

# EL MOLE COMO SÍMBOLO DE LA MEXICANIDAD

RICARDO PÉREZ MONFORT



*-Güeno...si me da palabra..*  
*-Seguro que se la doy; usted orita es la que manda.*  
*Diga nomás pa onde vamos...*  
*-Pos vamos a las fritangas.*  
*-¿Quere usted su guajolote?*  
*-Y un güen plato de enchiladas.*  
*¡A la mer'ora del grito!*  
Carlos Rivas Larráuri

## I

Los 30 años que comprendieron el tránsito del movimiento revolucionario, desde la segunda década del presente siglo hasta los inicios de los años cincuenta, fueron testigos de un paulatino proceso de despolitización del discurso y de los contenidos programáticos planteados durante la refuncionalización del Estado mexicano posrevolucionario. Si bien fueron años particularmente ricos en discusiones de índole nacionalista, una corriente ideológica unificadora y homogeneizadora tendió a repensar la diversidad de la sociedad mexicana, sus usos y costumbres, su historia y su identidad. El nacionalismo ya formaba parte del enorme bagaje cultural que el México revolucionario heredaba del conflictivo siglo XIX; aun así un fuerte impulso introspectivo, con aires renovadores, permeó tanto al período de la Revolución armada como a los años que la siguieron, al grado de que dicho impulso pudo bautizarse con el mismísimo nombre de “nacionalismo revolucionario”. Ya para los años

cincuenta el discurso emanado de este nacionalismo se encontraba un tanto gastado, era poco convincente y más aún se había convertido en lugar común de una élite en el poder que para entonces poco se identificaba con las propuestas populares de la Revolución de 1910.<sup>1</sup>

Para mediados del siglo XX, la manipulación, la demagogia y la consolidación de los estereotipos nacionales habían minado la base popular de esa introspección, convirtiéndola en un discurso político un tanto hueco y con fuertes visos de agotamiento. La dimensión filosófica, histórica y antropológica de esa “mexicanidad”, en cambio, siguió preocupando a una facción importante de la intelectualidad mexicana hasta bien entrados los años setenta, y podríamos afirmar que sigue preocupando sobre todo a algunos académicos, a algunos artistas y a uno que otro político contemporáneo.<sup>2</sup>

Para el filósofo Emilio Uranga, en una evaluación realizada en los años sesenta, el agotamiento de esta preocupación por “lo mexicano” se debió a que una burguesía “antipatriótica, voraz e inclemente” se convirtió en la clase ideológicamente rectora del país.

Hoy asistimos [decía Uranga] al instante final de las novelas inspiradas en la Revolución. Suben al primer plano otras preocupaciones, ante todo preocupaciones burguesas o de burgueses, como los temas de una metrópoli, como los personajes intelectualizados y fracasados por la maquinaria de una competencia que no recompensa el talento sino el éxito.<sup>3</sup>

Si bien el país se transformó radicalmente en esos 30 años, es posible observar que el discurso nacionalista permeó a las élites políticas, económicas, culturales y hasta a los espacios populares. Como justificación de proyectos y posiciones políticas o culturales el nacionalismo permitió tal cantidad de matices que en no pocas ocasiones sirvió para defender intereses contrarios, e incluso dio pie a confrontaciones que de vez en cuando terminaban, incluso, en enfrentamientos armados.

Estuvo presente tanto en las polémicas de corte cultural y jurídico<sup>4</sup> como en los planes que acompañaron las diversas rebeliones militares vividas

<sup>1</sup> El nacionalismo mexicano, en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, creó entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo típicamente mexicano.

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Como se verá más adelante, los estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva.

Como representación de “lo mexicano” aparecieron en la iconografía - grabados, fotografías, cine- y en la literatura. En parte también se identificaron a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobre todo en las recreativas, los estereotipos fueron adquiriendo sus especificidades concentrando un determinado “ser” o “deber ser” que se conformó a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas.

Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tendió a ser hegemónico. Esto es: buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado. Véase Ricardo Pérez Montfort, “Nacionalismo y estereotipos 1920-1940”, en *El Nacional Dominical* (#. 25), Año 1, 11 de noviembre de 1990, México.

<sup>2</sup> Desde *El Laberinto de la Soledad*, (1950) de Octavio Paz, hasta los ensayos de José Joaquín Blanco incluidos en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias*

nylon (1979-1983), el problema de la “mexicanidad” no parece preocupar al ámbito popular, cuyos designios se inclinan con mayor insistencia hacia las modas y costumbres más cosmopolitas.

<sup>3</sup> Emilio Uranga, *El “pensamiento filosófico”*, en *México, 50 años de Revolución*, Vol IV, La Cultura, FCE, 1960 p.554

<sup>4</sup> Véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

<sup>5</sup> Desde la rebelión delahuertista en 1923 hasta la del general Saturnino Cedillo en 1938, un ataque constante a los gobiernos posrevolucionarios de parte de sus opositores es su “falta de nacionalismo”.

en aquel período.<sup>5</sup> Íntimamente ligado a sus propósitos políticos o culturales, el discurso nacionalista tuvo por lo general como eje central a una entelequia que poseía una infinidad de aristas y vectores, y a la que se identificaba genéricamente como “pueblo mexicano”.

La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que “el pueblo” desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda de 1910-1920 y en los años subsiguientes. El discurso político identificó a ese “pueblo” como el protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. En claro contraste con lo que durante el porfiriato se pretendió fuera “el pueblo”,<sup>6</sup> los revolucionarios reconocieron que éste se encontraba sobre todo entre los sectores mayoritarios y marginados. El “pueblo” se concibió entonces como el territorio de “los humildes”, de “los pobres”, de las mayorías, mucho más ligadas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de las palabras “pueblo mexicano” eran principalmente los campesinos, los indios, los rancheros y muy ocasionalmente los proletarios.

Pero definir con cierta exactitud aquel sustantivo: “pueblo”, planteaba un problema bastante severo y lo mismo sucedía con el adjetivo “mexicano”. Al hablar del “pueblo mexicano” el “nacionalismo revolucionario” 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 exhibir ciertas características particulares, raciales, históricas o “esencialistas” de “la mexicanidad”. Para ello abrió un inmenso abanico de argumentos: desde los “científicos” hasta los circunstanciales.

Como es sabido, la construcción de la identidad nacional es un proceso muy complicado y a decir de la antropóloga Maria Anna Portal “está constituido por prácticas sociales contradictorias tanto al interior de los grupos humanos como en su correlación con otros grupos sociales. Es decir, la identidad no es una esencia sino un proceso relacional” al que se le atribuyen condiciones particulares que unen los espacios de lo espiritual con lo material.<sup>7</sup> Si partimos de esa dinámica relacional ya podemos imaginar lo com-

<sup>6</sup> Antes de la Revolución el discurso político identificaba al “pueblo mexicano” con una burguesía nacida en México que adoptaba el modelo liberal del régimen que era la llamada “verdadera familia nacional”. Véase Justo Sierra, “México: su evolución social 1900-1902”, en *Obras Completas* (Vol XII), UNAM, México 1977, pp. 201 y 362.

<sup>7</sup> Véase Ana Portal Ariosa, “El mito como síntesis de la identidad cultural” en *Alteridades, Anuario de Antropología*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p.123.

plicados que fueron los intentos de definición de aquel sujeto histórico que intentaba encontrar su lugar en el discurso oficial. Y en aquellos años veinte y treinta, en efecto, la pluralidad y la complejidad de ese “pueblo mexicano” inmediatamente saltó a la vista.

El “ser” del mexicano preocupó a filósofos y a literatos, se regodeó en las manifestaciones populares y en el arte “culto”, se plasmó en los colores de los artistas plásticos, formó parte imprescindible de los ambientes escolares y sonó en la naciente radio, estuvo en los argumentos diplomáticos, buscó recrearse en el cine, en las cantinas, en los murales, en la literatura y en general dio mucho qué decir en el complicado mundo de la cultura nacional. Políticos, escritores y artistas se lanzaron a un sinnúmero de polémicas, que tenían como aparentes temas centrales la Revolución, la nacionalidad, la historia, la cultura o la raza, pero cuyo primordial afán parecía inclinarse por darle un sentido a eso que llamaban “el pueblo mexicano”.

Durante los regímenes de Alvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, el proyecto educativo oficial, establecido y comandado en un principio por José Vasconcelos, después por figuras como Manuel Puig Casauranc, Moisés Sáenz, Ezequiel Padilla, Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet y Manuel Gual Vidal se promovieron los nacionalismos culturales y las llamadas “mexicanerías”, formando parte recurrente en los programas educativos posrevolucionarios hasta muy avanzados los años cincuenta.<sup>8</sup> Definir al país y a su “pueblo”, estudiar, explicar y describir sus más diversas y muy propias manifestaciones, fue una tarea que unió a artistas e intelectuales con las múltiples expresiones culturales de las mayorías. La identificación de tres elementos: lo popular, lo mexicano y lo nacional, quedó plasmada en gran medida en manos de una élite centralista con bastantes vínculos con el poder económico y político del país, pero —justo es decirlo—, también estuvieron cada vez más lejos de los ámbitos populares.

El nacionalismo cultural que caracterizó esta primera relación entre élites y sectores populares fue cabalmente descrito por Pedro Henríquez Ureña en 1925, al hacer un primer balance de los aportes culturales de la

<sup>8</sup> Véase Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, COLMEX, México, 1976, p.349.

Revolución Mexicana. “Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias” decía; y ponía varios ejemplos: “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” quedó representado en los murales de Diego Rivera y compañía; “los cantos populares [que] todo el mundo canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares” fueron utilizados por Manuel M. Ponce y Carlos Chávez Ramírez, “compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base”; y los dramas sintéticos con asunto rural de Eduardo Villaseñor y de Rafael Saavedra, quienes habían “realizado la innovación de escribir para indios y hacerlos actores”, pretendían revivir las tradiciones literarias de aquel “pueblo mexicano”, haciendo referencia específica al mundo indígena como un elemento definitorio de la “mexicanidad” de ese pueblo.<sup>9</sup>

Así, el arte creado por estas élites abrevaba orgullosamente en la vertiente popular e indígena mexicana, afirmando su condición “nacionalista”, sentaba las bases para realizar un intento de repensar las historias y las culturas nacionales. Este reconocimiento, sin embargo, quedaba ligado de manera prácticamente implícita a los proyectos de unificación y justificación del grupo en el poder, cuyo fin radicaba en los afanes modernizadores e industrializadores del país. En el fondo el reconocimiento de lo popular traía consigo la necesidad de identificar claramente al sujeto (el pueblo) que serviría de legitimación discursiva en los programas de gobierno.<sup>10</sup>

Tradicionalmente desdeñada por las academias, la cultura popular adquirió de esa manera una fuerza inusitada en los derroteros del arte y la literatura mexicanas.<sup>11</sup> Pero hubo la intención de interpretarla, de rehacerla, de inventarla con alcances la mayoría de las veces más ligados a los intereses políticos o si se quiere pragmáticos del momento que a los del conocimiento, el arte o la reflexión.

Así, más que un saber se estableció un “deber ser” para ese pueblo mexicano que rápidamente se fue separando de las esferas de lo real para pasar al espacio de lo ideal. Víctor Díaz Arciniega lo explicaba de la siguiente manera:

<sup>9</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la Cultura en México”, en *Revista de Revistas*, 15 de marzo de 1924, p.35. La mayoría de los protagonistas del movimiento cultural de los primeros años veinte también insistieron en el vínculo entre lo popular y la mexicanidad. Véase por ejemplo la argumentación que tanto se repite en textos testimoniales como los de Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, 1929 o de Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, ambos publicados por Editorial Domés.

<sup>10</sup> Margarita Alegría de la Colina, “¿Hay un espíritu en la cultura nacional?” en *Nuevas Ideas: Viejas Creencias* UAM Azcapotzalco, México, 1995.

<sup>11</sup> Claros ejemplos de ello podrían ser los estudios de Gerardo Murillo (el Dr. Atl), Gerónimo Baqueiro Foster, Jorge Enciso, Rubén M. Campos, o Frances Toor en materia de cultura popular. En literatura baste recordar las clásicas polémicas de 1924-1925 en las que participaron entre otros: Francisco Monterde, Salvador Novo, Antonio Caso, Genaro Fernández MacGregor, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Villaseñor, y Nemesio García Naranjo. Véase Irene Vazquez Valle, *La cultura popular vista por las élites*, México, UNAM, 1989, y Díaz Arciniega, *Op cit.*

La consolidación del Estado como prioridad política provoca el enfrentamiento entre las concepciones de una cultura humanística y una cultura política, no obstante que ambas persiguen metas afines: crear una Cultura Nacional y promover el desarrollo del país, como se aprecia en la revaloración del pasado y en la recuperación de los usos y costumbres populares, dirigido todo a fortalecer la tradición y a mejorar la producción de bienes...<sup>12</sup>

En el fondo, de lo que se trataba era de que la producción cultural promovida por el gobierno sirviera por un lado para generar una unidad nacional basada en un discurso nacionalista y, por el otro, que le proporcionara bienes que permitieran un desarrollo capaz de explotar las variedades culturales populares del país.

Durante las siguientes décadas (años treinta y cuarenta) muchos recursos de este afán reivindicatorio de la cultura popular se gastaron rápidamente. Los regímenes posrevolucionarios no sólo habían patrocinado la mayoría de las actividades que pretendían estrechar la relación entre las expresiones artísticas de las élites y las de las mayorías, sino que se habían favorecido políticamente de tal unión, restándole autenticidad y mostrando ciertas convenciones que cada vez sabían más a demagogia y a lugar común.

El resultado fue un impulso un tanto excesivo a ciertos estereotipos nacionales como el charro, la china poblana, el indito o el pelado, con el fin de 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”. A pesar del variadísimo mosaico que presentaban las manifestaciones culturales regionales tanto indígenas como mestizas, las tendencias de las políticas oficiales, así como las de las corrientes artísticas más relevantes, consistían en la aplicación y a veces hasta la imposición de estos estereotipos, como reconocimiento que desde el centro político, cultural y económico del país se hacía de las diversas regiones del mismo. La asociación entre México y los charros, entre México y sus chinas poblanas, y entre México y su “jarabe tapatío”, y desde luego entre México y “sus inditos”, terminó triunfando a la

<sup>12</sup> Díaz Arciniega, *Op. Cit.*, p. 129.

larga, convirtiendo estas representaciones en elementos muy arraigados en el discurso nacionalista.<sup>13</sup> De esta manera también se intentaron imponer ciertas características estereotípicas a las expresiones culturales regionales: poco a poco surgieron los reconocimientos a “lo jarocho”, lo huasteco, lo norteño, lo calentano, etcétera.

Un factor que también contribuyó enormemente a la creación de esos estereotipos nacionales y regionales fue el vertiginoso crecimiento de los medios de comunicación masiva. El auge del teatro de revista en los años diez y veinte, seguido por el despegue de la radio y la industria cinematográfica mexicana en los años treinta y cuarenta, tuvieron mucho qué ver en su creación e imposición, pero sobre todo en la simplificación de aquella multiplicidad de imágenes que poco a poco se llegaron a enredar con la identidad nacional.

Lamentablemente, en estos medios los intereses comerciales y de justificación política estuvieron muy por encima de los culturales. Referirse al gusto y al sentir del “pueblo mexicano” fue un lugar común, cuyo afán parecía acercarse más a un pretexto para incrementar poderes económicos y políticos, que a una preocupación por la “cultura nacional”. A partir de una visión conservadora (la del rural, del hacendado, o la de los sectores medios urbanos) 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 luego por los intereses del momento.<sup>14</sup> La invención de lo “típico mexicano” o de todo aquello que interesaba a “la gran familia mexicana” entraba en una de sus etapas más intensas.

El clásico ejemplo de esta invención fue la indiscutible preponderancia del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío como típica imagen de “mexicanidad” consolidada por encima de otros cuadros o tipos regionales.<sup>15</sup> Durante los años veinte se convocó a las diversas regiones para presentarse con sus atuendos locales en la capital (los jarochos, los huastecos, los yucatecos, los de tierra caliente, los norteños, etc.) con el fin de comprender y promover la variedad de lo “típico mexicano”. Pero esa multiplicidad fue, hasta cierto punto, negada por el afán de simplificar y teatralizar esas dimensiones

<sup>13</sup> Véase Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, CIESAS, México, 1994.

<sup>14</sup> Véase Aurelio de los Reyes, “El nacionalismo en el cine. 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología”, en *El Nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* UNAM, México, 1986, pp. 273-292.

<sup>15</sup> Para algunos autores este cuadro se impone a partir de que Ana Pavlova lo baila en México en 1919 con cierta influencia de Adolfo Best Maugard, sin embargo no es sino hasta avanzada la década de los veinte cuando se convierte en hegemónico. Véase Alberto Dallal, “El nacionalismo prolongado: el movimiento mexicano de danza moderna 1940-1955”, en *El Nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, México, 1986, pp. 299-346.



simbólicas de “la mexicanidad”. Su imposición en los ámbitos escolares hace reflexionar, por ejemplo, al mismísimo Moisés Sáenz en 1927, después de asistir a una escuela en El Mezquite, San Luis Potosí, lo siguiente:

Cantan y bailan los niños de nuestras escuelas. No se ruborizan gracias a Dios, de entonar sus sonos rancheros y ahí vi más chinas poblanas y más charros infantiles de los que jamás he encontrado en Jalisco o en Puebla. [...] Con qué ardor y con qué gentileza bailan y cantan estos charros diminutos y estas chinas de Liliput!<sup>16</sup>

De tal modo, para la segunda mitad de los años treinta la variedad de regiones y expresiones culturales locales pareció sucumbir ante la homogeneidad de los charros y chinas, cantores y bailadoras, tan típicamente representados en películas como *Allá en el rancho grande* (1936), *Ora Ponciano* (1937), y *Ay Jalisco no te rajes* (1941),<sup>17</sup> todas ellas de gran éxito en los mercados de habla hispana.

En estas películas se seguía reconociendo tibiamente que “lo mexicano” era aquello relacionado con las mayorías. Esto es: que “los campesinos eran la base del país”. Y es cierto que la imagen estereotípica reducida a aquel cuadro hegemónico (del charro y la china bailando el jarabe tapatío) manejado por los medios de comunicación masiva, empezaba a producir resquemor, sobre todo en ámbitos intelectuales. Esta homogeneidad produjo la monotonía característica del estereotipo de comprobado rendimiento comercial, al grado que ya en 1938 Rubén Salazar Mallén se quejaba diciendo:

La fiebre del *folklore* ha paralizado al cine (y al radio) mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla[...] El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incesantemente, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras[...] Y es un error, un grande error. México no se caracteriza por eso, aunque, ciertamente, tales tipos dominan numéricamente en el país, bien que con rasgos muy distintos a los que nuestro cine les atribuye[...]<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Moisés Sáenz, *Escuelas federales en San Luis Potosí*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928 p. 24.

<sup>17</sup> Véase Ricardo Pérez Montfort, *Op. Cit.*

<sup>18</sup> Rubén Salazar Mallén, “Más calidad y menos cantidad exige el público”, en *CINE* (octubre 1938), México. Citado en García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (Vol. 1)*, México, ERA, 1969 p. 173.

Pero en los espacios populares urbanos, que poco a poco irían ocupando los crecientes sectores medios (a su vez los principales consumidores de este cuadro estereotípico) el charro, la china y el jarabe se convirtieron en cuadro clásico de lo “típicamente mexicano” en las celebraciones oficiales, sobre todo después de las llamadas “campañas nacionalistas” que tuvieron su apogeo entre 1931 y 1933.<sup>19</sup> No faltaban en los bailes escolares ni en desfiles, y el cuadro típico aparecía como una referencia nostálgica a un México rural, particularmente conservador, impuesto desde un territorio centralista.

## II

Justo es decir que afortunadamente la “mexicanidad” terminó siendo mucho más de lo que estos centralismos y manipulaciones culturales pretendieron identificar. Los matices del gigantesco espectro social y cultural albergado por el territorio mexicano eran tan variados que llevaron a Martín Luis Guzmán a reflexionar de la siguiente manera :

Cuando pienso en las semejanzas y contrastes que hacen una la vida mexicana, no es lo típico mexicano[...] lo que viene a mi imaginación. Queda entonces en la sombra nuestra masa indígena en bruto, desnuda, miserable, taciturna y cuanto de ella se deriva y se traduce [...] Tampoco vuelvo entonces la vista hacia otro aspecto, elocuente en nuestras grandes ciudades: espectáculo de hermosos edificios contemporáneos, grandes empresas, máquinas de la última hora y, en fin, todo cuanto nuestros ingenuos *snoobs* querían poner siempre ante la cámara fotográfica de los turistas, en vez de lo que a éstos más atrae: nuestros charros cubiertos con enormes y picudos sombreros de palma o de fieltro; nuestros hombres embozados en mantas multicolores; nuestros niños color de tierra, con desnudos vientrecitos combos y lustrosos; nuestros tianguis y campamentos eternamente improvisados, donde la inmundicias y los manjares se confunden[...]

Pero el verdadero México no está en tales extremos, sino en el contraste y la armonía de sus tintas medias, en el escenario modesto donde, a la luz del sol o bajo las sombras, se renuevan día a día los atributos de dos razas, de

<sup>19</sup> Si bien la existencia de este cuadro bien se puede remontar hasta mediados del siglo pasado, no es sino hasta principios del siglo XX cuando se empieza a generalizar. Y para 1930-31 el atuendo del charro y la china poblana fueron adoptados como “típica imagen mexicana” en las oficiales Campañas Nacionalistas. Véase Rafael Sánchez Lira, *Iluminación Nacionalista*, México, Luz, 1956, y José Manuel López Victoria, *La Campaña Nacionalista* México, Botas, 1965.

dos culturas, de dos atavismos fundidos ahora en un solo nuevo modo de ser, peculiar e incongruente: en la vida de nuestras poblaciones chicas[...]”<sup>20</sup>

Y al igual que muchos de los escritores y costumbristas del siglo XIX, un grupo de estudiosos nacionales y extranjeros se dieron a la tarea de escudriñar los quehaceres de aquellas poblaciones chicas y buscarles un sentido propio. Desde luego se ocuparon de sus actividades productivas y de sus fiestas, de sus costumbres y rasgos culturales, de sus atuendos y sus comidas. Y he aquí que el mole hizo su reaparición como elemento distintivo de aquellas llamadas “tintas medias en el escenario modesto” del que hablaba Martín Luis Guzmán.

Por lo menos desde el siglo XIX muchas de las distinciones regionales del territorio mexicano apelaban al mundo culinario justo cuando se pretendía llegar a una unidad nacional. Cuenta Jeffrey M. Pilcher en su ya clásico libro *¡Vivan los tamales!*, que muchas regiones del país habían heredado sus tradiciones gastronómicas del período colonial, y a la hora de repensarse como parte de una nación independiente con afanes de integración eran los platillos locales los que ayudaban a mostrar la diversidad, y los famosos matices regionales aparecían así:

Puebla era conocida por su mole de guajolote, mientras que Oaxaca tenía su mole negro[...] La enorme diversidad de platos locales hacía difícil imaginar una cocina nacional única, así como la devoción a las patrias chicas confundía la búsqueda de la unidad nacional.<sup>21</sup>

Pese a todo la cocina criolla fue construyendo un particular monopolio, sobre todo si se toman como fuentes los libros de cocina mexicana del siglo XIX, significando claramente al mole como un producto culinario netamente mexicano, cuando lo mexicano no necesariamente incorporaba al mundo indígena. Había mole en muchas partes de la República y desde luego su vinculación a un vegetal muy nacional como era el chile lo podía convertir en un plato relativamente hegemónico. Ciertamente es que se reconocían sus va-

<sup>20</sup> Martín Luis Guzmán, *Otras páginas*, Cia. General de Ediciones, México, 1958.

<sup>21</sup> Jeffrey M. Pilcher, *¡Vivan los tamales! La comida y la construcción de la identidad mexicana*, México, CIESAS / Ed. Reina Roja / Conaculta, 1998 p. 86.

riedades regionales, pero también lo es que aquel siglo XIX intentó acriollar al mole tratando de desconocerle su pasado prehispánico.<sup>22</sup>

Otro fenómeno confundió aún más dicha búsqueda de unidad nacional a partir del quehacer gastronómico durante el porfiriato. El mole ya identificado como “platillo nacional” se enfrentó a las políticas higienistas y en cierta medida antiindigenistas de la burguesía y la élite porfirianas. Sus virtudes fueron vistas más como una fiesta dedicada a la indigestión y al uso crónico del ámbito proletario y campesino, que al del buen comer de los sectores “finos” de los espacios urbanos. Una descripción de 1897 aparecida en el periódico *El Imparcial*, por ejemplo, establecía no sólo al mole como un platillo hegemónico y nacional, sino también particularmente nocivo:

Un bautizo, una confirmación, una fiesta onomástica, un matrimonio, una extremaunción, un velorio, han de ir acompañados para merecer tal nombre, por el platillo nacional, sea verde como la esperanza, sea amarillo como el rencor, sea negro como los celos o rojo como el homicidio, pero en abundancia, en ancha cazuela, espeso, oleoso, con reflejos metálicos, salpicado de ajonjolí, mágica superficie donde se asomen gorditos los huesos y deleznales las pechugas del pavo... Doctos higienistas aconsejan un uso parsimonioso... de ese otro enemigo del alma, que unido al licor nacional y a la tortilla sirve de combustible a la incansable máquina de los proletarios<sup>23</sup> [y quizá habría que añadirle “de los indios”].

Este tono cambió radicalmente después de la Revolución, aunque se siguió reconociendo al mole, con el pulque y la tortilla, como los platillos básicos y “típicos” del multinombrado “pueblo mexicano”. El mismísimo general Obregón, en la que sería una de las primeras grandes fiestas de la “mexicanidad” posrevolucionaria, la del centenario de la consumación de la independencia en 1921, ordenó que el banquete consistiera en sopa de tortilla, arroz a la mexicana y mole poblano, como un homenaje a la comida “típica” del pueblo mexicano.

Una vez que apareció el nuevo contenido de este par de palabras, se le devolvió tácitamente al mole su origen prehispánico e indígena. Los indios

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.87

<sup>23</sup> Véase *El Imparcial*, 28 de agosto de 1897.

no sólo formarían parte integral de la nación mexicana posrevolucionaria, sino que en el discurso se convertirían en el elemento diferencial con respecto de otras naciones y desde luego en un orgullo que, justo es decir, sólo en raras ocasiones abandonaba el tono solemne y demagógico.

Para los estudiosos y defensores de ese “pueblo mexicano” posrevolucionario, de sus costumbres, de sus tradiciones, en fin de su muy llevada y traída idiosincrasia, el mole parecía no sólo un recurso de identidad en la cocina mexicana. Su reconocimiento como comida “típica” reiteraba el compromiso con las causas populares y el código diferencial indigenista. Frances Toor, por ejemplo, como una de las grandes promotoras del conocimiento de los “caminos y maneras folklóricas de México”, en su famoso *Mexican Folkways*, no sólo ya incorporaba el origen prehispánico del mole a sus descripciones, sino que generalizaba elementos y datos casi esencialistas en la comida mexicana de la siguiente manera:

Todas las comidas cocinadas están bien sazonadas, las tortillas y los frijoles se comen siempre con salsas picantes de chile y tomate. Los moles, que viene del azteca *molli*, son las salsas de chile con las que las diversas carnes son cocinadas o servidas. Los moles más ricos son los de guajolote, el nombre azteca para pavo, son hechos con una gran variedad de chiles, especias, ajonjolí, almendras molidas y chocolate. Hay moles cafés, negros y verdes, siendo el sazón muy diferente en cada región, pero siempre son picantes y sabrosos. El mole de guajolote es el platillo mexicano más festivo.<sup>24</sup>

Poco antes, a mediados de los años veinte, el periodista Carlos de Gante había publicado una historia del origen del mole en el periódico *Excélsior*, en el que atribuía la primera aparición de aquel guiso nacional a la cocina de unas monjas del convento dominico de Santa Rosa, en Puebla, en plena Colonia, como un homenaje a un arzobispo. El hispanista don Artemio de Valle Arizpe le hizo segunda a De Gante, pero planteó que el mole se había servido por primera vez a un virrey. Haciendo un recuento de aquel “descubrimiento” don Rafael Heliodoro Valle presentó en el XXVII Congreso

<sup>24</sup> En inglés en el original: *All cooked foods are well seasoned, and tortillas and beans are always eaten with spicy sauces of chile and tomatoes. Moles, from molli in Aztec are the chile sauces in wich meats are cooked or served. The richest moles are those that go with guajolote, the Aztec name for turkey; they are made of a variety of chiles, spices, sesame seed, ground almonds and chocolate. There are brown, black and green moles, the seasoning always different in every region but always hot and spicy. Mole de guajolote is the most festive Mexican dish [...]. Véase Frances Toor, A Treasury of Mexican Folkways Crown Publishers, New York, 1947.*

Internacional de Americanistas en 1939 sus famosos “Anales del mole de guajolote”, en los que hizo un particular recuento de aquel “cuento de hadas” como él lo llamó.<sup>25</sup>

No tardaron en aparecer algunos folcloristas y estudiosos un poco más serios, como Agustín Aragón y Virginia Rodríguez Rivera, que defendieron el origen indígena del mole y contradijeron el planteamiento hispanista etimológico del guiso, atribuyéndole su antecedente náhuatl en la palabra *molli* “salsa”, y no en el tan español vocablo “moler”.<sup>26</sup>

Sin embargo, la discusión sobre el origen prehispánico o criollo del mole continuó, atribuyéndosele a Puebla parte de la paternidad o maternidad del guiso, según el Dr. Atl, Rafael Heliodoro Valle y el mismísimo Agustín Aragón, quienes también pretendieron reivindicar su condición mestiza, de la misma manera que era mestizo el estilo barroco mexicano. Llegó incluso a plantearse que el mole no era otra cosa que una clara muestra gastronómica de fusión entre lo europeo, lo asiático y lo americano con un resultado puntualmente barroco. Ahí estaban la cebolla, el clavo de olor, la pimienta y la canela, especies de las Filipinas traídas por los españoles, además de los elementos indígenas, como condicionantes de aquel mestizaje.<sup>27</sup>

Pero fue Agustín Aragón quien explicó finalmente que el mole, independientemente de su discutible origen poblano, era ya reconocido como un platillo que bien a bien representaba a todo el país, como lo había logrado aquel cuadro estereotípico inclusivo del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío. Decía don Agustín:

Si no tuviera Puebla otras muchas razones para ser una ciudad inmortal, le bastaría para asegurar su gloria el haber mecido la cuna del legítimo mole de guajolote y los chiles en nogada. Aunque, como a Homero, son siete ciudades las que se disputan desde hace medio siglo el ombligo del mole, el cual niéguenlo o no los tapatíos, es un platillo federal.<sup>28</sup>

De esta manera la identidad mexicana del mole, ya fuese indígena, criolla o mestiza no sólo no era puesta en duda, sino que de manera sintética

<sup>25</sup> Rafael Heliodoro Valle, “Anales del mole de guajolote”, en Irene Vázquez Valle (sel.), *La cultura popular vista por las élites (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)* UNAM, México, 1989, p. 429.

<sup>26</sup> Jeffrey M. Pilcher, *Op. Cit.*, p. 200.

<sup>27</sup> Rafael Heliodoro Valle, *Op. Cit.* p. 431.

<sup>28</sup> *Ibid.*

se le reivindicó a partir de entonces, independientemente de sus usos políticos, económicos o culturales, como un factor representativo de la unidad nacional y por lo tanto de la “mexicanidad”.