

Carlos Monsiváis

La Revolufia al borde del centenario

Propongo una definición provisional: cultura popular es la suma de prácticas religiosas, arquitectura de los pueblos, creaciones, personajes, actitudes, instituciones de la informalidad, modas obligadamente marginales, gustos que aprueban las comunidades, refranes y vocablos que son depósitos de la oralidad, rasgos que primero se juzgan anómalos, luego típicos y después idiosincráticos, corrientes musicales, rituales gastronómicos: en síntesis, la suma de todo lo que las elites, así lo aprovechen, declaran carente de prestigio, pero que el así llamado “vulgo” auspicia, fortalece, modifica y consagra como el conjunto de estímulos cotidianos.

En su segunda gran etapa, la de consolidación interna y externa y de movilización de masas (tendencias y movimientos situados aproximadamente entre 1920 y 1940), la Revolución mexicana mezcla lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo obligadamente moderno, lo nostálgico y lo visionario, las tradiciones de los pueblos y las aportaciones de los ejércitos en campaña. En principio, interviene el rechazo de la violencia y el reconocimiento a sus efectos positivos; también se asimilan los reacomodos de la tradición, entre aceptaciones del nacionalismo cultural y del aporte de la industria del espectáculo.

1. La Revolución como estallido de lo popular

Si, gracias a la Revolución, México establece sus rasgos de singularidad, a las creaciones que el pueblo elogia y hace suyas (provengan de donde provengan), se las considera “cultura de la Revolución”, así no se use el término. Ya para la década de 1960 se habla de “cultura popular”. Entre sus productos pueden citarse el corrido, el teatro de género chico, la fotografía (el material de los más de trescientos fotógrafos reunidos en el Archivo Casasola), la canción popular, las renovaciones de la gastronomía, el auge de las artes populares y de las artesanías, los cambios en la vestimenta de los pobres y las libertades

del habla. Ya en 1921, la Escuela Mexicana de Pintura, y para 1932, el cine de tema revolucionario.

Alan Knight, con precisión, señala la imposibilidad de la alta política sin la presencia numerosa de los movimientos populares. “La revolución es un movimiento popular genuino, y es por lo mismo un ejemplo de los episodios relativamente infrecuentes en la historia, donde las masas influyen de modo profundo en los acontecimientos”. Friedrich Katz puntualiza: “México es el único país de América Latina donde cada una de las grandes transformaciones, ha estado vinculada en forma inextricable a las rebeliones rurales”. Y gracias a esta fuerza de lo popular, se producen transformaciones que acompañan a la lucha armada, manifestaciones de los dones creativos de las comunidades que apenas son tomadas en cuenta en la primera etapa. Esta “revolución cultural” beneficia a la gleba o a la grey astrosa (la expresión de Ramón López Velarde), o al infelizaje, o al populacho, o a las masas que pardean en el horizonte o a los habitantes de la jodedumbre. Al principio, estas expresiones denigrantes pertenecen inequívocamente a la mentalidad racista; luego, algunas de ellas son adoptadas por los aludidos.

Las primeras grandes expresiones de la cultura popular en la Revolución mexicana son, en una lista insuficiente, la geografía nacional recorrida de improviso por millones de seres, la interiorización colectiva de algunos significados de la historia, la metamorfosis del atuendo de los campesinos, que deviene símbolo ético y estético de la nacionalidad, los corridos o las canciones, que son resúmenes de lo acontecido o versiones inaugurales de otra historia. Al identificarse lo campesino con lo popular y lo nacional, se destruyen y reconstruyen artísticamente las imágenes entrañables de la tradición conocidas hasta 1910. Esta es otra consecuencia indetenible. Al recambio de las tradiciones lo hace posible la intermediación de las migraciones.

El recuerdo aciago de la burguesía de la dictadura se vuelve la ampliación de los horizontes mentales de los revolucionarios. Así, por ejemplo, a partir de la evocación de Fernando Benítez, una escena de 1914 se ha vuelto clásica. En la ciudad de México un grupo de alzados villistas o zapatistas se adueña de la calle, entre la algarada de la diversión. De pronto, se topan con espejos inmensos extraídos de una mansión, se ríen al verse de cuerpo entero y se engalanan con los sombreros de las señoras y los señores, con las boas de plumas, con los

vestidos de noche y las capas. Su carcajada es un carnaval instantáneo, es el regocijo de quienes por fin se juzgan a sí mismos de otra manera, al variar por ejemplo la imagen de sí mismos al lograr contemplarse de cuerpo entero.

Tan se radicaliza la vida mexicana en el período 1910-1920 que el reacomodo más efectivo de las tradiciones se da a través de la estética. Todo sigue allí: el universo provinciano ordenado por liturgias, procesiones, birretes, bendiciones de la mesa y las casas y los objetos, horas del Ángelus, desfiles del Ayuntamiento, ferias, días del santo del pueblo, visitas del Señor Gobernador o el Señor Obispo... Pero desaparece la convicción que organizaba objetos, seres y situaciones en un solo paisaje del sometimiento; aparece una nueva mirada que reagrupa los fragmentos de la visión del mundo.

2. Novedad de la Patria

La nueva mirada, nacional, comunitaria, individual, se desprende del inventario de costumbres y creaciones. Por eso, al lado de los corridos, son cultura popular el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros, y lo proclamado por López Velarde en su poema definitivo *Suave Patria* y en su texto “Novedad de la Patria” de 1920:

[...] Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una Patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa [...] nuestro concepto de la Patria es hoy hacia adentro. Las rectificaciones de la experiencia [...] nos han revelado una Patria, no histórica ni política, sino íntima.

La hemos descubierto a través de sensaciones y reflexiones diarias, sin tregua, como la oración continua inventada por Sal Silvino [...] Hijos pródigos de una Patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla.

López Velarde alude genialmente a esa recuperación que es amor a primera vista, reencuentro con lo deshecho y rehecho por la Revolución. A su “Te amo no cual mito/ sino por tu verdad de pan bendito”, se oponen o, mejor, se ofrece complementariamente las canciones y los corridos de los años de la Bola, de la Revolufia, del tumulto inesperado que asimila por igual la creación de cementerios instantáneos y la emergencia visual de los campesinos. Canta el dueto de ciegos en el zócalo pueblerino:

Hagamos de cuenta que fuimos basura,
vino el remolino y nos alevantó,
y cuando estábamos allá en las alturas
un golpe de viento nos despartó (De “La cantela”).

Una parte importante de la cultura popular atribuible a la Revolución mexicana depende de la reconversión estética, lo que fructifica en las artes populares con la cerámica y el juguete que ya notifican la conciencia de las evocaciones. Esta cultura popular ya considera que su pasado es en sí mismo histórico, y desemboca en las artes plásticas con la recreación de lo popular a cargo de María Izquierdo, Frida Kahlo (el exvoto como recinto pictórico del sufrimiento), Chucho Reyes Ferreira y Antonio Ruiz el Corcito. Desde luego, lo más sobresaliente en esta revisión de las potencias populares es el muralismo, gran arte y, como se ha probado reiteradamente, cultura popular desde los primeros días, por la resistencia que invoca, su capacidad de impregnación de imágenes en ámbitos nacionales e internacionales. Los símbolos se la diseminan, vueltos archivo ideal de la memoria histórica.

En el tránsito de lo rural a lo urbano, tan significativo en el proceso de la cultura popular de la Revolución, el muralismo esencializa una visión mítica sin dejar, al mismo tiempo, de representar el añadido simbólico de las clases populares en la nación.

3. El mexicano más famoso del siglo

La extraordinaria biografía de Friedrich Katz, *Pancho Villa*, estimula, necesariamente, una reconsideración de la cultura popular de la Revolución mexicana. Allí el papel de Villa es central, y entre las razones de tal irrefrenable éxito póstumo, se halla el simple recuento de hechos, la creación del mayor ejército revolucionario, los fracasos y las victorias fuera de proporción, el pintoresquismo atribuido y real, las muy escasas distancias entre la idea colectiva del personaje y su representación literaria y filmica, que entrevera irracionalidad y heroísmo. No cualquiera puede ser interpretado en el cine por Pedro Armendáriz, Domingo Soler, José Elías Moreno, Wallace Beery, Telly Savalas y Yul Brynner (este último además con bisoñé para dar la idea de fuerza, lo que complementa bailando flamenco (en *Villa Rides*). Y otro motivo de consolidación: desde el comienzo, Villa obtiene la comprensión de las masas. No lo perjudica nunca el estar fuera de la ley porque la mayoría identifica a la ley con la injusticia y al bandole-

ro social con la expropiación, y si su violencia y crueldad promueven la leyenda negra que no acaba de extinguirse, su generosidad y su compromiso con los pobres atenúan los cargos. En última instancia, priva en la imaginación popular, en lo tocante a su insensibilidad frente a la muerte ajena el consuelo irrefutable: “De algo se tenían que morir”.

A propósito de su sitio en el pensamiento popular, Katz explica:

En el pensamiento popular, Villa se adecuaba a una serie de tradiciones e imágenes profundamente arraigadas, algunas de ellas características de todo el país, otras propias de sus clases bajas. Era la encarnación de la imagen tradicional mexicana del macho: tenía todas las cualidades combativas que el machismo exigía, era valiente, era un luchador de primera, su puntería con la pistola era proverbial y su habilidad como jinete era tan grande que los bardos escribían corridos sobre sus caballos. Su interés por las peleas de gallos y su reputación de mujeriego eran elementos esenciales de esa imagen. También lo era su crueldad, asimismo adecuada al modelo del macho.

Encajaba por igual en otra imagen: la del vengador de los pobres, el hombre de clase baja que la había hecho en grande pero que no olvidaba sus orígenes y volvía para castigar a los culpables de sus sufrimientos. Esta tradición estaba íntimamente ligada a la imagen que ofrecía de bandido social tipo Robin Hood –sobre todo como resultado de sus actividades a principios de 1913–, la de un hombre que les quitaba a los ricos y les daba a los pobres. Estas dos tradiciones no siempre eran idénticas, ya que algunos bandidos sociales procedían de las clases altas. Pero en el caso de Villa coincidían. También correspondía a las tradiciones e imágenes específicas de la frontera norte (Katz 1998, I: 277).

Villa también se ajusta a la versión del Ave Fénix. Destruído varias veces, renace de continuo, o está a punto de hacerlo en Parral, Chihuahua, cuando se le asesina “por razones de Estado”. Y la celebración de ese don del casi eterno retorno se vincula a su perdurabilidad mítica: nada de lo real o lo falso que se le atribuye daña su imagen, porque ni su fama ni su imagen descansan en la pureza sino en la conversión de virtudes y defectos extremos en la coraza de lo popular. La biografía de Katz aclara el porqué: casi desde el principio, no importan demasiado las versiones en pro o en contra de Villa. Si el reconocimiento histórico le es negado por tanto tiempo, la cultura popular lo encumbra de inmediato y no ve lo más significativo del personaje en su violencia sino en su capacidad épica.

3.1 “Oye tú, Francisco Villa, ¿qué dice tu corazón?”

Es conveniente reconocer el papel esencial de Villa en la producción de cultura popular durante la Revolución o la Revolufia o la Bola. Es el protagonista de la mayoría de los corridos y el héroe de los escritos que se les transmiten a las generaciones siguientes. Siete Leguas es el caballo que Villa más estimaba, la Adelita y la Valentina son mujeres del villismo, y “La Cucaracha” es el choteo villista de Victoriano Huerta y Venustiano Carranza. De Villa escriben desde muy diversos ángulos Mariano Azuela (*Los de abajo* –Azuela era un médico villista–), Martín Luis Guzmán (la portentosa *El águila y la serpiente*), Nellie Campobello (*Cartucho*), Rafael F. Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!, Oro caballo y hombre*). Y si las versiones son opuestas, la admiración pese a todo es el punto de unión.

No se pueden cambiar tantas vidas sin modificar el país. Y ese poderío genésico describe la permanencia de un general analfabeto en el imaginario colectivo. Allí Villa es la revolución que felizmente no desemboca en instituciones, es la crueldad que refleja la de los hacendados, es el triunfo fulgurante y la caída abismal, es el banquete de manteles todavía olorosos a pólvora. A ojos de la visión fílmica de la historia, Villa se escapa del destino de las estatuas por su movilidad (su foto a caballo es el desbordamiento de la Revolufia antes de que la petrifique la sombra del caudillo), y es la intuición militar y es el carisma y es el vertedero de anécdotas como el otro ejército a su disposición.

Durante medio siglo, ¿qué familia mexicana no dispone, como parte de su legado, de anécdotas horribles, jocosas o sorprendentes de Villa? De entre las situaciones únicas, comprobadas o atribuidas, que Katz cita, menciono tres:

- Villa permite a sus soldados saquear durante tres minutos; agotado ese plazo, cualquiera que sea descubierto robando será fusilado;
- Villa es contratado en Hollywood por la “Mutual Film Company” para “escenificar *thrillers* cinematográficos en la forma que convenga a sus planes para deponer a Huerta y sacarlo de México”. El director de cine Raoul Walsh va a México como el actor estrella en la primera parte del film *The Life of General Villa*. En la segunda parte de la película Villa se interpreta a sí mismo, y acepta

renunciar a su poco fotogénica vestimenta (el suéter, para empezar) y ponerse un uniforme de la productora;

- Villa le entrega un comunicado a Felipe Ángeles para ser leído en la Convención revolucionaria de Aguascalientes. Allí se declara dispuesto a renunciar al mando de tropas, y sugiere una forma un tanto insólita de destitución: que la Convención los mande fusilar a Carranza y a él mismo (Vvvitores de los convencionistas, villistas incluidos).

Con esta materia prima, no extraña la profundísima huella de Villa en el imaginario colectivo, y el florecimiento del personaje en el cine de la Revolución, donde el Centauro del Norte es protagonista central (a eso lo ayuda la censura, que no permite retratos fílmicos de Carranza, Obregón, Calles y Zapata). En canciones, películas, obras de teatro, corridos, grabados, Villa es la conciencia popular vuelta violencia y redención, y si ochenta años después permanece, es porque a Villa todo se le perdona, mientras que en materia de cultura popular a sus enemigos mortales los envuelve el olvido.

4. La épica a todo volumen: canciones y corridos

¿Qué significa la revolución para los que la viven como el hecho cotidiano, inescapable, para los rotos y catrines amedrentados por su propia apariencia, para los campesinos que adquieren súbitamente otra psicología con la mera posesión de las armas, para las mujeres que sexualizan a fondo y por la fuerza su experiencia, para los niños que ya portan fusiles o huyen aterrados con sus familias, para los pobres urbanos que festejan a cada uno de los ejércitos porque el “¡Viva Villa!” o el “¡Viva Zapata!” o el “¡Viva Carranza!” son estrategias de sobrevivencia?

Tras las muertes trágicas de Aquiles Serdán y su grupo el 20 de noviembre de 1910, lo que sigue es la explosión irrefrenable de facciones y vuelcos sociales. De golpe, se derrumba la pretensión de una sociedad de respetos y ceremonias cuyo punto de partida es la invisibilización de la mayoría. Como sea, lo fundamental de la cultura popular de este período es su capacidad para (por unos años) volver inocultables a los campesinos, a caballo o colgados en los postes o fusilados o a punto de invadir las ciudades. Son también inocultables las

campesinas, intrépidas y voluntariosas, los pobres urbanos, los hacendados y desesperados.

Un método extraordinario de visibilización es la creencia en los poderes genésicos del pueblo, esto es, el reconocimiento de las cualidades épicas de la Revolución. En este punto, por una vez se equivoca López Velarde en “Los soldados”, un texto excelente de agosto de 1912:

En la tarde brumosa y por la avenida que barre el viento, pasan los soldados de caras cetrinas [...] un prestigio de leyenda envuelve a los adalides plebeyos que, con un aire de hosca indiferencia, marchan lentamente al breñal remoto o a la montaña empapada en sangre, para ser engullidos, en una desgracia vulgar, por el hocico insociable de la revuelta.

No; estos guerreros que se confunden entre la pluralidad de la tropa no van a morir gloriosamente en un duelo que después será celebrado en los octosílabos heroicos del romance. No, éstos no van a perecer a manos de Aquiles en un trance de muerte y de inmortalidad; ni a manos de Camilo, ni de Ricardo Corazón de León, ni del Cid. No; éstos sucumbirán sin que resuene en sus oídos, como un homenaje, el aplauso de una multitud; sin que la agonía de sus ojos se ilumine con la visión del laurel de la epopeya; sin conocer siquiera al enemigo, cuya garra, criminal e invisible, los acogota en la emboscada.

Ellos lo saben, y caminan lentamente [...].

Para acompañar a los combatientes que emergen se multiplica el corrido, el recuerdo de que se puede morir gloriosamente, celebrados por “los octosílabos heroicos del romance”. En reemplazo de Aquiles y Héctor y Áyax están Villa y Zapata y –las menos de las veces– Obregón, y las celebraciones se centuplican en cada plaza tomada o en cada vivencia donde se evoquen las proezas:

Carabinas Treinta-treinta
que los rebeldes portaban,
y creían los carrancistas
que con ellos no mataban.
Con mi Treinta-treinta
me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión.
Si mi sangre piden,
mi sangre les doy
por los habitantes de nuestra nación.

Al principio, la cultura popular es plenamente rural y se expresa a través del corrido, el módico cantar de gesta que las comunidades exaltan para sentirse exaltadas. Relato de los orígenes del nuevo pueblo, conversión de las batallas en memoria hazañosa, recompensa cantada del

heroísmo, descripción de vida, entrega al vértigo, poesía de la desolación, la canción revolucionaria suele ser melancólica y fatalista:

Despedida no les doy
porque no la traigo aquí,
se la dejé al Santo Niño
y al Señor de Mapimí.
Se la dejé al Santo Niño
y al Señor de Mapimí.

(De “El corrido de Cananea”).

Gracias al corrido y las canciones revolucionarias, se fija el carácter de la evocación, tan central en la cultura popular. Épica fundamentalmente descriptiva, ocasionalmente gozosa o deprimente, es el fracaso de los personajes arquetípicos: la Adelita, el militar que da su vida por la causa, Marieta la coqueta, los héroes involuntarios. Las figuras más entrañables son las mujeres que atraviesan la Revolución como sombras que no tienen adónde ir, repegadas en bailes hasta el amanecer. Estos personajes son la Revolución captada con sorna ante las ineficacias del machismo o de la esclavitud femenina.

En lo alto de una abrupta serranía,
acampado se encontraba un regimiento,
y una moza que valiente los seguía,
locamente enamorada del sargento.
Popular entre la tropa era Adelita,
la mujer que el sargento idolatraba,
que además de ser valiente era bonita,
y hasta el mismo coronel la respetaba.

Ninguna de las canciones de la Revolución alcanza la difusión de “La Adelita”, que le otorga nombre genérico a las soldaderas, y se identifica con el impulso romántico del movimiento:

Y si acaso yo muero en campaña,
y mi cadáver lo van a sepultar,
Adelita, por Dios te lo ruego
que con tus ojos me vayas a llorar.

“La Adelita” es el himno en torno a una casi abstracción que, sin embargo, posee la virtud de lo inmediato visualizable. Y la flexibilidad súbita de las actitudes indica el relativismo moral, pero también da noticia de la movilidad física que es signo de las nuevas concepciones del amor en colectividades hasta hace poco arraigadas fatalistamente en sus pueblos:

Y si Adelita se fuera con otro,
la seguiría por tierra y por mar.
Si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

La otra canción identificada a fondo con la Revolución es “La Valentina”, con su línea autodestructiva: “si me han de matar mañana,/ que me maten de una vez”, y su recuento de la atmósfera báquica que le hacía falta a quienes, literalmente, se juegan a diario la vida:

Si porque tomo tequila,
mañana tomo jerez,
si porque me ves borracho,
mañana ya no me ves.

La materia prima de las divulgaciones son los tiempos muertos o inmensamente vivos de la guerra. Allí, la urgencia de asimilar la sucesión de hechos violentos conduce al temperamento lírico. El corrido, heredero del romance, es noticiero de héroes y combates, y es la poesía de las multitudes, a la vez irónica y desgarrada, tierna y conmovida ante la existencia de su ternura. Se insolenta el cantor:

La cucaracha, la cucaracha,
ya no puede caminar,
porque no tiene, porque le falta
mariguana que fumar.

Lo prohibido o lo forzosamente inaudible hacen acto de presencia en la cultura popular, o mejor dicho, se filtran inesperadamente en este gran vuelco de la sensibilidad donde por vez primera o casi por vez primera, el pueblo toma conciencia de sí en cuanto productor y suscitador de creaciones artísticas y formas de conducta. El proceso, desde luego, no se percibe del modo en que lo enuncio, y esto se debe en gran medida al énfasis del lenguaje oficial de la Revolución, prosopopéyico, de esdrújulas con resonancia de bóvedas, de joyeles mitológicos, de las noches en los campamentos donde Emiliano Zapata oye poemas neoclásicos a propósito de los Gracos o la Revolución francesa. En cambio, los corridos celebran por igual a bandoleros sociales y revolucionarios (Ignacio Parra, Valentín Mancera, Macario Romero, Jesús Leal, Benjamín Argumedo, Felipe Ángeles), a las grandes batallas (la toma de Torreón, la toma de Zacatecas, la derrota de Celaya), a las figuras locales (Refugio Solano, Saturnino Zedillo, Inés Chávez

García); a la Cristiada; al movimiento agrarista; a los mártires de la izquierda agraria:

Primo Tapia murió asesinado
 en Camino del Palmar, ay, ay, ay, ay,
 por ser agrarista, por ser comunista
 que supo luchar.
 Campesinos, me hiere la pena
 que en el pecho llevo
 mirando hacia allá,
 los caídos del lema agrarista
 y del comunista de la humanidad.

Corrido de 1924 con la música de “Cuatromilpas”.

A esto se opone el “Madre mía de Guadalupe,/ por tu religión me van a matar”.

5. La literatura: el almacén de tipos populares

Para localizar el habla popular hay que ir al corrido, al ex-voto (“Te doy las gracias, Santo Señor de Chalma, porque las heridas que recibí no son mortales, y la prueba de que así fue es que vengo a darte las gracias”), a la caricatura, a las canciones, a la transformación de la vestimenta habitual en declaración de guerra, a la conversión de las festividades en orgías sensoriales.

Asúmase lo evidente: los creadores de la cultura popular no son estrictamente gente del pueblo, aunque esto ocurre, sino sobre todo profesionistas, “destripados”, como se designa entonces a los que no terminan la carrera profesional, autodidactas enfebrecidos. Un ejemplo: en 1915 un médico de provincia, Mariano Azuela, escribe una obra capital de la literatura y de la cultura popular, *Los de abajo*. La novela es imprescindible en la idea nacional de la Revolución, es de hecho la versión más concentrada del proceso emotivo y político de los revolucionarios de la primera etapa: “¿Pos cuál causa defendemos nosotros?”, se pregunta uno de los revolucionarios, casi con el mismo énfasis que el Indio Bedoya en *El tesoro de la Sierra Madre*, cuando, antes de matar a Bogart, exclama: “es que somos muy chacales”. Si en su teoría Mariano Azuela ve en la causa de los rebeldes sólo el matar o morir, en su práctica narrativa destaca la manera de señalar lo obvio: el mero hecho de incorporarse a la Revolución le imprime otro sentido a las vidas de los alzados, les concede el impulso y la finalidad de que

habían carecido. La interpretación se anula y el relato permanece, vívido, fulgurante, como sucede más tarde con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, dos libros excepcionales que debido a su uso escolar desde la educación secundaria, se convierten en cultura popular de la segunda mitad del siglo XX en el más alto nivel prosístico.

Los de abajo es guía para el entendimiento de la explosión militar, política y social, y acervo de personajes arquetípicos: Demetrio Macías, el Güero Margarito, Solís, La Pintada, son la oportunidad de convertir la lucha armada en un casi mural o en casi película, el paisaje de la crueldad, la valentía, la entrega de grupos y personas, la tragedia que se percibe como estadística mientras renueva al país entero.

6. La cultura popular urbana

6.1 *Del oportunismo como estrategia de entendimiento; del placer de las multitudes como regocijo privado*

La Revolución mexicana cambia radicalmente la vida pública y la cotidiana, moviliza grandes contingentes de un lado a otro del país, liquida inercias, puebla y despuebla la ciudad de México. Al cabo de una década de estreno o reestreno, la institucionalidad que surge es también un proyecto de ciudad y de cultura-para-los-que-no-la-tienen, de ofertas accesibles para una minoría, y de aprovechamiento distinto de lo que sucede en las calles, en las festividades, en los salones cinematográficos, en el teatro.

En el teatro del género chico, entre cómicos y cantantes y magos y equilibristas, el público acepta, con amor rijoso, que la imagen de sí que el cine le ofrece, no sólo se le parece, es la única concebible. Los cómicos crean estereotipos cuyo mayor mérito es la utilización protagónica de los espectadores; los cantantes divulgan la moda y le dan a su trabajo un alcance nacional.

La Revolución no inventa al país, pero su vigor le da, por vez primera, características legendarias a las masas. Hace su debut el revolucionario de cananas y voz gruesa, de mirada homicida e ignorancia criminal que mal ocultan un alma candorosa. El asombro es la señal del descubrimiento a la mitad del foro, y la epopeya popular se desdobra en formas del habla, sucesión de tipos, fidelidad imaginativa de los vestuarios (María y Campos 1956). Los arquetipos ya estaban allí, y

desde los cronistas del siglo XIX se impulsa la pintura verbal de los gremios. La novedad es el paso del costumbrismo-que-pide-perdón-por-existir al orgullo desafiante de la “nueva especie”.

6.2 *La gleba capitalina en la Revolución*

Las escenas invocadas por cronistas e historiadores hablan de multitudes agolpadas en jacalones o teatros “revestidos de pueblo”, de cantantes aficionados a la entrada de los espectáculos:

Ahora hay unos catrincitos
de esos que comían gallinas,
ahora los vemos hambrientos
espulgándose en la esquina.

Se admiran las cucarachas
que en esta triste nación,
tanta plata de las minas
se volvió ya de cartón.

Dan cinco chiles por medio,
diez jitomates, tostón,
y toditos se cobijan
con esta revolución.

En el teatro de género chico o teatro frívolo y en las carpas, esos teatros casi al aire libre donde todo se improvisa, la cultura popular alcanza su nivel más belicoso y relajiento de creatividad y ampliación de territorios. De la temática de enfrentamientos mortales se transita al desfile de libertades posibles, corporales y verbales, de la ropa escasa y las escasas palabras muy ofensivas; del corrido se pasa a las canciones de doble sentido; de la política como tragedia se va a la política como choteo. Nada, para usar un término preciso, seculariza más a la Revolución que el teatro de género chico y la carpa con sus cómicos enharinados, sus gachupines tabernarios, sus peladitos, sus lagartijos, sus cómicos que interpretan borrachitas de pulquería, sus indios de Xochimilco, sus gendarmes de bigotes aguamieleros, sus payos atónitos ante la posibilidad de comprar la catedral, sus beatas que se persignan ante la inminencia del coito que las excluye, sus revolucionarios sorprendidos ante ese olor desconocido, el de la pólvora.

En la sociedad popular que la revolución descubre y convoca, el subsuelo se vuelve la superficie divertida y entrona de domingos, días feriados y ocasiones de contento. Allí, en el teatro de género chico los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes

escénicas y aplauden la novedad: el ir de paisaje distante (en el mejor de los casos) a personajes, circunstanciales si se quiere pero ya con nombre y apellido. La cultura popular de la Revolución los fija en el escenario, y ese dejarse ver les parece a los excluidos y los invisibilizados otra revolución.

6.3 *Vuelco cuantitativo*

A fines del XIX, las tandas son espectáculo “repelente” de seres primitivos que se anudan y desanudan para mayor contento del auditorio; a partir de 1911, un pueblo se asoma entre carcajadas a la reducción humorística de su existencia. En las butacas los asistentes se contemplan con mirada inaugural, y encuentran la solidaridad en el reconocimiento de los tipos escénicos. Desde abajo, los léperos y pelados (los tipos populares: lépero es aquel que ha contraído la lepra de la pobreza, y pelado es aquel despojado de todo) la pasan muy bien porque si uno se regocija todos se alegran. Aseadores de calzado, choferes de camión, sirvientes, cargadores, pequeños burgueses con pretensiones y burgueses se reconocen mejor en el desarrollo de sus nombres intransferibles: boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros, rotos, catrines. Como en el virreinato, aquí también cultura popular es concentración de multitudes. Y el teatro frívolo confirma lo indicado por la moral de la calle.

La visión tradicional se concreta en las grandes novelas del siglo XIX, *Astucia*, o *Los bandidos de Río Frío*, y se sintetiza en la noción del “México mestizo” de reminiscencias criollas y combinaciones regionales, de guadalupanismo y ánimo orgiástico. Esta visión desaparece y se recompone míticamente por depender en lo substancial de formas desvencijadas, agónicas. Sin que nadie lo advierta de modo explícito, en el gusto popular se vierten las metamorfosis del autoritarismo, que señalan el equilibrio entre represión y autodestrucción. Lo que desde fuera parecen tácticas de sobrevivencia de la gleba, desde dentro conforma los requisitos fundadores de una cultura: improvisación que imita costumbres y aficiones de la clase dominante, sentimentalismo sin disfraces, confusión entre costumbrismo y realidad, repetición interminable de los hallazgos.

A los ofrecimientos regionales y locales los disminuye el influjo creciente de los productos capitalinos, ayudados a partir de la década

del veinte por la tecnología. A la sociedad nacional la integran instituciones políticas, tradiciones en crisis, andamiajes económicos, el monopolio interpretativo de la historia a cargo del Estado... y la seguridad de que en un país de analfabetos, lo popular es, por antonomasia, lo marcado por las distancias con los “centros de civilización”. A ello, la elite opone un lenguaje que –desde la pretensión culterana– la prestigia íntimamente y expresa el ánimo de salvar una tradición y el desánimo irritado ante la irrupción del populacho. Para quienes mandan, lo popular no sólo no existe, también degrada. Oye bien, Pueblo, la ignorancia es el principio y el fin de tu inmovilidad social. ¿Cómo si no? Aceptar a las masas méritos de cualquier índole es disminuir el peso de la intimidación. Patéticas en su afán de acercarse a las metrópolis, despóticas en su respuesta a lo popular, las élites sociales transitan del desprecio a la indiferencia, al recelo, a la agresión, a la sospecha apocalíptica a la confusión agraviada y el desconcierto actuales.

6.4 “Oiga mi sargento, ¿a qué horas nos enseña a reconocer un fusil?”

La cultura popular urbana es creación de masas que recién paladean su vocación de *collage*, anhelosas de visibilidad, deseosas de agrandar un espacio entre riñas y tumultos. Esta empresa cultural (en el sentido antropológico) le da al vulgo, palabra que quiere construir una elite marcando las distancias, lo que sólo su indiferencia ante fusilamientos y batallas confirió a los ejércitos campesinos: voz y figura. El temperamento se reconoce y ajusta sobre los escenarios, y el *sketch*, al fijar actitudes a través del habla, las legaliza socialmente. Si la sociedad se restringe a los ires y venires de una elite, el *sketch* del teatro amplía o, mejor, postula condiciones de la ampliación, de la conversión de esa muchedumbre en elemento nacional. Según José Clemente Orozco, en su extraordinaria *Autobiografía*, el arte proletario surge en estos teatros:

Antes que los pintores pintarrajearan paredes y se holgaran con reparticiones de ejidos y matracas zapatistas, héroes, y tropa ya formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantas más “servían” a las masas, auténticas obras proletarias de un sabor y una originalidad inigualables, ya se habían creado. *El pato cenizo*, *El país de la metralla*, *Entre las ondas*, *Los efectos de la onda y millares más*, en donde lo que menos importaba era el libreto y la música, pues lo esencial era la inter-

pretación. La improvisación, la compenetración de los autores con el público [...].

Prostitutas y obreros, ministros e “intelectuales” en galería se añaden a la furia relajienta, atestiguan los debutes de personajes que cifran tendencias sociales y fenómenos migratorios. El personaje del “payo”, por ejemplo, el sujeto siempre deslumbrante, campesino atolondrado desde la facha, representa por décadas el desprecio hacia los recién llegados a la capital. Un lépero (un marginal) que se siente representado sobre el escenario acrecienta su valor ante sí mismo, porque la invisibilidad social ha sido la primera estrategia de dominio. Quizá por eso dura tanto la aceptación del racismo de parte de los propios ofendidos. Los campesinos indígenas que ríen con los estereotipos del “indito”, los parias urbanos que se divierten con la burla que de ellos hacen los cómicos, las empleadas domésticas que festejan las parodias crueles del cine, consideran tan invencible la marginación que les basta ser “tomados en cuenta”.

Continúa Orozco:

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el teatro “María Guerrero”, conocido también por “María Tepache”, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de Beristáin y Acevedo, que crearon ese género chico. El público era de lo más híbrido: lo más soez del “peladaje” se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros: tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos de tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería, caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores, y a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo, y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las actrices eran todas antiquísimas y deformes.

A la idea que el pueblo tiene de sí mismo (por lo común, denigrante, estorbosa, tímida, según lo que se desprende de testimonios disponibles) la condiciona el nacionalismo: así somos y hablamos y actuamos, nuestra conducta deriva, y muy centralmente, de la nacionalidad. Es muy explicable la confusión entre psicología social e individual, y

su fuente nutricia es la presentación de tipos populares con los cuales identificarse y a los cuales imitar irónica y sinceramente.

Por eso, el teatro es fundamental. Es la escuela de maneras y decirs para todas las clases sociales. En el teatro burgués, el melodrama es el molde del descubrimiento escandalizado de los sentimientos; en las tandas del teatro frívolo, la gleba se apasiona con el espectáculo de la gleba. Eso muestran las crónicas: lo más entretenido es la multitud que, cargando con sus limitaciones sociales auestas, se divierte. Esto —muy notable en el público de toros— se evidencia en el espacio reducido del género chico, en donde, advierte Luis G. Urbina en 1896, los espectadores piden “no piedras preciosas, sino joyas falsas, *gophires*, vidrios, y en seguida fragmentos de loza y basura del arroyo. Tenemos sed de pornografía y de picardía”. El “refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera” será durante un siglo prueba de vitalidad, de la afición por el cancán (la cancanomanía) a la procacidad del *sketch* en la década del diez.

A la caída de Porfirio Díaz, el teatro se cuele en la historia como apéndice de la agresividad reaccionaria: desde el escenario se increpa al demócrata Francisco I. Madero y se elogia al dictador Victoriano Huerta. No importa: las difamaciones derechistas son anécdotas en la búsqueda de la libertad de expresión, y lo aparentemente prescindible, el desfile de tipos pintorescos, desata la energía antes sólo consagrada a las fiestas.

6.5 *La chingada como elemento de liberación*

Del caos, brota la cultura popular urbana en tiempos de la revolución. ¿Pero qué es “el caos”? La alianza del festejo de lo grotesco, la ferocidad verbal, la admiración ante cualquier virtuosismo, la teatralización del habla citadina, el entusiasmo ante los dones de la grosería. Las “malas palabras” son gramática esencial de clase, y la descripción del hombre en el cosmos teatral corre a cargo de una pobreza idiomática que se intuye instrumento ofensivo y defensivo. Al eliminarse durante unos cuantos años la censura, el albur se instala enardecido y las “obsenidades” le permiten al público moldear su sentido del humor a través de su ironía sexual. El mensaje político vivifica, pero de un modo quizá más intenso el vulgo desprende de la revolución el apetito por una rebeldía que va de la burla de los ricos a la confesión de ham-

bre carnal. El teatro frívolo o de género chico y el teatro de carpas son el carnaval perenne que localiza los cimientos profundos del regocijo en el sexo y en la mención de los genitales (su insinuación belicosa, su alusión deleitada, la vulgaridad como la elegancia disponible). Al orden del Porfiriato, a su pudor y su hipocresía sexual, lo popular opone, para existir, lo “soez”.

Del virreinato al porfirismo, al cuerpo sólo le han entregado lo sórdido y lo clandestino, la tradición del ocultamiento... En la década del diez, en la breve cesación *de facto* de la moral tradicional, el cuerpo se hace culturalmente visible y se opone a un espíritu fariseicamente idolatrado que confina en la disipación carnal de los prostíbulos todas las autenticidades, incluso la de conversar. Con el ánimo fornecedor y pantagruélico que Mijail Bajtin halló en la Edad Media y el Renacimiento, irrumpe –verbaliza– la “mitad inferior” del cuerpo, el “abajo” humano aparece. Pronto se le somete de nuevo y se le relega a las zonas prohibidas del lenguaje, pero en los años de su proclamación agresiva, el “abajo” resulta avalancha de una comicidad popular sustentada en lo elemental (el culo, los testículos, la vagina, el vientre, los excrementos, los pedos, etcétera), y de un espectáculo donde el desnudo femenino es el arte al servicio de los alaridos del onanismo. En el teatro, el sexo es alusión vindicativa, relato de hazañas transcurridas o inminentes, las glorias del “abajo” que la galería aplaude y festeja como la épica genuina de lo popular.

Al mismo tiempo, y sin contradicción alguna (cada medio masivo expresa el tiempo histórico y cultural que le permiten la censura política y la social), el cine mudo celebra la espiritualidad de la mujer, la transformación visual del melodrama cuyo público se amplía y cuyas claves se van modificando. Es el reino de las divas, de las mujeres cuya belleza es prueba de la eficacia de la técnica y de los ajustes en la moral del patriarcado. En todo caso, lo que llama la atención en el caso del cine mudo es la escasa presencia, fuera del espacio de los documentales, de la Revolución mexicana como hecho estético y temático. La década de 1920 atestigua el esfuerzo de los hacedores de la industria cultural por “adecentar” a la sociedad, por proveerla –en canciones, películas, obras teatrales– de una moral ajena a la barbarie campesina, que sea inefable como las canciones de la trova yucateca o los gestos de las divas. A lo largo de una gigantesca operación ideológica y comercial, se consigue aislar a la Revolución, impedir que se

incorpore orgánicamente a lo popular, excepto bajo la forma de pinto-resquismo anecdótico o de mitología cinematográfica.

6.6 La Revolución mexicana como tradición

En 1910 las Fiestas del Centenario de la Independencia le descubren a la ciudad de México sus vetas de lujo y cosmopolitismo, o por lo menos eso cree la elite que asiste a la inauguración de los monumentos, se pasea con solemnidad, asiste a los banquetes, y ni siquiera se da por enterada del descontento creciente en el país. ¿Para qué? Mejor conviene admirar la Columna de la Independencia, el Hemiciclo a Juárez, las estatuas de héroes y descubridores. El Desfile del Centenario convierte a la historia de México (en su ordenación clásica: Vida Prehispánica, Conquista, Virreinato, Independencia y régimen de Porfirio Díaz) en revista musical de la que se exceptúa la Reforma liberal.

Del 15 al 17 de abril tiene lugar en la ciudad de México la Convención antirreeleccionista, que nombra candidatos a la Presidencia y la Vicepresidencia a Francisco I. Madero y Francisco Vázquez Gómez, respectivamente. Se esparce el rechazo a la dictadura. El 7 de junio, Madero es detenido en Monterrey, y el 22 de julio liberado bajo fianza. El 22 de septiembre se inaugura la Universidad Nacional. El 27 de septiembre, la Cámara de Diputados declara a Porfirio Díaz y Ramón Corral Presidente y Vicepresidente de la República. El 6 de octubre Madero se va a Estados Unidos. El 25 de octubre, en el Plan de San Luis, Madero convoca al pueblo a derrocar con las armas a la dictadura y señala: el 20 de noviembre deberá iniciarse la revolución. Ese día, en Puebla, Aquiles Serdán, su hermana Carmen y un grupo pequeño resisten a la policía y mueren en el combate. El primero de diciembre Díaz y Corral reocupan sus cargos, Díaz por octava ocasión.

Lo que sigue es convulso y sangriento. En febrero de 1911 Madero regresa a México. Se militariza la frontera norteamericana. Díaz, en vano, ofrece reformas. Cae Ciudad Juárez en poder de los revolucionarios. El 25 de mayo la Cámara de Diputados acepta las renunciaciones de Díaz y Corral. En casi todo el país renuncian los gobernadores. El primero de junio Díaz y su familia se van a Francia en el buque "Ipiranga". El primero de octubre hay elecciones y ganan Madero y Pino Suárez. Acto seguido, la tormenta.

Será mejor no regresar al pueblo,
al Edén subvertido
que se calla en
la fascinación de la metralleta.

Ramón López Velarde.

Si, para señalar su etapa más creativa, se sitúa a la Revolución mexicana, aproximadamente, entre 1920 y 1940, se localiza el surgimiento de una tradición que por lo común toma la forma de la cultura popular que mezcla lo rural y lo urbano, lo antiguo y lo necesariamente moderno, lo nostálgico y lo visionario. En principio, esta cultura popular que es tradición en acto se engendra en el reconocimiento a los efectos positivos de la violencia, que dan origen al nacionalismo cultural. Si gracias a la revolución, la nación establece su perfil singular, las creaciones que el pueblo elogia y hace suyas (provengan de donde provengan), se implantan como tradición. Esta tradición incluye corrientes y géneros literarios o musicales, entre otros, el corrido, el teatro de género chico, la fotografía, la canción popular urbana, las renovaciones de la gastronomía, el auge de las artesanías, el género filmico de la revolución, las modificaciones en la vestimenta de los pobres, las libertades del habla, la introducción del cinismo como el lenguaje de las nuevas aptitudes y la convivencia.

Estoy convencido de un hecho: las tradiciones vivas de la Revolución tienen que ver con lo popular, que extrae de la lucha armada una revolución cultural, iniciada como resistencia del pueblo o la *grey* astrosa (expresión de Ramón López Velarde) o el infelizaje o el populacho o las masas que pardean en el horizonte (el tiempo convierte estas expresiones denigrantes en descripciones ácidas de la mentalidad racista). Como sea, la primera gran tradición de la Revolución mexicana es el carácter ideal de la pobreza, que de pronto, resulta estética a su modo, reorganiza las costumbres, ordena con las migraciones de masas otra idea de la nación, interioriza algunos significados de la historia, le da al campesino la calidad de símbolo estético de la nacionalidad (fundación de la república) y reconstruye las imágenes entrañables de la tradición conocidas hasta 1910.

Nadie acata con reverencia dos veces la misma tradición. El recuerdo de la vida semifeudal del porfirismo amplía los horizontes mentales de los revolucionarios. A partir de la evocación de Fernando Benítez, se ha vuelto clásica la escena de 1914 en una calle de la ciu-

dad de México: entre las pirámides del saqueo, festivos, asombrados ante su descubrimiento de las otras posibilidades de la diversión, un grupo de alzados se contempla en los grandes espejos extraídos de una mansión. Se ríen al verse de cuerpo entero y se engalanan con los sombreros de las señoras y los señores, con las boas de plumas, con las capas. Su carcajada es un carnaval instantáneo, es el regocijo de quien por fin se contempla de otra manera y de cuerpo entero.

Al radicalizarse la vida mexicana en el período 1910-1920, la única manera de volver a centrarnos en la tradición, de reacomodar las tradiciones, es la transformación estética. Todo sigue allí: el universo provinciano ordenado por liturgias, procesiones, birretes, bendiciones de la mesa y las casas y los objetos, horas del Ángelus, desfiles del Ayuntamiento, ferias, días del santo del pueblo, visitas del Señor Gobernador o el Señor Obispo; todo persiste, pero desaparece la convicción que organizaba objetos, seres y situaciones en un solo paisaje del sometimiento eterno, y si se quieren reagrupar los fragmentos de la visión del mundo debe acudirse a los designios de la estética, es decir, a la creación de otra perspectiva ennoblecedora. Las culturas populares que emergen de la Revolución son la nueva mirada, nacional y comunitaria, individual y de clase, sobre el inventario de costumbres y creaciones. Se valúan y revalúan los hallazgos y las creaciones, en un fluir donde, al lado de los corridos, se sitúa el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros.

6.7 La tradición en las fotos: del pasado como heredero de la moda cultural

Todavía en la década de 1960 el trabajo de numerosos fotógrafos, compilado por uno de ellos, Agustín V. Casasola, en el tumulto de hallazgo que ilustra libros y artículos y desencadena teorías, la foto de los zapatistas en *Sanborn's*, una de las imágenes esenciales del siglo XX mexicano, se describe como la primera expropiación simbólica de la capital en el siglo XX (sólo hay testimonios escritos de otra llegada campesina de gran carga emocional: los desharrapados del ejército de don Juan Álvarez a la ciudad de México). Esta marginalidad que desbarata en 1914 un escenario ideal de la oligarquía es la referencia visual de varias generaciones de mexicanos ya no requeridos de interpretación, al pertenecer la foto a su álbum familiar.

Menciono otras imágenes del Archivo Casasola: el hombre que aguarda con fastidio su fusilamiento, la soldadera inquieta a punto de bajar del tren, los niños revolucionarios con sus armas (la inocencia protegida por sí misma). En este panorama la foto de los campesinos que comen en el restaurante de lujo sin deponer su recelo y sus canas corresponde al patrimonio icónico donde circulan las circunstancias históricas, las personas y los momentos del azar. Sí, los sombreros transgreden la armonía del lugar emblemático; sí, la mayoría de los testigos actuales de esta foto son descendientes de aquellos que la cámara sorprendió en *Sanborn's*, y por eso, sí, casi sin saberlo le adjudican el rol de “árbol genealógico”, de allí vienen, de allí venimos; sí, el Archivo Casasola es primero en testimonio horrorizado o jactancioso, y después un recinto personal y/o familiar, un gran documento del tiempo histórico de una nación. “No me reconozco en los personajes; me reconozco en la emoción que me causa contemplarlos”.

Nadie mete dos veces la mano en el mismo río, dijo el filósofo griego. Nadie, incluso de un día a otro, contempla igual la misma foto. En el caso del Archivo Casasola lo decorativo se desvanece, así todavía adorne en profusión fondos, restaurantes de lujo y departamentos de clases medias, lo típico se vuelve lo clásico, y el horizonte del pintoresquismo viene a menos.

6.8 Con qué sentido de las proporciones pasó de estatua a poster

En el imaginario colectivo de México a la Revolución la representan los testimonios personales (borrosos o muy modificados de tanto repetirse, anulados por el olvido de tanto moverse los testigos presenciales), el muralismo (en especial Orozco), la narrativa (muy poderosa, en especial Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz), el cine de la Revolución (de *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes a *La Cucaracha* de Ismael Rodríguez) y, con ímpetu creciente, la fotografía. Lo que fue el apoyo testimonial de la tradición se convierte gradualmente en la síntesis de la lectura colectiva de una etapa, sobre todo al adueñarse el consumo cultural de las imágenes. Ya no se trata del “ver para creer” sino del “creer para ver”. Primero el orgullo por el pasado y luego su examen general. Ahora, cada foto seleccionada por la memoria individual y/o la memoria social es un refrendo del entendimiento histórico.

6.9 Adoptemos al ayer, aunque luego resulte un desagradecido

Todavía en 1970 el paternalismo domina la lectura de las fotos, y a la sociedad (a los interesados en el tema) la protege la reflexión no dicha pero muy compartida “vamos a hacer los trámites de adopción de una época”, y que lo fotografiado no desaparezca antes de la valoración de sus bellezas, sus hazañas, sus encantos ya desconocidos por los descendientes. Esto se desvanece al imponerse la idea del pasado como lo que nunca termina de irse. “El pasado es otro país, allí las cosas suceden de modo distinto”, se dice en *The Go-Between*, y tal convicción exige el respeto a los términos que en cada época se usan para explicar el desarrollo social. Esto elimina el pintoresquismo, la sorna, la ironía y el júbilo triunfalista del hoy sobre el ayer. Los habitantes del pasado dialogan con los prejuicios y la capacidad de entendimiento del presente.

El pasado también se modifica al desaparecer o modificarse radicalmente las tradiciones todavía disponibles a principios de la década de 1960 o, para el caso, de 1980. Ahora, los seres comunes y corrientes (todos) suelen acercarse a la historia a través de las fotografías, las revistas y los programas especiales de televisión, que conjuntan informaciones irrefutables, lazos sentimentales y aportes simbólicos. Revisense las fotos de célebres: una multitud cobriza se esparce sobre el tren inmóvil como celebrando la muerte de una bestia prehistórica; la muchedumbre en la ciudad de México lanza vivas a Madero, y con ese sólo hecho sepulta la ciudad de la dictadura; un grupo de soldados se aísla en la somnolencia. El conjunto registra la épica popular y el nacimiento del país de masas de visibilidad y dignidad que se asoman al primer plano.

Bibliografía

- Katz, Friedrich (1998): *Pancho Villa*. Tomo I. México, D.F.: Era.
- María y Campos, Armando de (1956): *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Night, Alan (1987): *The Mexican Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.