

Beezley, William H.

**CÓMO FUE QUE EL NEGRITO SALVÓ A MÉXICO DE LOS FRANCESES: LAS
FUENTES POPULARES DE LA IDENTIDAD NACIONAL**

Historia Mexicana, Vol. LVII, Núm. 2, octubre-diciembre, 2007, pp. 405-444

El Colegio de México

México

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=60012757002>

The logo for the journal 'Historia Mexicana', consisting of the words 'HISTORIA' and 'MEXICANA' stacked vertically in a bold, serif font, set against a light green rectangular background.

Historia Mexicana

ISSN (Versión impresa): 0185-0172

histomex@colmex.mx

El Colegio de México

México

¿Cómo citar?

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista

CÓMO FUE QUE *EL NEGRITO*
SALVÓ A MÉXICO DE LOS FRANCESES:
LAS FUENTES POPULARES
DE LA IDENTIDAD NACIONAL

William H. Beezley
University of Arizona

Napoleón III, el advenedizo emperador de Francia soñó con un imperio mundial basado en su liderazgo sobre los países europeos y aquellas de sus ex colonias que compartían una herencia latina. Para justificar sus planes imperiales para el hemisferio occidental, sus consejeros acuñaron la frase América Latina que expresaba los objetivos de su campaña. Como parte de su proyectada esfera de influencia, Napoleón identificó a México como la piedra angular y ordenó una invasión del país en 1862. Las tropas galas, pese a la aplastante victoria mexicana del 5 de mayo de 1862, pronto arrollaron a los ejércitos defensores y ocuparon la ciudad de México en 1863. Napoleón III envió luego a sus títeres Maximiliano y Charlotte, quien hispanizó su nombre a Carlota para gobernar a su dependiente, el imperio mexicano.

Durante la intervención e imperio franceses, de 1862-1867, mientras los invasores extranjeros y sus aliados con-

Fecha de recepción: 21 de junio de 2006

Fecha de aceptación: 24 de agosto de 2006

servadores mexicanos intentaron derrotar a Benito Juárez y sus fuerzas liberales en el norte, el emperador Maximiliano con sus ministros trataron de crear apoyo popular para el régimen extranjero —al tiempo de suprimir las críticas a éste— en las regiones ocupadas. Sin embargo, las críticas persistieron. Por ejemplo, el poeta oaxaqueño Manuel E. Rincón, que vivía en la ciudad de México, escribió una comedia de un acto llamada *Cosas del día* acerca del gobierno. Con la esperanza de evadir a los censores, Rincón inauguró la obra en Orizaba, pero las autoridades imperiales la clausuraron después de una función, por sus referencias satíricas a los franceses. La comedia no se volvió a presentar, pero el guión se vendió bien bajo cuerda, especialmente en Oaxaca y otras provincias fuera de la ciudad capital.¹

El emperador intentó incrementar la popularidad de su gobierno, si no es que la lealtad al mismo, expandiendo la lista de días festivos con celebraciones más elaboradas del día de la independencia, y agregando nuevas conmemoraciones al calendario, como su cumpleaños y el de la emperatriz. Maximiliano buscó promover espectáculos favorables —o al menos neutrales— al régimen. En sus esfuerzos por encontrar diversiones más aceptables, nombró director del teatro imperial y poeta de la corte a José Zorrilla —el famoso vate y dramaturgo español, quien se encontraba en México para escapar de un matrimonio infeliz en su tierra natal. En 1865 Zorrilla estrenó en la ciudad de México su ahora obra clásica *Don Juan Tenorio*.²

¹ MÉNDEZ AQUINO, “El teatro del siglo XVI”, t. II, p. 370.

² Véanse BARREIRO y GUIJOSA, *Túteres mexicanos*, p. 71 y ZORRILLA, *El drama del alma*, un largo poema épico sobre la experiencia de Maximiliano y su muerte en México.

Pese a los esfuerzos del emperador por censurar y distraer a sus críticos con espectáculos y días festivos patrocinados por el imperio, sus empeños no lograron eliminar varias formas de sátira popular. Los periódicos, más particularmente *La Orquesta* y *La Chinaca*, publicaban caricaturas políticas ocasionales. Por encima de todo, las funciones de títeres continuaron con toda su furia con comentarios sarcásticos acerca de Maximiliano, de la misma manera en que el titiritero Louis Lemerrier de Neuville se mofó de Napoleón III en Francia.³ Los titiriteros mexicanos formaban parte de una tradición de mucho arraigo en la que los títeres se desempeñaban como críticos sociales. En 1823 unas marionetas aparecieron en *Seis noches de títeres mágicos*,⁴ para atacar satíricamente al primer emperador de México, Agustín I. Esta tradición ha continuado hasta nuestros días. En Estados Unidos desde 1961, el Bread & Puppet Theater (Teatro de pan y títeres) ha protestado contra una variedad de temas, desde la guerra de Vietnam hasta la burocracia gubernamental. Incluso en 2000, cuando tuvo lugar la Convención del Partido Republicano en Filadelfia, la policía arrestó a Mathew Hart y a otros miembros de la Spiral Q Company (Compañía de Teatro Spiral Q) por planear protestas utilizando títeres.⁵

Durante los años de la intervención francesa en México, hubo un espectáculo de títeres extremadamente popular y que formaba parte de esta tradición; se trataba de una repre-

³ MORENO, “La época independiente”, pp. 227-233 y BLUMENTHAL, *Puppetry*, p. 157.

⁴ *Colección Lafragua*.

⁵ ANTHONY, “A Snapshot Puppeteers”, y SWORTZELL, “A Short View”, pp. 12 y 30.

sentación en dos actos llamada *La guerra de los pasteles*, que por implicación criticaba al emperador respaldado por los franceses. El columnista Guillermo Prieto asistió al melodrama y reportó así la acción de los títeres:

Representa el teatro un espeso bosque que parece desierto; cruzan de vez en cuando chillones con cachuchas, y gesticulando horriblemente, unos monos repelentes de interminables colas. Sale El Negrito, personificación de la Patria, con sus calzoneras, espada y sombrero con toquilla tricolor [...] los monos se agrupan, uno se adelanta [...]

El Negrito, creyéndole el demonio, exclama:

—De parte de Dios te digo que me digas qué quieres.

—Que me pagues mis pasteles —dice el mono.

—Ven por la paga [...] —alza entonces la bandera tricolor que ha estado oculta, y cambia instantáneamente la escena; es el Castillo de San Juan de Ulúa, son nuestros soldados, y es el mar con la escuadra francesa [...] Se agitan las banderas, suenan tambores y clarines, y se empeña un tiroteo de cohetes escupidores, cámaras, etcétera, que convierten en un caos la galera.

En el escenario, los títeres que representan las tropas francesas se adentran en el fuerte y gradualmente comienzan a silenciar los cañones mexicanos. “El Negrito, que ha estado infatigable, embiste, mata, empuña la bandera y se abre paso hasta lo más alto de la fortaleza [...] Allí se arrodilla, hace la señal de la cruz y grita [...] ‘Ah! María Santísima de Guadalupe [...]’”

En ese instante el foro se ilumina con luces de bengala y entre una lluvia de confeti de oro y estrellas, desciende la virgen del cielo, rodeada por los arcángeles. Cuando ella y su séquito se posan en el fuerte, los franceses inmediatamente

te giran sobre sus talones y corren, arrojando sus armas al escuchar las trompetas mexicanas que anuncian la carga de la caballería. Mientras van batiéndose en retirada y suben a sus barcos, los títeres que representan a los soldados franceses se convierten en feos y gruñones monos.

En ese momento, El Negrito proclama:

¡Ay Veracruz, Veracruz!
¡Ay Veracruz infeliz,
qué susto le dio Santa Anna
al almirante Baudín!⁶
Y cae el telón.

El público zapatea, rechifla y aplaude mientras El Negrito derrota a los franceses que conforman una muestra representativa de los distintos estratos de los residentes de la ciudad. El heterogéneo auditorio, tan diverso como los residentes de la capital, goza del entretenimiento, especialmente de la acción que despliega la destreza de los titiriteros: ellos asisten al espectáculo cada vez que los titiriteros se presentan en teatros regulares, y en los escenarios que improvisan en las plazas, en especial la de Salto del Agua y la que se encuentra a un costado de la catedral nacional.

El público que presenciaba esta obra de títeres era una muestra representativa de la población de la ciudad. Pese a que, tal como Entendimiento le dijo al Periquillo: “el público son todos y ninguno; es decir, está compuesto por

⁶ PRIETO, *Memorias*, t. 1, p. 215 y reimpresso en IGLESIAS CABRERA y MURRAY PRISANT, *Piel de papel*, p. 82.

los sabios y los ignorantes”,⁷ sabemos que dicho público incluía a individuos que conectaban la literatura clásica con la política contemporánea. Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto, con los presidentes Antonio López de Santa Anna, Benito Juárez y Porfirio Díaz, en un momento u otro, se unieron a las multitudes de niños y adultos, ricos y pobres, educados y no educados, que asistían a las representaciones.⁸ Ciertamente, no había dos espectadores que reconocieran las mismas referencias y alusiones, pero podemos identificar las muchas posibilidades que seguramente entendieron algunos de ellos.

Buena parte del público entendía la sátira implícita sobre el régimen de Maximiliano. El sarcasmo era lo que predominaba sobre todo lo demás, salvo por la acción. Más allá de la sátira, los individuos indudablemente identificaban otros temas comunes. Guillermo Prieto reportó que el público se unía a la conmoción de la escena del combate “con una gritería de los demonios, palmadas, patadas y golpe en bancos y palcos [...]”⁹ Esto demuestra que en su mayoría los espectadores reconocían al protagonista El Negrito y que, como vemos, conocían el llamado requerido para que él entrara en acción. En algunos casos, los miembros del auditorio también se reconocían a sí mismos, porque la obra contenía alusiones, referencias, implicaciones e imputaciones en abundancia.

Metodológicamente, esta discusión se basa en el análisis de la “descripción densa” establecido por el antropólogo

⁷ FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *The Mangy Parrot*, p. 109.

⁸ HERNÁNDEZ, “Entre el azar y el vértigo”, p. 126.

⁹ PRIETO, *Memorias*, t. 1, p. 215.

Clifford Geertz y una de las piedras angulares de la historia cultural. El énfasis en el sarcasmo pícaro, pero significativo y en el revertir los órdenes étnicos y de género se deriva de las teorías carnavalescas de Mikain Bahktin. En términos generales, esta investigación representa un esfuerzo para ir más allá del énfasis excesivo de Benedict Anderson, sobre la capacidad de alcanzar una familiaridad con la cultura oral y visual como clave para comprender la comunidad imaginaria que constituye la identidad nacional, y demostrar de manera sutil que las “armas de los débiles” de James C. Scott son, más que otra cosa, la fortaleza de los valores de la comunidad. Acometer estos dos propósitos ha requerido emprender lo que Ricardo Pérez Montfort llama “metodología aleatoria”.¹⁰

Ahora bien, antes de que alguien se pregunte si éste es un análisis social de arriba a abajo, sería bueno considerar que una compañía de títeres no era simplemente una empresa comercial; era mucho más que eso: representaba los medios de subsistencia de toda una familia. Decir que su objetivo era ganar dinero no captura la urgencia del esfuerzo. Los titiriteros no buscaban sacar ganancias, sino ganarse la vida —una proposición totalmente diferente. Los titiriteros tenían que ser sensibles a cómo el público recibía sus espectáculos. No requerían sondeos de opinión o índices de audiencia. Si los titiriteros no evaluaban bien a su público, la gente no regresaba para el espectáculo de la segunda noche. El juicio del auditorio era inmediato y final. En consecuencia, algo mucho más importante que la novedad de actores tirados

¹⁰ GEERTZ, “Thick Description”; BAKHTIN, *Rabelais*; ANDERSON, *Imagined Communities*; SCOTT, *Weapons*, y PÉREZ MONTFORT, *Estampas*, p. 12.

por cuerdas era lo que atraía a los espectadores al teatro: la calidad era lo que contaba.

Por estas razones, *La guerra de los pasteles* abre un acceso inusual a la historia y cultura populares de mediados del siglo XIX. En la medida en que los titiriteros entretenían al público, algunos entre ellos veían la oportunidad de describir México a los mexicanos. Los titiriteros reconocían o asumían que existía una curiosidad popular sobre cómo era la nueva nación. Los directores de varias compañías —la familia Rosete Aranda, por ejemplo— buscaban representar un viaje que los títeres guiaban y en que se mostraba a la gente y los diversos lugares del país. Los títeres representaban *tableaux vivants*, o semi *vivants* de celebraciones del día de la independencia, del día de la virgen de Guadalupe, de la semana santa, y otras festividades de importancia nacional; variaciones regionales de estas fiestas, y otras actividades populares como corridas de toros y bailes. Todavía más, los titiriteros presentaban tipos sociales regionales, como la china poblana y las mujeres de Tehuantepec. El teatro de títeres incluía el folklor y la geografía que la gente reconocía por medio de la observación y la tradición oral.

La revisión de *La guerra de los pasteles* revela el papel que los títeres desempeñaron en la creación de una historia oficiosa que contribuyó a excitar un sentido popular de identidad nacional y de la singularidad de lo mexicano. También demuestra el uso poderoso de la sátira por la que los mexicanos deberían ser mundialmente famosos.¹¹ En su esfuerzo por ridiculizar la ocupación francesa y al empera-

¹¹ Sobre el humor negro, especialmente en la política, véase MORENO, “La época independiente”, pp. 113-114.

dor títere, el melodrama se centró en otra intervención, la ocurrida entre 1837-1838, en la que los franceses, al menos desde la perspectiva mexicana, se mostraban absolutamente torpes. Este breve episodio se desarrolló cuando los funcionarios franceses trataron de aprovechar la oportunidad que se les presentaba en el momento en que Antonio López de Santa Anna dejó al gobierno mexicano totalmente desorganizado, luego de perder Texas. Los franceses exigieron que los mexicanos pagaran préstamos que les habían hecho y presentaron demandas adicionales. Los mexicanos alegaron la bancarrota. En respuesta, el gobierno galo envió fragatas para bloquear el puerto de Veracruz. Los funcionarios del gobierno mexicano, como parte de una medida para ganar tiempo, aceptaron revisar las reclamaciones y descubrieron una por 200 pesos, presentada por un panadero francés en la ciudad de México, quien juró que los soldados durante un golpe de Estado militar se comieron todas las existencias de pasteles, galletas, tartas y empanadas de su negocio. Aunque originalmente rechazaron las reclamaciones, a la larga los mexicanos tuvieron que pagar a los franceses —incluido entre ellos el panadero— un total de unos 8 000 000 de pesos. No satisfechos con esto, los franceses decidieron darle una lección a los mexicanos: la marina francesa bombardeó el puerto de Veracruz —y casualmente le pegó a una de las piernas de Santa Anna, cuando galopaba por la playa para salvar la ciudad. A partir de entonces, los mexicanos satíricamente se refieren al episodio como la Guerra de los Pasteles.

Los títeres concibieron una versión de la batalla de Veracruz para burlarse de los soldados franceses dispuestos a dar la vida por dulces sabrosos y por el emperador Maximiliano,

mediante la representación imaginativa de la Guerra de los Pasteles. Los elementos del melodrama contribuyeron a cimentar estas burlas. La obra contenía referencias y alusiones sumamente ricas en torno de eventos fundamentales, mitos trillados y estereotipos que comprendían la identidad popular nacional.

El melodrama comenzaba con un recordatorio de los demonios que amenazaban la nación y su forma de vida. Cuando el telón se alzaba y aparecían monos, el público inmediatamente reconocía la representación como una sátira política que identificaba así a los malhechores que buscaban dominar a la sociedad. El mono Vano, con su horripilante cara, chillidos y larga cola enroscada, sirvió como una de las primeras y más dominantes caricaturas de los políticos en México. La imagen apareció por primera vez en 1808 y cobró notoriedad poco después en los almanaques populares que publicaba José Joaquín Fernández de Lizardi, con ilustraciones de José María Torreblanca, mejor conocido como el grabador que diseñó el sello oficial de la nación. El mono Vano —feo y garrafal político— apareció en caricaturas, espectáculos de títeres e incluso se convirtió en una de las cartas en la lotería de figuras. Durante las guerras de Reforma (1858-1861), la referencia se volvió más específica, ya que los liberales usaban como su lema de reunión la canción “Los monos verdes”, que se mofaba de las tropas conservadoras, vestidas con uniformes aceitunados. Los liberales continuaron entonando esta descripción sarcástica de los conservadores, mismos que se alinearon con los franceses durante la intervención.¹²

¹² MORENO, “La época independiente”, pp. 26 y 113-114.

Los políticos conservadores, ya fueran nacionales o franceses, eran representados como una maldición sobre la sociedad. El mono parecía casi humano, feo, era cierto, y con otras fallas, pero la imagen era como la de un espejo en una casa de diversión carnavalesca, con rasgos humanos distorsionados.

Por consiguiente, El Negrito confundía a los políticos franceses y a los monos malvados, con el diablo. Las tropas francesas que invadieron México en 1862 recibieron aliento de los políticos conservadores mexicanos. Los liberales los consideraban malvados, monos vanos, el mismo diablo encarnado por sus acciones maléficas. Los monos títeres maldecían tanto a los invasores franceses como a los políticos conservadores nacionales.

Como adláteres del diablo, los monos aparecen en la iconografía de la religión popular que se remonta a la época medieval. El arte religioso con frecuencia caracterizaba así a los esbirros irredentos del diablo y a los pecadores impenitentes que arañaban a los fieles. De esta manera, los títeres monos con sus polivalencias alegóricas permitían la fácil identificación de los auditorios. Para cualquiera a quien se le escapara la referencia, ésta se vuelve evidente cuando las tropas francesas se alejan corriendo del puerto y se convierten en monos, como parte de uno de los trucos más populares y técnicamente difíciles representados por las marionetas.¹³

La gente, al menos los liberales, tenían sus héroes. Contra los franceses se alzaba El Negrito, uno de los títeres más famosos del teatro de marionetas decimonónico. Él aparecía como el símbolo de las tradiciones nacionales y locales. El

¹³ BLUMENTHAL, *Puppetry*, pp. 88, 93 y 96-97.

Negrito personalizaba al pueblo mexicano en general y a la región jarocho de Veracruz en particular. Para la década de 1860, su reputación como personaje audaz, satírico y humorístico estaba bien establecida, gracias a sus encuentros con el títere criollo y aristocrático don Folías. Muchos de los embrollos domésticos llegaban a su clímax cuando El Negrito le contaba a don Folías que su esposa le era infiel. El Negrito se revelaba osado en su papel del mensajero intrigando que denunciaba a la esposa adúltera; satírico, en su preocupación aparente por el decoro matrimonial, y humorístico, en su danza alegre desbordante de placer ante la turbación evidente de don Folías.

Ciertamente, el público estaba enterado del papel que desempeñaba El Negrito y de su sello característico que consistía en zapatear fuerte durante su aparición en estas obras; así que cuando la escena en la guerra de los Pasteles cambió a la batalla que entabló El Negrito con los soldados-monos en Veracruz, el público imitó su conducta distintiva zapateando también con fuerza. Esto constituía un llamado a su campeón para asegurar la victoria mexicana contra los franceses, justo como él triunfó en otros melodramas contra su Némesis de la alta sociedad, don Folías. El zapatear con fuerza como forma de comunicación recordaba la decisión que tomaron los funcionarios españoles durante la colonia de prohibir a los esclavos africanos y afroespañoles que tocaran el tambor, pues los españoles temían que esos instrumentos comunicaran mensajes de complicidad. El batir de las manos y el zapatear con fuerza remplazaron, para la población negra en Cuba y Veracruz, a los tambores. Estas acciones recordaban al auditorio que los negros, en una ocasión anterior, habían triunfado contra las leyes y los líderes imperiales. Más

aún, El Negrito triunfó contra todas las posibilidades y así, sin duda, alentó al público contra la ocupación de las tropas francesas y las pretensiones de Maximiliano y Carlota.

Estas características sugieren que el títere conocido como El Negrito, se derivó del modelo, o de manera simultánea, con el renombrado poeta José Vasconcelos, apodado El Negrito. Este último prevaleció durante el siglo XVIII como el sátiro y la persona ocurrente que gozara de mayor popularidad durante la época borbónica. José Vasconcelos, nació en Almolonga, Puebla, de padres esclavos traídos del Congo; la primera etapa de su vida permanece desconocida, especialmente cómo aprendió a leer y escribir y cómo consiguió su libertad. Vasconcelos desarrolló una fuerte relación con los jesuitas, y esto puede explicar su aprendizaje. Como adulto, apareció en la ciudad capital ganándose la vida por su ingenio, componiendo poemas jocosos de cinco versos, ganando duelos verbales, y sobreviviendo a trampas lingüísticas preparadas para atraparlos en declaraciones antirreligiosas y antimonárquicas.

Su agudeza lo volvió sumamente popular, por sus muchos versos que tenían un toque de sátira contra la política y los españoles, que casi bordeaba la blasfemia. Como solterón confirmado, El Negrito Vasconcelos argumentó que el matrimonio le ofrecía a un hombre poco más que una esposa que sólo le causaría celos y preocupaciones. Aunque murió en 1760, su reputación y poemas siguieron recibiendo reconocimiento y su fama impactó con fuerza la cultura popular. El humorista, novelista y editor de almanaques, José Joaquín Fernández de Lizardi, con frecuencia usaba epígrafes que lo citaban. El editor rival Blanquel, a partir de 1860, incluía anécdotas sobre El Negrito Vasconcelos en el almanaque

de cada año, con poemas y ocurrencias reales o apócrifas. Durante la misma década, el titiritero Soledad Ayucardo, conocido como don Chole y dueño de un pequeño teatro en la Alameda de la ciudad capital, representaba obras que incluían a El Negrito poeta. A todo lo largo del siglo XIX, los vendedores en los portales de Puebla vendían títeres de El Negrito poeta.¹⁴

Pese a su popularidad, a primera vista El Negrito parecía un campeón raro e inverosímil en la tierra de grandes culturas indígenas y en la nación de la así llamada raza cósmica forjada con la mezcla de pueblos americanos y europeos. Dos explicaciones imperan: primero, el drama mostró que el origen étnico contaba menos que la ropa y la conducta. El Negrito vestía como el mexicano por antonomasia, hablaba el mexicano y actuaba como el mexicano por excelencia, así que todo esto volvía su pigmentación irrelevante. Este títere implicaba que los individuos tenían la oportunidad de moldear sus identidades, más que de vivir durante el resto de sus días bajo las condiciones en que nacieron. El Negrito representaba las posibilidades que ofrecía el liberalismo, especialmente las oportunidades y obligaciones que enfrentaba cada persona. El Negrito, con la ayuda de la virgen, pero como individuo, derrotó a los franceses. El títere demostró lo que una persona podía animarse a consumir con iniciativa, riesgo y valor.

Un segundo factor influye en la situación. Al aceptar a El Negrito, el público objetaba a un símbolo europeo para el pueblo mexicano: los miembros del público rechazaban

¹⁴ TORRES, *El humorismo*, pp. 149-155; MORENO, "Mito y realidad", pp. 9-18; JURADO ROJAS, *El teatro de títeres*, p. 36, e IGLESIAS CABRERA y MURRAY PRISANT, *Piel de papel*, pp. 160-161.

al mestizo, el producto vivo de la subyugación europea a los pueblos indígenas; también rechazaban una figura indígena, porque Benito Juárez se había convertido en el símbolo indio de la nación, sin dejar espacio político para otro;¹⁵ ellos rechazaban, debemos notar de igual manera, a una mujer por la visión de género prevaleciente de mediados de siglo XIX. El Negrito, en las circunstancias del momento, ofrecía una opción significativa a otras posibilidades étnicas.

Al identificar a El Negrito como la personificación del pueblo, los miembros del auditorio eligieron una parodia simbólica con tintes raciales. Se puede comparar a El Negrito con otro títere negro con un carácter completamente diferente, que apareció aproximadamente al mismo tiempo en el teatro inglés. Al títere británico le faltaba el poder del habla, y sólo podía rezongar “*shalla-balla*”. En 1836, el personaje fue conocido como Jim Crow por la canción que entonaba Thomas Rice, un trovador inglés.¹⁶ A diferencia con este personaje, el títere mexicano hablaba con elocuencia y actuaba con bravura. Los titiriteros, con frecuencia, marcan la clase o la importancia social de los títeres asignándoles mayor tamaño, pero El Negrito siempre aparecía del mismo tamaño que los otros títeres, indicando que él era un actor serio e importante dentro de la cultura nacional.

Implícita también en la confrontación de El Negrito con los franceses se encontraba una alusión a la rebelión haitiana que dirigió Toussaint L'Ouverture, en la cual este líder independentista expulsó con éxito a las tropas francesas de lo que

¹⁵ Claudio Lomnitz trata de Juárez como uno de los tres tótemes de México, con la virgen de Guadalupe y la figura juguetona de la muerte, en LOMNITZ, *Death*, pp. 1-5.

¹⁶ SHERSHOW, *Puppets and “Popular” Culture*, p. 171.

habría de convertirse en la isla nación de Haití. El levantamiento de esclavos y negros libres abrumó a los franceses y alimentó el temor de que se suscitaran revueltas similares entre colonizadores europeos a través de la región.¹⁷ La rebelión haitiana marcó el final del imperio colonial francés en Las Américas, imperio que las tropas francesas que llegaron a México durante la década de 1860 vinieron a restaurar. El Negrito, por su presencia, aludía a esa previa y humillante derrota.

Alusiones menos evidentes ridiculizaban la política exterior que englobaba las preferencias racistas de Maximiliano. El emperador extendió su reconocimiento diplomático a los Estados Confederados de América, que luchaban por preservar la esclavitud y, después de que Estados Unidos ganó la guerra civil, Maximiliano permitió que los confederados emigraran a México con sus esclavos. Los mexicanos conocían bien todo lo relacionado con la abolición de sus esclavos en 1827 y, durante los años anteriores a la ocupación francesa, los títeres representaban con regularidad otro drama que aludía a los asuntos de la guerra civil en Estados Unidos: “La cabaña de Tom, ó la esclavitud de los negros”.¹⁸ Dado

¹⁷ Michel-Rolph Trouillot discute el patrón general de desestimar la revolución haitiana en la historiografía occidental. Véase TROUILLOT, *Silencing*.

¹⁸ REYES DE LA MAZA, *El teatro en México*, p. 189. Este melodrama permaneció popular y fue representado en el teatro Larrea de Tlalpan en 1907. Véase AHDF, *Archivo Histórico de Tlalpan*, c. 224, exp. 54, en que se aprueban las representaciones de la Compañía Dramática Mexicana de “La cabaña del tío Tom o La esclavitud de los negros” que incluían danzas en el estilo cubano. En Estados Unidos, “Uncle Tom's Cabin” era representada por los Jubilee Singers (cantantes de la quincuagésima celebración) y titiriteros afroamericanos que utilizaban las Buffalo Historical Marionettes (marionetas históricas de Búfalo) como parte del proyecto del Teatro Federal, 1935-1939. Véase BLUMENTHAL, *Puppetry*, p. 177.

que las tropas de la Unión derrotaron a los confederados en Estados Unidos, El Negrito simbolizaba una derrota posible para Maximiliano.

El Negrito encarnaba la cultura jarocho con sus tradiciones liberales en Veracruz. Su vestimenta provenía de los jarochos, especialmente los vaqueros de la región, que con frecuencia eran afromexicanos. El estado de Veracruz tenía el porcentaje más alto en México de afromexicanos entre sus pobladores, la cifra real más alta y, en el momento de la independencia, quizá el número más grande de negros libres en Las Américas.¹⁹ Los afromexicanos impactaron de manera indeleble la cultura jarocho tanto en la cría de ganado como en la agricultura de plantación, y en actividades populares, incluida la música y la danza. Incluso sin sus ropas jarochas, el público asociaba a El Negrito con el Veracruz costeño. Todavía hoy una expresión residual de la importancia de la población afromexicana se vuelve patente durante el carnaval en Veracruz, con la figura a gran escala (¡un títere!) de El Negrito de Batáy y, en su Ballet folklórico de México, Amalia Hernández incluyó la danza de este mismo personaje con raíces cubanas y su música específica.

Como representante de Veracruz, El Negrito recordaba al público que cuando el nuevo emperador y la emperatriz llegaron por barco al puerto, tuvieron una recepción callada. Sin duda el auditorio disfrutaba de la manera en que los residentes de Veracruz insultaron a Maximiliano y Carlota al permanecer encerrados dentro de sus casas, con las puertas y ventanas atrancadas frente a unos monarcas impuestos

¹⁹ VINSON, *Bearing Arms*, p. 25.

por los franceses. Cualquier referencia verbal o visible a Veracruz, recordaba esta irreverencia.

Más aún, al aceptar a El Negrito, la gente entre el público lo aclamaba como su campeón. Así él personificaba la típica figura de la comunidad conocida como el cacique, o el valiente local, con frecuencia identificado por los forasteros como un bandido social²⁰ que aparecía en los periódicos de gran formato y en la lotería de figuras. Este protector —y a la vez portavoz— incorporaba los valores compartidos de la comunidad, sus retos, objetivos y raíces rurales. Con frecuencia, él no era un político o burócrata, sino un individuo conocido por su ingenio, fuerza y valor. En general, estos valientes o héroes locales tenían pocas ambiciones políticas o afiliaciones de partido, pero como los milicianos de la era, servían a su comunidad.

Sin embargo, como afromexicano El Negrito seguía inquietando. Los titiriteros, los reporteros y la reacción documentada del público siempre se referían al títere negro en el diminutivo, nunca como El Negro —que no dejaría duda acerca del personaje como un negro adulto—, reflejando el malestar mexicano típico con lo étnico, especialmente con cuestiones de pigmentación. Más bien la forma diminutiva volvía ambiguo el color de la piel (quizá un poquito negra) y proyectaba cierta actitud condescendiente, a la vez que el término expresaba cariño. Estas incorporaciones contradictorias que permanecen incrustadas en la cultura, se volvieron noticia en 2005, gracias a las declaraciones del presidente Vicente Fox y de la publicación de una estampilla postal que honraba a un travieso héroe negro de tiras cómi-

²⁰ FRANK, *Posada's Broadsheets*, pp. 70-85.

cas de la década de 1960 —Memín Pinguín— cuyos rasgos y payasadas fueron calificadas de racistas por grupos de derechos civiles estadounidenses.

El presidente George W. Bush declaró que las estampillas eran ofensivas, sin “lugar alguno en el mundo de hoy”, y el líder de los derechos civiles, el reverendo Jesse Jackson, quiso que el gobierno mexicano las sacara de circulación. Sixto Valencia, el caricaturista de Memín, declaró: “lo dibujé sin tener la intención de ofender a nadie”. Algunos mexicanos concordaron con que las estampillas eran insensibles, pero muchos otros atacaron a Estados Unidos por su hipocresía en cuanto a su trato a los negros en el pasado, y de los inmigrantes ilegales mexicanos en la actualidad. Ciertamente, este títere mexicano despertó una multitud de convicciones y estereotipos con cada representación.²¹

A través de la obra, la bandera nacional verde, blanca y roja o “tri” (por tricolor), simbolizaba al gobierno nacional liberal en la ciudad de México. La paradoja del liberalismo —libertades individuales incrementadas bajo un creciente control político centralizado— se transmite claramente en el simbolismo de la bandera. Sus colores vienen de la bandera de San Hipólito, inicialmente el santo patrón de la ciudad de México. La imagen nacional del águila, la serpiente y el nopal sirvió como expresión alegórica de la fundación de Tenochtitlan, la capital del imperio azteca.²² Éstos eran símbolos para centralizar la nación, bajo la férula de la ciudad de México: exactamente lo que los liberales de Benito Juárez, tras expulsar a los franceses, querían lograr.

²¹ BREMER, “Defying U. S.”.

²² FLORESCANO, *La bandera mexicana*.

Las acciones de El Negrito con la bandera en el segundo acto de la obra recordaban una leyenda fundamental de la resistencia nacional: la de los niños héroes, que narra la historia de los bravos cadetes que defendieron el fuerte de Chapultepec contra los infantes de la marina durante la guerra mexicano-estadounidense. Cuando la batalla estaba claramente perdida, más que rendirse, los últimos seis cadetes tomaron la bandera y treparon al parapeto más alto, donde Juan Escutia se envolvió en el pabellón y los seis se lanzaron a su muerte.²³ Durante la obra, El Negrito toma la bandera nacional y la traslada al punto más alto en el fuerte, lo cual recuerda al auditorio esta historia ampliamente repetida del heroísmo nacional.

Justo en este momento de la obra se interrumpía la acción y El Negrito y la virgen de Guadalupe ofrecían al público un retablo cultural fundamental. La imagen de El Negrito de rodillas ante la virgen recordaba a cientos de retablos, cartas de devoción y pinturas religiosas que representaban la leyenda más popular de México sobre la aparición de la virgen de Guadalupe a san Juan Diego. Más aún, el llamamiento a la virgen remitía a obras, danzas y representaciones de títeres utilizadas para justificar la conquista y evangelización de México. La aparición de la virgen, en una imploración o la otra, había derrotado al enemigo. Aparentemente ella había dispersado a los moros en Granada, durante la batalla final de la reconquista de 700 años en 1492.

²³ Los otros cinco cadetes fueron: Juan de la Barrera, Fernando Montes de Oca, Vicente Suárez, Agustín Melgar y Francisco Márquez. Los niños héroes son celebrados por toda la nación. Existe una pintura de los seis en las oficinas municipales de Ocotlán de Morelos, Oaxaca. Para una historia de este evento legendario, véase PLASENCIA DE LA PARRA, "Los niños héroes".

También el llamamiento a la virgen para recibir auxilio forma una de las narrativas más penetrantes en la literatura española. Gonzalo de Berceo, uno de los primeros autores españoles en escribir en la lengua vernácula, compuso los *Milagros de Nuestra Señora* en algún momento entre 1246-1252, y con frecuencia se representaba su obra con títeres. Desde ese tiempo, la narración ha permanecido igual: después de sufrir una grave injusticia o un terrible mal, la víctima llama a la virgen, quien cambia totalmente la situación.²⁴ Desde una etapa temprana durante el periodo colonial, los frailes utilizaban historias, danzas y dramas para demostrar el éxito basado en la intercesión de la virgen, un llamado a Santiago, la ayuda de san Hipólito (los españoles conquistaron la ciudad de México en su día), u otro auxilio milagroso.²⁵ La escena recordaba al público que los mexicanos — en este caso El Negrito — podían apelar a su virgen y recibir su auxilio.

La virgen de Guadalupe en la obra fusionaba a la religión local o vernácula con el nacionalismo. Un llamamiento a la virgen de Guadalupe hace una conexión entre El Negrito y el padre Hidalgo; entre la lucha contra los franceses y la lucha por la independencia. Un ruego a la virgen demostraba el viejo dicho: “60 por ciento de todos los mexicanos son católicos; 95 por ciento de todos los mexicanos son guadalupanos”. En otras palabras, los liberales en su lucha contra la Iglesia católica romana, oficial y jerárquica, y su dominante presencia institucional en la vida cotidiana, no abandonaban su devoción personal a la virgen de Guadalupe. Por supuesto, deberíamos también notar que la virgen, en

²⁴ NOOTEBOOM, *Roads to Santiago*, pp. 196-197.

²⁵ BARREIRO y GUIJOSA, *Títeres mexicanos*, p. 33.

esta imploración de Guadalupe, aparece claramente como un personaje mexicano y no europeo.

Este melodrama considera la práctica del curanderismo, esto es, el uso de curanderos locales que ejercitan la medicina folklórica. Una alusión a esto aparece cuando El Negrito ruega a Guadalupe para que cure el cuerpo político mexicano de la enfermedad francesa. Esta súplica trajo a la virgen con un grupo de arcángeles y, con toda seguridad, entre ellos se encontraba san Miguel, el conquistador del demonio y del mal. La ocupación francesa era la enfermedad de la sociedad civil mexicana; la enfermedad francesa —o sífilis— aquejaba a los individuos desafortunados, en este caso la Nación mexicana. San Miguel, uno de los arcángeles que descendieron con la virgen de Guadalupe, es una de las figuras santas principales que expulsaron el mal y derrotaron a Satanás.

La sugerencia de la enfermedad francesa era un comentario velado, pero efectivo tocante a los rumores por todo el país acerca del emperador. El cotilleo reportaba ampliamente que Maximiliano sufría de sífilis, explicando así por qué él y Carlota no tuvieron hijos y durmieran en habitaciones separadas. Como no lograron tener heredero, adoptaron al nieto del emperador Agustín de Iturbide. Si dejamos a un lado estas alusiones, la obra contiene una referencia directa a la práctica del curanderismo en el verso proclamado por El Negrito como conclusión. Él declaró “¡qué susto!” le sacó Santa Anna al almirante francés. Un susto es mucho más que un sobresalto: describe una condición que combina profunda tristeza, pérdida de apetito y sueño irregular. Esta experiencia causa que el alma se separe del cuerpo. Podría notarse que Freud identificó una conexión entre pérdida, pesar y depresión. El antropólogo John M. Ingham encontró en el

poblado de Tlayacapan, Morelos, que cerca de dos terceras partes de todos los casos de susto se relacionan con niños.

El niño típico que padecía la enfermedad del susto era tímido, melancólico y sobreprotegido por parte de una madre que centraba su vida en los hijos. La posible víctima del susto era así un hijo de mamá, un aspirante más adelante en la vida a ser dominado por su esposa. En otras palabras, “un mandilón”. El almirante parecía también tímido o una persona cobarde. La única cura para el susto era una curación folklórica llamada diversamente agua de espanto, un escapulario, poner a la sombra, o usar los evangelios. Esto último requiere la ayuda de San Miguel para expulsar el mal y regresar el alma al cuerpo.²⁶

El Negrito, en la obra, acusaba al almirante francés de ser hijo de mamá o intimidado por su esposa, y ciertamente no un verdadero hombre. Más aún, pese a toda la ciencia y a la medicina francesa, la única cura para su condición eran las prácticas de curanderismo folklórico mexicano. De esta manera, mientras el títere salvaba a México, él señalaba la eficiencia del conocimiento local *versus* la ciencia impuesta;²⁷ la experiencia cultural mexicana *versus* la impuesta civilización europea traída por los franceses y su emperador importado.

Finalmente, los títeres en la obra diferenciaban sus actitudes en torno de lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal. La conquista, la codicia y el imperialismo eran malos; la comunidad, la religión y los individuos mexicanos con diver-

²⁶ INGHAM, *Mary*, pp. 74-76 y ALONSO, *Thread Blood*.

²⁷ Éste es el tema del libro de SCOTT, *Seeing*. Scott llama este conocimiento local *motis*.

sidad étnica y regional, eran lo bueno. Este binomio axiomático expresado de manera maniquea expresaba una visión fundamental del nacionalismo romántico,²⁸ y se convirtió en uno de los fundamentos de la emergente identidad nacional.

Este drama de títeres provee un punto de partida para la discusión que sigue de cómo los individuos comenzaron a pensar en ellos mismos como mexicanos y, después de la independencia en 1821, a lo que se referían cuando hablaban de la república, o de “mi patria” o de “mi tierra”. Sabemos que al decir “México”, tanto entonces como ahora, ellos querían decir la ciudad de México.²⁹ Lo que los mexicanos pensaban acerca de su identidad surgió de una gran cantidad de formas oficiales, institucionales, informales y familiares que enseñaban valores y conformaron el nacionalismo durante el siglo XIX. Los museos servían como las principales instituciones para enseñar, de manera informal, la historia nacional.³⁰ Las fuentes populares incluían —aunque no se limitaban— a fiestas cívicas y religiosas, comprendidos los carros alegóricos y otra parafernalia;³¹ los almanaques, conocidos durante el siglo XIX como calendarios; el arte folklórico, especialmente los juegos para niños como la lotería de figuras y el juego de la oca, y las representaciones públicas populares, en particular el teatro de títeres itinerante. Cada

²⁸ ILLADES, “La representación”, p. 20.

²⁹ Sin debatir a los autores directamente, este estudio reseña los argumentos de, entre otros, ANDERSON, *Imagined Communities*; WEBER, *Peasants*; y, de maneras diferentes, las conclusiones de SCOTT, *Weapons*, y de Florescano, en varios ensayos y libros acerca del surgimiento del nacionalismo mexicano, por ejemplo *Espejo mexicano*.

³⁰ Véase RICO MANSARD, *Exhibir para educar*.

³¹ PÉREZ MONTFORT, *Estampas*, p. 12.

una de estas formas servía como puntos de referencia de la memoria y de la identidad.

Durante las fiestas, las imágenes y otros artículos perecederos (como comida, regalos y recuerdos), asociados con el lugar —que frecuentemente incluía monumentos conmemorativos, estatuas, y reliquias, e incluso los edificios y barrios que constituían las etapas y los destinos de las celebraciones—, servían como fórmulas nemotécnicas para la gente ordinaria.³² El día de la independencia, durante el siglo XIX celebraba al padre Miguel Hidalgo y ligaba la guerra independentista con el sacrificio, al asegurar la presencia de los veteranos de esta lucha y posteriormente de otras luchas nacionales.³³ Los calendarios identificaban las fechas para todos los eventos importantes y por lo general explicaban sus significados para las fiestas, monumentos y costumbres.³⁴ Los juegos repetían en símbolos la historia popular de la pasión de Cristo,³⁵ los iconos de grandes patriotas y los estereotipos de la sociedad.

Los títeres representaban los conflictos humanos más comunes y expresaban las preocupaciones más humanas, co-

³² Los historiadores de Francia han prestado atención especial a este tema. Véanse BEN-AMOS, *Funerals*; OZOUF, *Festivals*; REARICK, *Pleasures*, y TROYANSKI, “Monumental Politics”.

³³ Véase la agenda para las celebraciones de la Independencia en Oaxaca desde 1830 en AHMO, *Independencia*, c. 7.

³⁴ El único estudio histórico de este tema es QUIÑONES, *Mexicanos en su tinta*.

³⁵ Un buen lugar para comenzar el estudio de estos juegos es SEMO, *La rueda del azar*; especialmente VÁZQUEZ MANTECÓN, “La república Ludens”, pp. 93-126. En particular, las cartas de lotería utilizaban los símbolos asociados con las advocaciones de San Jerónimo. Mis agradecimientos a Terry y Margarita Rugeley por ayudarme a hacer esta identificación.

mo la vida doméstica, la fe de todos los días, los intereses eróticos, la crítica social, la autocaricatura, el humor picaresco y el espíritu aventurero.³⁶

La Compañía de títeres Rosete Aranda más importante de México, nació en 1835 en Huamantla, Tlaxcala. Hoy en día el Museo Nacional del Títere está ubicado en ese mismo lugar como tributo a estos representantes del arte y del entretenimiento popular. Los programas formales de la Compañía Rosete Aranda iniciaron en 1850 y continuaron hasta la década de 1950. Durante esta era, los Rosete Aranda ofrecieron representaciones a personas tan notables como los presidentes Antonio López de Santa Anna, Benito Juárez y Porfirio Díaz. Mediante sus viajes anuales por toda la República, la compañía familiarizaba a los mexicanos con otros compatriotas, con su geografía y con sus razones para celebrar, lo que indica que conocía la historia nacional. Por supuesto, los títeres también representaban personajes folklóricos tradicionales. Comenzando con la España de la época colonial, estas figuras folklóricas familiares incluían a don Folías y El Negrito, Vale Coyote, los famosos títeres del portavoz de los deseos y sentimientos del pueblo, y doña Pascarroncita Mastuerzo de Verdegay y Panza de Rez y Gay Verde.³⁷ Su repertorio incluía el discurso de Vale Coyote; las coplas de don Simón y doña Pascarroncita;³⁸ historias tradicionales; escenas religiosas de semana santa; Navidad y otros días festivos y escenas típicas de la capital: el paseo de las calles de La Viga y Bucareli, corridas de toros, peleas de

³⁶ BARREIRO y GUIJOSA, *Títeres mexicanos*, p. 14.

³⁷ AGT, *Rosete Aranda, Libros de Contabilidad* y JURADO ROJAS, *El teatro de títeres*, pp. 67-78.

³⁸ ROSETE ARANDA, *La compañía de títeres*, pp. 20-24.

gallos, celebraciones del día de la independencia, dramas históricos, figuras folklóricas populares como *Chucho el Roto*, y una comparación de los viejos y los nuevos tiempos: “Antaño y ogaño”. Con frecuencia, los melodramas incluían una orquesta tradicional en miniatura así como obras de teatro de moda y de la ópera europea. Los títeres representaban historias de la vida cotidiana y de gente ordinaria con problemas que involucraban a su familia, el trabajo, la política, los caciques y el romance. Tomadas en conjunto, estas actividades proveyeron las fuentes comunes y populares para conformar, durante el siglo XIX, la identidad popular nacional.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Los títeres y sus mini dramas narraban historias fundamentales acerca de México, su historia y su cultura. Sus representaciones, sin intentar hacerlo, ofrecían un índice para la sociedad, y los auditorios veían que la vida no era un acto involuntario.³⁹ No había títeres llamados “el Estado”, “el mercado”, “la Iglesia”, o “el pueblo”. Más bien, los títeres representaban a hombres y mujeres que constituían el gobierno, el comercio, la Iglesia y la comunidad y por lo tanto, a quienes se les podía y debía imputar la responsabilidad por los eventos. Esto servía como recordatorio de que los seres humanos —incluido cada miembro del público, y no fuerzas invisibles o grandes instituciones—, conformaban la historia y la cultura. De esta manera, los títeres impartían lecciones sobre el individualismo y alentaban a que se considerara a las personas responsables por sus acciones.

³⁹ DIRCKS, *American Puppetry*, p. 3.

El teatro de títeres durante el siglo XIX reunió el conocimiento local y lo unió a la emergente memoria nacional. Los títeres ofrecían estereotipos de cada región, representaban los eventos cívicos y religiosos en el calendario, e incorporaban los héroes y momentos heroicos del pasado. Todavía más, según los títeres conformaban la memoria popular, también incitaban, si no es que demandaban, la participación del público. Esto era especialmente cierto con los cócoras —o individuos que interrumpían las representaciones por el gusto de molestar—, quienes formaban una parte vital del teatro en vivo, ya que desafiaban a los títeres para que mostraran representaciones más ingeniosas.

La memoria popular de la historia nacional, según la representaron los títeres durante el siglo XIX, giraba alrededor de las acciones de hombres y mujeres. Decir que Hidalgo, Juárez, la Corregidora y la virgen de Guadalupe encarnaban los momentos heroicos y las realidades trágicas del pasado de la nación, no descarta en lo más mínimo al resto de la gente, el pueblo. Solamente si uno ignora lo obvio o recurre a alguna teoría desdeñosa de la política o sobredeterminada del teatro de la vida, puede insistir que este énfasis en la figura de hombres y mujeres fracasa como historia nacional. Hidalgo en su papel como el padre de la independencia no es un actor solitario, ni es una metáfora para una clase social ni para una élite estrecha. Más bien Hidalgo es una metonimia para un gran segmento de los mexicanos; él formó con ellos parte de un mismo grupo y de una misma experiencia: el drama de su vida fue el de ellos. ¿No resulta extraño que este truismo no haya surgido de los historiadores? No surgió ni entonces ni ahora, sino de los títeres mismos quienes, movidos por cuerdas, tiraron de la memoria nacional.

Esta discusión permite tres generalizaciones finales. Primero, los espectáculos públicos siempre incluían títeres definidos ampliamente (enmascarados, mojigangas, figuras articuladas en carros alegóricos, judas y otros títeres) y personajes enmascarados para fiestas como el carnaval, *Corpus Christi*, bailes, pastorales y la independencia. Estas figuras, con máscaras y ropas distintivas, se movían por las calles y plazas, y representaban personajes y criaturas históricas, bíblicas, de ficción y mitológicas y reducían virtudes, vicios, y abstracciones políticas a figuras antropomórficas. Estas representaciones utilizaban un lenguaje visual para transmitir ideas políticas, conceptos religiosos, literatura popular, personajes imaginarios y figuras folklóricas a la población en general, casi completamente analfabeta. Esta instrucción visual comenzó durante el periodo colonial.⁴⁰ Por ejemplo, la mascarada de enero de 1621 incluyó a figuras de los bien conocidos y populares romances caballerescos escritos por el Amadís de Gaula, don Belianis de Grecia e, incluso en una etapa tan temprana, a don Quijote de la Mancha. Estos personajes siguieron gozando de popularidad en fiestas de disfraces y en celebraciones públicas durante todo el siglo XIX.⁴¹ Éste consistía en un método, quizá el más importante, para transmitir el legado cultural. Los títeres y otras formas populares utilizaban a personajes y expresiones políticas, religiosas y literarias como se presentaban ante la población general. Aunque usualmente no formaban parte de una campaña pedagógica, los títeres contribuían a una religión popular, una cultura cívica y a una identidad nacional siempre cambiantes.

⁴⁰ CURCIO-NAGY, *The Great Festivals*.

⁴¹ BARREIRO y GUIJOSA, *Títeres mexicanos*, p. 38.

Segundo, los titiriteros (como la familia Rosete Aranda), los editores de almanaques, los artesanos que producían las decoraciones efímeras de los festejos — desde fuegos artificiales y comidas de fiesta, hasta regalos tradicionales— y los impresores y pintores de juegos de lotería crearon un sentido popular del nacionalismo y de la identidad nacional durante el siglo XIX. Los funcionarios gubernamentales, en varios momentos durante el siglo XIX, trataron infructuosamente de promover un nacionalismo extendido y los intelectuales, especialmente los escritores, dedicaron buena parte de sus esfuerzos, de 1821-1889, a crear una literatura que reflejara las actitudes nacionales.⁴² Esto último fue en parte exitoso, especialmente en novelas costumbristas, pero los proveedores de fuentes populares tuvieron un impacto mayor. Esto resultó no por diseño, sino más bien por casualidad o quizá sea mejor dicho por accidente, ya que estos individuos se ocupaban de su negocio para ganarse la vida. Ellos formaban parte de las pequeñas burguesías, un grupo más bien sorprendente por haber logrado esta proeza, si bien lo hizo de manera involuntaria. Con sus acciones estos mismos individuos mostraron el funcionamiento de la más ignorada y quizá la única ley de la historia: la ley de las consecuencias involuntarias de las acciones del individuo.

Tercero, las pequeñas burguesías ayudaron a crear una identidad nacional que reconocía diferencias étnico-culturales, rurales-urbanas y físicas. El Negrito, Vale Coyote y los otros títeres ayudaron a formular este nacionalismo que subrayaba, por encima de todo, la diversidad cultural y física de la nación. Ellos la representaban con telones

⁴² MARTÍNEZ, “México en busca de su expresión”, pp. 707-755.

de fondo que mostraban la multiplicidad del paisaje y la serie de figuras y celebraciones regionales. Este énfasis en el regionalismo contradecía los programas centralizadores y estandarizadores de los regímenes nacionales, especialmente del gobierno porfirista que estrechaba cada vez más su definición sobre qué grupos étnicos y raciales deberían ser incluidos en la sociedad. Los excluidos eran ignorados, trivializados o criminalizados en la práctica cotidiana y burlados en la teoría. La estampa continuada de la sociedad más diversa no representaba un tipo de resistencia por parte de las pequeñas burguesías, que intentaban de maneras sutiles e indirectas desafiar el centralismo nacional, sino más bien un esfuerzo por encontrar las maneras más precisas y divertidas de retratar la naturaleza del país y su gente.

Para los funcionarios gubernamentales, incluidos los representantes locales —los jefes políticos—, El Negrito y otros títeres personificaban un sentimiento potencialmente problemático. Pero lo que pudiera parecer una especie de resistencia desde la perspectiva de funcionarios de gobierno, era poco más que una taxonomía de representantes y geografías regionales dirigidas a divertir, a través del autorreconocimiento, a la gente del público.⁴³

Esta identidad nacional luego edificaba sobre los valores, preconcepciones y conductas que expresaban actitudes profundamente grabadas en la memoria acerca de la etnia, género y jerarquía social; al tiempo que desarrollaba una diversidad física y cultural. Los títeres ubicaban este sentido de identidad nacional en la comunidad local, con su énfasis en las tradiciones del pueblo. Esto creaba una identidad nacional

⁴³ REYES, “Del Blanquita”, p. 31 e INCLÁN, *Astucia*.

romántica que en la literatura y en el arte se ha etiquetado como costumbrismo; identidad que reflejaba muchas ideas de Europa occidental, así como opiniones sociales y político-liberales mexicanas. Los artistas románticos producían libros de fotografías que presentaban imágenes de gente local que se desempeñaban en sus ocupaciones cotidianas.⁴⁴ A diferencia de extranjeros como Claudio Linati, quien pintaba a los mexicanos —especialmente a los indígenas— como seres exóticos, estos ilustradores y escritores mostraron a sus compañeros hombres y mujeres como miembros íntimos, si bien poco conocidos, de la comunidad.⁴⁵ Este liberalismo, que reconocía la diversidad de grupos étnicos, sociales y económicos, creó el marco del que surgió el nacionalismo popular, pero no inspiró, sino que corrió paralelo al ampliamente difundido sentido de identidad nacional que resultó de, entre otros, los titiriteros itinerantes.

Este sentido de identidad nacional apenas se encontraba en su lugar antes de que una segunda generación de porfiristas —es decir, la de los tecnócratas que remplazaron a los veteranos de la guerra contra los franceses— se encargara del régimen nacional a comienzos de la década de 1890 y negara la diversidad nacional. Los miembros de esta generación promovieron la cultura criolla siguiendo las líneas que sugerían las tablas estadísticas de 1830 del Instituto Nacional de Geografía y Estadística.⁴⁶ Éstas definían a los mexicanos del campo, a los indígenas, a los africanos, a los asiáticos

⁴⁴ La década de 1840 atestiguó la aparición de muchas publicaciones, incluían: *Heads; Les français; Los españoles y Los cubanos*; RAMÍREZ *et al.*, *Los mexicanos*, y BARAJAS DURÁN, “Retrato”, pp. 140-141.

⁴⁵ BARAJAS DURÁN, “Retrato”, pp. 116-117.

⁴⁶ MAYER CELIS, *Entre el infierno*.

y a otros grupos étnicos, como pintorescamente folklóricos, tal como aparecían en las ilustraciones costumbristas, o peligrosamente incivilizados como los revelaban las estadísticas criminales. Los intelectuales, especialmente los escritores —que pudieron haber servido como los líderes vernáculos del nacionalismo basado en la diversidad cultural y geográfica— se dispersaron después de 1889 cuando muchos de ellos se unieron al movimiento literario antirromántico y anticostumbrista, llamado modernismo.⁴⁷ Así los tecnócratas del gobierno, los promotores científicos y los intelectuales literarios durante el decenio de 1890, llegaron a hablar el mismo idioma del positivismo y adoptaron el objetivo nacional de la modernización, ambos moldeados en la retórica de una versión local del darwinismo social. La revolución de 1910, de muchas maneras, fue la consecuencia, ciertamente involuntaria, de sus acciones.

Traducción de Servando Ortoll

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AHDF Archivo Histórico del Distrito Federal, México, D. F.
AHMO Archivo Histórico del Municipal de la Ciudad de Oaxaca, Manuel R. Palacios, Oaxaca, Oaxaca.
AGT Archivo General de Tlaxcala, Tlaxcala.

ALONSO, Ana María

Thread of Blood: Colonialism, Revolution, and Gender on Mexico's Northern Frontier, Tucson, University of Arizona Press, 1995.

⁴⁷ MARTÍNEZ, “México en busca de su expresión,” pp. 738-755.

ANDERSON, Benedict

Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Londres, Verso Editions, 1983.

ANTHONY, Vincent

“A Snapshot of Puppeteers of the United States and Canada”, en DIRCKS (ed.), 2004, pp. 9-21.

BAKHTIN, Mikhail

Rabelais and His World, transcripción de Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

BARAJAS DURÁN, Rafael

“Retrato de un siglo. ¿Cómo ser un mexicano en el XIX?”, en FLORESCANO (coord.), 2002, pp. 130-141.

BARREIRO, Juan José y Marcela GUIJOSA

Títeres mexicanos: memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes, México, Grupo Roche Syntex de México, 1977.

BEN-AMOS, Avner

Funerals, Politics, and Memory in Modern France, 1789-1996, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

BLUMENTHAL, Eileen

Puppetry: A World History, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 2005.

BREMER, Catherine

“Defying U. S. Mexicans Flock to Buy ‘Racist’ Stamps”, en *Reuters* [en línea] 1º de julio de 2005, citado el 1º de julio de 2005.

Los cubanos

Los cubanos pintados por sí mismos, La Habana, 1840.

CURCIO-NAGY, Linda A.

The Great Festivals of Colonial Mexico City; Performing Power and Identity, Albuquerque, Nuevo México, University of New Mexico Press, 2004.

DALTON PALOMO, Margarita y Verónica LOERA Y CHÁVEZ C. (coords.)

Historia del arte de Oaxaca: colonia y siglo XIX, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, t. II.

DIRCKS, Phyllis T. (ed.)

American Puppetry: Collections, History and Performance, Jefferson, N. C., McFrandland & Company, 2004.

Los españoles

Los españoles pintados por sí mismos, Madrid, 1840.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín

The Mangy Parrot: The Life and Times of Periquillo Sarniento Written by Himself for His Children, traducción de David Frye, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 2004.

FLORESCANO, Enrique

La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo, México, Santillana, 2000.

FLORESCANO, Enrique (coord.)

Espejo mexicano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Les français

Les français peints par eux mêmes, París, 1940.

FRANK, Patrick

Posada's Broadshets; Mexican Popular Imagery, 1890-1910, Albuquerque, Nuevo México, University of New Mexico Press, 1998.

GEERTZ, Clifford

The Interpretation of Cultures, Nueva York, Basic Books, 1977.

“Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture”, en GEERTZ, 1977, pp. 3-32.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis *et al.*

Juegos y juguetes mexicanos, México, Fundación Cultural Cremi, 1993.

Heads

Heads of the People or Portrait of the English. Drawn by Kenny Meadows, Londres, Willoughby and Co., W. Lane and Smithfield, 1840, 2 vols.

HERNÁNDEZ, Jorge F.

“Entre el azar y el vértigo”, en GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, 1993, pp. 99-132.

Historia general

Historia general de México, México, El Colegio de México, 2000.

IGLESIAS CABRERA, Sonia y Guillermo MURRAY PRISANT

Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1995.

ILLADES, Carlos

“La representación del pueblo en el Segundo romanticismo mexicano”, en *Signos Históricos*, 10 (jul.-dic. 2003), pp. 16-36.

INCLÁN, Luis G.

Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contra-bandistas de la Rama, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

INGHAM, John M.

Mary, Michael, and Lucifer; Folk Catholicism in Central Mexico, Austin, University of Texas Press, 1986.

JURADO ROJAS, Yolanda

El teatro de títeres durante el Porfiriato: un estudio histórico y literario, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.

LOMNITZ, Claudio

Death and the Idea of Mexico, Brooklyn, Nueva York, Zone Books, 2005.

MARTÍNEZ, José Luis

“México en busca de su expresión”, en *Historia General*, 2000, pp. 707-755.

MAYER CELIS, Leticia

Entre el infierno de una realidad y el cielo de un imaginario: estadística y comunidad científica en el México de la primera mitad del siglo XIX, México, El Colegio de México, 1999.

MÉNDEZ AQUINO, Alejandro

“El teatro del siglo XVI a la mitad del siglo XX”, en DALTON PALOMO y LOERA Y CHÁVEZ C., 1997, t. II, pp. 347-382.

MORENO, Daniel

“La época independiente entre la Independencia y la Reforma”, en “El humorismo mexicano”, en *Artes de México*, 18, 147 (1971), pp. 17-73.

“Mito y realidad del Negrito poeta”, en “El humorismo mexicano”, en *Artes de México*, 18, 147 (1971), pp. 9-17.

NOOTEBOOM, Cees

Roads to Santiago: A Modern-Day Pilgrimage Through Spain, traducción de Ina Rilke, Nueva York, A Harvest Book, 1992.

OZOUF, Mona

Festivals and the French Revolution, traducción de Alan Sheridan, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

PÉREZ MONTFORD, Ricardo

Estampas de nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

PLASENCIA DE LA PARRA, Enrique

“Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes: su origen, desarrollo y simbolismos”, en *Historia Mexicana*, XLV:2(178) (oct.-dic. 1995), pp. 241-279.

PRIETO, Guillermo

Memorias de mis tiempos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. t. 1.

QUIÑONES, Isabel

Mexicanos en su tinta: calendarios, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

RAMÍREZ, Ignacio *et al.*

Los mexicanos pintados por sí mismos, México, M. Murguía, 1854.

REARICK, Charles

Pleasures of the Belle Époque; Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France, New Haven, Yale University Press, 1985.

REYES, Aurelio de los

“Del Blanquita, del público y del género chico mexicano”, en *Diálogos*, XVII:2 (mar.-abr. 1990), pp. 29-31.

REYES DE LA MAZA, Luis

El teatro en México entre la Reforma y el Imperio, 1858-1861, México, Imprenta Universitaria, 1958.

RICO MANSARD, Luisa Fernanda

Exhibir para educar: objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910), México, Ediciones Pomares, 2004.

ROSETE ARANDA, Francisco

La compañía de títeres de los hermanos Rosete Aranda, Huamantla, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1983.

SCOTT, James C.

Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed, New Haven, Yale University Press, 1999.

Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance, New Haven, Yale University Press, 1985.

SEMO, Ilán (coord.)

La rueda del azar: juegos y jugadores en la historia de México, México, Ediciones Obraje, 2000.

SHERSHOW, Scott Cutler

Puppets and "Popular" Culture, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

TORRES, Teodoro

El humorismo y la sátira en México, México, Editora Mexicana, 1943.

TROUILLOT, Michel-Rolph

Silencing the Past: Power and the Production of History, Boston, Beacon Press, 1995.

TROYANSKI, David

"Monumental Politics: National History and Local Memory in French *Monuments aux Morts* in the Department of the Aisne since 1870", en *French Historical Studies*, 15:1 (1987), pp. 121-141.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro

“La república Ludens”, en SEMO (coord.), 2000, pp. 93-126.

VINSON, Ben III

Bearing Arms for His Majesty: The Free-Colored Militia in Colonial Mexico, Stanford, Stanford University Press, 2001.

WEBER, Eugen

Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, Stanford, Stanford University Press, 1976.

ZORRILLA, José

El drama del alma: algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes con notas en prosa y comentarios de un loco, Burgos, D. T. Arnaiz, 1967.