabajo, la separación entre obra y público, y de asumir la responsabilidad de hacer factible la comprensión de sus propuestas plásticas. Solamente si lo logran tendrá sentido el neonacionalismo.

3 El término fue propuesto por la doctora Teresa del Conde.