

Notas sobre la cultura mexicana
en el siglo XX

Carlos Monsiváis

I

Notas introductorias

1. Las páginas que siguen intentan concretar un panorama, no exhaustivo sino significativo, de algunos de los más notorios procesos culturales de México en el siglo xx. En lo básico, el trabajo se ha centrado en la descripción de procesos de la alta cultura, con sus grupos y personalidades consagradas. Por tanto, fuera de ciertos aspectos del teatro y del caso del cine, se ha prescindido del examen cada vez más indispensable de las formas mayoritarias de la cultura popular y del análisis consiguiente de los medios masivos de difusión. También, segunda limitación confesa, no se han considerado procesos tan determinantes como el de la prensa, uno de los vehículos principales de la cultura e incultura políticas que, entre otras aportaciones, ha dado aguda y creativa noticia de las petrificaciones y modificaciones del lenguaje.

2. Una convención como punto de partida de estas notas: para nosotros, el siglo xx (o sea la posibilidad de acceder en tanto sociedad —todo lo precariamente que se quiera y con las connotaciones clasistas del término “sociedad” en nuestro medio— al espíritu y a la vida modernos, tal y como se registra la modernidad en y desde los centros imperiales de poder) se inicia en 1910 con la Revolución Mexicana. Aclaración casi innecesaria: por Revolución Mexicana no he entendido aquí tan sólo el movimiento armado que se delinea con el Plan de San Luis, codifica triunfos y aspiraciones y proclama su legitimidad formal con la Constitución de 1917, para articular después a través de aparatos de control como

el Partido Nacional Revolucionario (Partido Revolucionario Mexicano / Partido Revolucionario Institucional) y la Confederación de Trabajadores de México, su institucionalidad política, su cabal configuración de Estado fuerte, su eficacia para retener y transmitir el mando de modo casi siempre pacífico. También, en el concepto a que me atengo de Revolución Mexicana participan: a) la perspectiva unificadora proporcionada oficialmente para hacer estable y legible a la realidad mexicana, perspectiva fundada en un dictum: el Estado es la entidad más allá de las clases y más allá de la lucha de clases; b) las líneas de conducta individuales y sociales que las clases dominantes aceptan como ejemplares y de validez universal, y c) complementariamente, la visión ideológica en torno a la cultura y la sociedad que, formulada o no de modo explícito, ofrece y/o acepta el Estado.

3. La siguiente hipótesis quiere ser definitoria: en lo cultural la Revolución Mexicana (en este caso, el aparato estatal) fuera del periodo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y del proyecto cardenista, ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas, sin que en ello advierta contradicción: de las amplitudes y estrecheces de un nacionalismo cultural al frecuente oportunismo de una actitud ecléctica, del afán monolítico a la conciliación. Por lo general —y esto resulta más notorio si se anota cierta excepcionalidad del cardenismo— al sistema político le ha interesado modular y acomodar cualquier ambición doctrinaria. Esto, traducido en la ausencia de una política cultural rigurosa y coherente, no ha amenguado la decisión autocelebratoria, pero sí ha omitido un hecho central de los países dependientes: el predominio de los aspectos coloniales de su cultura, la penetración ideológica del proceso de dominación imperial, la adopción masiva, irracional y mimética de los procesos metropolitanos. Por otra parte, hay una cultura de la Revolución relativamente independiente en las artes plásticas, la novela, el cine y la danza.

4. Faltos e inseguros de la existencia y la atención de un público, presionados irregular y sentimentalmente por lo que se han considerado “las exigencias del momento histórico”, disgustados, recelosos o indiferentes ante (o protegidos por) la verbomanía nacionalista, intimidados o indignados o conmovidos o admirados o

vencidos ante la fuerza del aparato estatal, desdeñados y rechazados por el capitalismo privado, “salvada su conciencia” por la enunciación retórica del “compromiso”, amparados de la “barbarie” circundante por las vallas del “artepurismo”, los artistas y los intelectuales mexicanos han decidido, las más de las veces, su visión de la cultura apoyando, denigrando o ignorando el proyecto oficial de nación y su consecuencia directa, lo que se podría designar como “cultura de la Revolución Mexicana”, no tanto un resumen intelectual y/o artístico de un comportamiento histórico como la suma de actitudes cotidianas (cultura como forma de vida) frente al Estado y la sociedad.

5. Los intelectuales del porfirismo veían en la cultura occidental a la fuente y la razón de ser de su legitimidad. Sin negar esto en lo fundamental, los representantes más radicales de la cultura de la Revolución Mexicana (durante las décadas de los veinte y los treinta) declararán a la Revolución el tamiz indispensable para cualquier proceso cultural e intentarán, fenómeno radicalmente nuevo, ponderar la *novedad universal*, la *contribución* innegable de sus tareas y hallazgos. Esta lucha de afirmaciones que se manifiesta en ocasiones como el enfrentamiento entre “cosmopolitas” y “nacionalistas” va amenguando a medida que el Estado se consolida y, al atenuarse o extinguirse el vigor de su credibilidad original, se reduce igualmente la urgencia de utilizar al arte y a la cultura como vehículos de propaganda externa e interna. Cuando, por ejemplo, los dirigentes del Estado creen agotadas las posibilidades de uso político del muralismo, sin abandonarlo de palabra patrocinan también un arte antitético. El valor de la *novedad universal* que representó el muralismo se sustituirá por el presunto valor del *prestigio internacional* (prueba de la madurez de México) de las corrientes que ahora se estimulan. Los apologistas de la Escuela Mexicana de Pintura han afirmado que ésta transformó la conciencia nacional. Lo más visible, sin embargo, no son las obras de arte específicas y su poder de movilización o inmovilización políticas, sino el manejo por parte del Estado de las mitologías que estas obras desprenden y mantienen.

6. La función de la “cultura de la Revolución Mexicana” ha sido, las más de las veces, ir legitimando al régimen en turno aportando una atmósfera flexible y adaptable a las diversas circunstancias

políticas, capaz de ir de la consigna monolítica "No hay más ruta que la nuestra" al mecenazgo simultáneo de corrientes opuestas. Esta labor se mueve en el contraste: lo que el Estado suele proclamar, sin mayores ánimos de ser creído (el nacionalismo que debe cohesionar a una colectividad) se ha enfrentado, de modo débil y aislado, a la proliferación victoriosa de la cultura neocolonial... y a las dificultades de ubicar críticamente lo que significa la alta cultura, sus formas expresivas y su *noción fundadora*: en lo básico, México pertenece incondicionalmente a la cultura occidental, a cuyo banquete se llega tarde pero con entusiasmo. El uso político de esta "cultura de la Revolución Mexicana" ha invalidado cualquier examen crítico de la tradición (por lo contrario, ha estimulado que tradición es acumulación acrítica) y ha conducido al manejo superficial e incrédulo de las prácticas nacionalistas. A pesar de etapas innovadoras y brillantes, el nacionalismo cultural ha desembocado no en un rechazo político de la cultura de las metrópolis y sus variantes locales, sino en la arrogante petición de reconocimiento de existencia.

7. En el campo cultural han actuado vastamente algunos elementos ideológicos del aparato estatal, elementos que así se perfeccionen, establezcan o deterioren en el amplio periodo 1917-1975, siguen desembocando sustancialmente en lo mismo: *El progreso como justificación y sentido últimos de México*.

El Estado contempla en el "progreso" (y en su noción sucesora, el "desarrollo") el sentido real y único de la historia nacional. Así no se avance visiblemente, tampoco se retrocede: es cierto que el "progreso" adviene con exasperante lentitud y que en las grandes crisis se le niega en forma drástica, pero el optimismo se nutre de las comparaciones: en relación con los otros países latinoamericanos y en relación con nuestra propia historia, vivimos el menor de los males gracias a que nuestro Progreso se origina en una auténtica revolución.

No hay paradojas: la devoción por el "progreso" rechaza con vehemencia el pensamiento "utópico" (al "progreso" se llega por la política "realista") y afirma como valor máximo la sobrevivencia: la singularidad eficaz de la vía mexicana al "desarrollo" se prueba, digamos, recordando la vecindad con Estados Unidos, es decir, la imposibilidad en este siglo de otra revolución mexicana. La urgencia de seguir creyendo en el Progreso lo determina todo,

incluso la conciencia azarosa de vivir en un país experimental donde las tradiciones por excelencia son la improvisación continua y el rechazo de la tradición.

La Unidad Nacional

La Unidad Nacional es la tierra firme y el salvoconducto: funde armoniosamente a las clases sociales, a las tendencias ideológicas, a los logros antagónicos, a los héroes opuestos o contradictorios. A posteriori, reconcilia y redime, como lo demuestra la célebre frase "En México puede haber equivocados pero no hay traidores". La Unidad Nacional es el requisito para el Progreso, la exaltación del sincretismo como garantía del equilibrio político, cultural y social. Desunidos, somos víctimas propicias del enemigo (el imperialismo, la oligarquía, la subversión, la derecha, la izquierda). Nos congregan el sentimiento nacionalista (virtudes insustituibles de nuestra problemática, perfiles propios, sustentación en las raíces), el culto a los héroes (la cultura y la historia como antología de personalidades y obras excepcionales, el pasado como catálogo o enumeración orgullosa, de las ruinas prehispánicas a Juárez, del muralismo a José Gorostiza).

8. La Unidad Nacional y la búsqueda del "progreso" concluyen en una jamás definida política cultural del Estado, que puede incorporar —sin demasiados juicios y prejuicios— las más encontradas tendencias e interpretaciones intelectuales y artísticas que, así impliquen una actitud radical (de izquierda o derecha, comunista o guadalupana), no representen una disidencia irreconciliable. En esta cultura intervienen, en forma casi desprovista de preocupaciones jerárquicas, las interpretaciones y traslaciones intelectuales y artísticas del sistema actual de poder y su origen armado; la ideología educativa; el panorama de la historia oficial; el modo de vida fundado en la conciliación y el equilibrio ideológicos; el patrocinio moderado y caótico de las artes; el exceso pétreo y marmóreo de un arte oficial que consagra y magnifica al Estado.

9. Origen de enormes limitaciones, causa o coadyuvante de colonialismos y localismos, justificación de errores y legitimación con-

tinua de improvisaciones y fraudes, la cultura de la Revolución Mexicana es con todo responsable de mucho de lo mejor del país en este siglo: innovaciones, precisiones, descubrimientos. Entre el nacionalismo opresor y el imposible cosmopolitismo, el proceso cultural se ha justificado por los seres excepcionales y el impulso de algunas tendencias, ha creado formas populares vigorosas y prontamente comercializadas, ha dudado ante las posibilidades de la tradición, ha ratificado su formación colonial, ha resistido al colonialismo, se ha empobrecido y enriquecido sucesiva y simultáneamente. Lo que procede ahora, así sea de modo esquemático, es un deslinde.

II. El período porfirista

Al frente de México, casi como delegado divino, Porfirio Díaz... Don Porfirio, que era, para la generación adulta de entonces, una norma del pensamiento sólo comparable a las nociones del tiempo y del espacio, algo como una categoría kantiana. Atlas que sostenía la República, hasta sus antiguos adversarios perdonaban en él al enemigo humano, por lo útil que era, para la paz de todos, su transfiguración mitológica.

Alfonso Reyes, *El pasado inmediato*.

A la cultura de la Revolución Mexicana la anteceden los treinta y tantos años de dominio avasallador del general Porfirio Díaz, décadas de arraigo profundo de una interpretación reverente (tanto activa como pasiva) del autoritarismo. Que el nombre del dictador bautice o sintetice el período se explica con facilidad y no sólo por razones políticas. Comparten rasgos una persona (Porfirio Díaz), una élite política e intelectual (el grupo conocido como los "científicos" y sus alrededores literarios) y lo más visible y reconocible de una época. Tienen en común el orden impuesto a como dé lugar; la estricta jerarquización del sistema político y la existencia cotidiana; la devoción ante el modelo europeo (del que se adoptan los rasgos externos, el cuidado de la apariencia, el fetichismo de la respetabilidad); la fe en un progreso constituido de modo tangible con ferrocarriles y fábricas y empréstitos y reconocimiento de los demás estados; las vagas líneas divisorias entre decoro y decoración.

Nacionalismo cultural y modernismo

A lo largo del siglo XIX, el ritmo de la acción es doblemente programático: se debe construir una nación y, de manera concomitante, una nacionalidad. Un camino redundante: el primer nacionalismo cultural, cuyo afán —dotar a un país nuevo con formas expresivas que le sean propias y le configuren una fisonomía espiritual y una identidad intransferible— es una petición de reconocimiento universal y una encomienda política concreta. Es preciso destruir, en medio del gozo utópico de la reconstrucción, el oprobio moral y psicológico de los tres siglos del virreinato. Hay un antídoto contra la mentalidad de sujeción: la originalidad, las respuestas artísticas infalsificables como la novela que —asegura el teórico y narrador Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)— es "iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir". El requisito fundador de la originalidad (de la civilización) será la paz (el tiempo disponible), ya que:

ese árbol antes tan frondoso de la literatura mexicana, no ha podido florecer ni aun conservarse vigoroso, en medio de los huracanes de la guerra... ¿cómo consagrarse a las profundas tareas de la investigación histórica o a los blandos recreos de la poesía, que exigen un ánimo tranquilo y una conciencia desahogada y libre?

En la distribución del trabajo, el arte, según Altamirano, desempeña el papel reactivador, la incitación al exterminio del ánimo colonizado:

Cuando un pueblo anonadado por la muerte de la servidumbre, duerme en el sepulcro, como Lázaro, sólo la voz de la poesía patriótica es capaz de hacerlo romper sus ligaduras y volverle a la vida.

En su transcurso, el porfirismo va despojando de agresividad y de urgencia y, finalmente, de razón de ser a ese primer nacionalismo cultural. La originalidad termina cumpliendo sus desempeños iniciales: proporcionar contextos de la novela histórica (Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos); convertirse en la garantía de veracidad del costumbrismo (Manuel Payno, José Tomás de Cuéllar, Ángel de Campo Micrós); declarar los propósitos nacionales del realismo romántico (Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado); contrarrestar, por medio del lenguaje

y las situaciones pintorescas, la supuesta acritud del naturalismo (Federico Gamboa). Designo con la dudosa nomenclatura "realismo romántico" a la serie de novelas donde, al amparo de influencias hispánicas y francesas, el tema de una pasión amorosa exige como contrapeso lo que se considera "retrato crítico de una sociedad". Emilio Rabasa (1856-1930) proporciona en su tetralogía (*La bola*, 1887; *La gran ciencia*, 1887; *El cuarto poder*, 1888; *Moneda falsa*, 1888) un panorama de corrupción política y social cuya salida es el regreso desilusionado a la tierra natal. José López Portillo y Rojas (1850-1923) ofrece en *La parcela* un recuento idílico de la vida en las haciendas, a propósito de las diferencias entre dos tipos de latifundistas, el feudal y el "liberal". Rafael Delgado (1853-1914) examina la novedad de la clase media en *La calandria* (1890) y *Los parientes ricos* (1902).

Federico Gamboa (1864-1939) intenta aplicar, con pompa y mala prosa, las teorías de Zola y sólo detalla, con mínima pretensión científica, el punto de vista romántico sobre la santidad de la familia y la sordidez de la existencia. La prostituta dolorosa de los versos de Antonio Plaza se convierte en la prostituta humillada (el "hecho positivo" de la caída social) de *Santa* (1903). El abandono suicida de Manuel Acuña se traduce, previo andamiaje de observación "científica" y rebajamiento de la exaltación, en la grandilocuencia de *Suprema ley* (1896) o *Reconquista* (1907).

En poesía y prosa, el modernismo (los modernismos, aclara José Emilio Pacheco) viene a ser uno de los desafíos más vigorosos de América Latina a los moldes coloniales. En un período que va, aproximadamente, de 1884 a 1921, la poesía modernista vitaliza y activa el idioma ("Darío nos enseñó a hablar", declara Neruda), americaniza influencias como el simbolismo, modifica las percepciones artísticas, introduce elementos de sexualidad y erotismo usando los planos exóticos, descubre en el manejo irreprobable de la forma una oposición consciente al desorden, a lo imperfecto del exterior.

Y Octavio Paz ha visto en los modernistas "una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta realidad latinoamericana... El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos". Con escasas excepciones, como el admirable José Martí, la voluntad de partici-

pación suele darse en el terreno del experimento verbal (la emancipación del lenguaje, el hallazgo de un sonido verbal específicamente hispanoamericano) y en el desafío moral (que José Asunción Silva lleva a su límite). El amor a la modernidad no genera por sí solo una base de sustentación que acrezca o sostenga la rebeldía. Una vez que le han agregado al idioma español una nueva y barroca sensibilidad, los modernistas van advirtiendo el fracaso de su empresa social. Quizás sea anecdótico el hecho de que muchos de los modernistas terminen incorporados, anacrónicamente, al vestuario de la cultura oficial (en México, Manuel Gutiérrez Nájera habla de "el hombre necesario, Porfirio Díaz, a la cabeza de la historia", Salvador Díaz Mirón encabeza persecuciones de guerrilleros y José Juan Tablada es antimaderista y huerista denodado). Lo que resulta esencial —e inevitable— es la derrota del proyecto mismo: la modernidad trasciende a los modernistas, su elitismo concluye siendo un populismo rítmico.

El positivismo, Gabino Barreda y Justo Sierra

De modo paralelo al modernismo actúa la filosofía positiva. Gabino Barreda (1818-1881) convence al presidente Juárez: si se adapta el positivismo francés a las exigencias educativas del liberalismo, se obtendrá la tradición cultural, el método formativo que nos hace falta. De paso, y de manera casi instantánea, el positivismo dota al porfiriato de un pasado abundante en perspectivas de armonía. La historia de México toma forma y adquiere sentido: era el prólogo necesario al régimen de Díaz, el caos que se disuelve y se reconcilia en la paz. Un orden político y social se allega coherencia ideológica y fundamentación vital por medio de un orden filosófico, siendo los adversarios naturales —en una primera etapa— el clero y la milicia. En los "hechos positivos", en el "fondo común de verdades de carácter enciclopédico", en la "identidad de conducta práctica y necesidades sociales", decide hallar la clase gobernante su justificación y su legitimidad. El mantenimiento del Progreso, el trazo exacto que redimirá al país del atraso, exigen del Estado la protección de la clase más apta, la burguesía, cuyos representantes más preclaros, hombres como Justo Sierra, Gabino Barreda, Emilio Rabasa, Porfirio Parra o José Ives Limantour, encarnan una versión de la cultura sustentada en el

principio de selección natural, la élite como guiadora de pueblos y la oposición congénita entre el espíritu (la civilización) y la barbarie.

Leopoldo Zea ha advertido en su excelente trabajo sobre el positivismo mexicano cómo, al reproducir la teoría comtiana de los Tres Estados y ponderar al Estado científico sobre el teocrático, Barreda ofrece un plan de rehabilitación educativa que es también una reestructuración de la ideología nacional conforme a los intereses de una clase. El país está gastado, el proyecto de nación detenido y quebrantado por las luchas intestinas... y la burguesía requiere la paz como fundamento de su auge, la paz que es la inmovilidad. Los cambios comprometen, agotan. En el terreno de las ideas es preciso desterrar el pensamiento utópico y apoyar la nueva ciencia educativa en supuestos que no puedan provocar el caos. El culto a la libertad individual es un riesgo. El orden material de la sociedad —apunta Zea— está sobre el desorden idealista de los individuos.

El positivismo no sólo aporta la formación educativa laica reclamada por la burguesía. A partir de su discurso fundador del 16 de septiembre de 1867, Barreda enuncia un plan general de gobierno: "*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin". Una clase en ascenso ha derrotado a una invasión extranjera, ha constituido un Estado, pero no ha logrado la unificación, no ha controlado el caudillismo, no ha creado las condiciones de seguridad para el desenvolvimiento de la industria, no ha sujetado al clero político. Proseguir con el jacobinismo, con el afán de descatorizar a México, es peligroso. El positivismo aparece casi equidistante de liberales y conservadores. Su definición de libertad es otra.

En el esquema de la cultura porfiriana, Barreda y Justo Sierra son los educadores, cuya consigna es nítida: "Educar es poblar", educar es hacer que lo primitivo cobre forma, que el conglomerado se transforme en la Nación. Si se educa, se le añade a México la conducta predeterminada de sus miembros, se le defiende a través de la selección previa de respuestas colectivas. El positivismo será la fuerza reguladora que convenza a los individuos de la necesidad de ajustar sus actos a las exigencias de los principios científicos que el Estado determine. La paz es el valor primordial, no sólo el fin del sobresalto y lo informe, sino la nueva configuración del destino triunfal de los más aptos.

La consolidación de Porfirio Díaz va haciendo prescindible al positivismo. Justo Sierra (1848-1912) ejemplifica de modo óptimo el desenvolvimiento gradual de una burguesía que, para los primeros años del siglo XIX, ve ya insostenible (por paralizar el ascenso social) el absolutismo feudal y burocrático. Sierra, desde sus artículos periodísticos de juventud en *La Tribuna*, *La Libertad* y *El Federalista*, se convierte en uno de los principales ideólogos de su clase. Un ideólogo cuya fuerza estriba en su capacidad de cambio: flexibilidad ideológica y sentido de la sobrevivencia.

Así coincide en puntos básicos, la posición de Sierra dista de ser idéntica a la de Barreda. Él, como lo demuestra en su ensayo *La evolución política del pueblo mexicano*, es espenceriano, advierte en la sociedad a un superorganismo, con "analogías innegables con todos los seres vivos" y ataca al liberalismo por razones distintas a las de Barreda. A diferencia de los comtistas, los espencerianos no ven anacrónico sino utópico al liberalismo, cuando postula la libertad individual en una sociedad desordenada. Para los espencerianos el primer requisito de salvación es la *disciplina social* que, al ir atenuando la intervención del Estado, facilitará la libertad. Ha pasado ya el tiempo de la revolución y la única salida es la *evolución*. Al exaltarse el cambio lento se cree desprestigiar para siempre los métodos de la violencia.

En 1901 Justo Sierra es nombrado subsecretario de Industria Pública y Bellas Artes. De 1905 a 1911 es el secretario titular. En 1912 Madero lo envía a España como ministro plenipotenciario. El 13 de septiembre del mismo año muere en Madrid. Sepultado en México, en la Rotonda de los Hombres Ilustres, sus funerales suntuosos son la reiteración de la leyenda: la multiplicidad de Sierra, el escritor, el teórico, la figura señera del programa educativo, el participante de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, el protector de Urbina, Urueta y los impugnadores del Ateneto de la Juventud. La leyenda culmina en la dispensación de la culpa: al demonizarse por entero el porfiriano en la vida pública, la cultura oficial se propone salvar a Sierra del estigma. De acuerdo con esta tarea redentorista, Sierra es el menos "porfirista" de todos, el liberal y el hombre generoso. Lo que ahora aparece como realidad no es tan lineal: Sierra, el intelectual formidable, quien apoya a los ateneístas en sus embestidas académicas contra la educación anquilosada que él preside, el arquetipo del intelectual como hombre de Estado, es también el autor de la mejor justifica-

ción teórica de las represiones porfirianas, el enemigo declarado de los intentos organizativos de obreros y campesinos, el ideólogo del odio al cambio violento. Como ningún otro, Sierra encarna las contradicciones internas de la clase dominante que se van agudizando en el porfirismo y que, finalmente, deben resolverse con el enfrentamiento a un régimen que ya no permite adelantos y despliegues.

Excepciones y definiciones

¿Qué incorpora la cultura porfiriana del proceso de facciones y aspiraciones que va de la Independencia a la toma del poder por el general Díaz? En primer lugar, la certidumbre de que las disensiones nunca deben expresarse de modo articulado y público, si se quiere mantener el control. Todas las querellas deben asumirse internamente, como etapas del ajuste. Lo que importa patrocinar es el tipo de experiencias fácilmente neutralizables por el aparato estatal, susceptibles de codificaciones rápidas, experiencias que no van más allá de lo consentido, de las mínimas audacias temáticas o políticas. Para empezar, se asimila la idea de *nación* a las de *conciliación* y *legalismo*. Una nación es, en primera instancia, el consenso que promulga una mitología heroica y el convenio que difiere enconos e involucra, con discreción y complacencia, a todas aquellas fuerzas económicas o sociales dispuestas a institucionalizar el arreglo. *Verbigracia*: el anticlericalismo se pospone o se resigna al desahogo verbal; oficialmente, no se registra la existencia del clericalismo. *Verbigracia*: la capitalización interna se ve promovida por el éxito de las compañías deslindadoras, se multiplican las inversiones extranjeras, se aplasta con brutalidad a la oposición, el caciquismo es la versión local del estilo general del porfiriato, el latifundismo y el grupo senecto de la burocracia van inmovilizando al país. Esto propicia en algunos sectores ilustrados de la clase media una atmósfera de cinismo, conformismo y amargura que anticipa y compendia en la narrativa Emilio Rabasa con su tetralogía y su testimonio humorístico sobre el manejo clerical de la devoción femenina y las falsas distancias entre liberales y conservadores (*La guerra de tres años*).

La cultura porfirista es, con ímpetu simultáneo, una entidad monolítica y una proliferación de escuelas, corrientes y tendencias.

Lo homogéneo y lo homogeneizante derivan de un centro: la lealtad a Porfirio Díaz que es la lealtad y la gratitud al buen juicio que preside la distribución jerárquica de la sociedad. En el porfiriato, todo es *establishment*, con márgenes muy precarios donde habitan algunos bohemios (obstinados en la inversión de los valores al uso), los periodistas de publicaciones opositoras como *El Hijo del Ahuizote* y escritores aislados como Heriberto Frías, quien, en *Tomochic* (1892), relata la expedición militar que arrasa con una población indígena. Inicialmente, *Tomochic* se publica en forma anónima para evitarle cárcel o muerte a su autor, entonces en el ejército.

La difusión inevitable: aparecen en diversos gremios de trabajadores las doctrinas anarquistas y socialistas que le otorgan ya conciencia histórica al registro de la injusticia y la explotación. Allí actúan las primeras lideresas feministas, los socialistas utópicos, los anarquistas que organizan comunas campesinas, el grupo en torno a los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón. De modo heroico (con lo martiroológico de la expresión), estos radicales desmienten con sus análisis políticos y morales y con su decisión de comprometer la vida, el sentido mismo del sistema porfiriano. Se extiende el resquebrajamiento del dominio omnímodo: los anarcosindicalistas son los más consecuentes y abnegados y los caricaturistas políticos los más acerbos y lúcidos, pero las contradicciones internas del porfirismo traen a escena a otros disidentes. El sector más dinámico de la burguesía y los grupos más radicales de la clase media reclaman movilidad, desplazamientos en todos los campos. Con cierta timidez y en diferentes órdenes, se dan, en el período anterior a la Revolución, el rechazo a la pintura académica, los nuevos proyectos culturales y educativos originados en el rechazo a la filosofía positivista, las novelas críticas como *Los fracasados* (1908) y *Mala Yerba* (1909) de Mariano Azuela.

¿Cuáles serían algunos de los rasgos notorios de la cultura porfiriana que en 1910, en las Fiestas del Centenario, conoce simultáneamente su esplendor y su término formal?

- Exigencia sistematizada de privilegios. ("En este periodo —arremete Vasconcelos— la cultura, como el capital y el poder, se encuentra en reducidos grupos, se convierte en prenda de lujo; cesa de ejercer influencia sobre las masas. Lo poco que hay de valor en la época se explica por el impulso del período antecedente".)

- Búsquedas de sonoridad verbal, cultivo de la prosa oratoria, obsesiones prosódicas.
- El cinismo concebido como la fina y sonriente captación de una realidad atroz o maloliente/fatalismo ante la descomposición social.
- Fe en la educación (la "elegancia del espíritu" de las minorías selectas) como muralla contra el primitivismo (la turbamulta política, la grosería de los caciques, la inseguridad económica, la falta de refinamiento y el desdén de los países civilizados).
- Imitación de la cultura francesa o inglesa como requisito de sobrevivencia (acceso a la civilización)/Creencia internalizada en la copia a ultranza como recurso para conocer y asimilar la época moderna.
- Fe en la ornamentación como signo de civilización y cultura.
- Legalización continua y automática de todos los actos del Poder/Elogio de la dictadura que ha obtenido la estabilidad (la "tiranía honrada" de Díaz).
- Insistencia en la regeneración moral y en la forja solemne del espíritu de la raza/ confianza en que el hallazgo de la "identidad nacional" borrará los estigmas del colonialismo/ desesperanza ante la morosidad del Progreso.

En las Fiestas del Centenario, el aparato porfirista tradicional se ve enmarcado por un mecanismo de autocelebración. Los representantes diplomáticos del mundo entero admiran la fachada que ha perdido energía, credibilidad interior y posibilidades flexibles de utilización política.

III. El Ateneo de la Juventud

Si sabemos expresarnos con sinceridad, la Patria ha de comprender por dónde va su porvenir.

José Vasconcelos (en 1911).

Éramos muy jóvenes (había quienes no alcanzaron todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio... Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Véamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse.

Pedro Henríquez Ureña

México necesita poseer tres virtudes cardinales para llegar a ser un pueblo fuerte: riqueza, justicia e ilustración... Volved los ojos al suelo de México, a los recursos de México, a los hombres de México, a nuestras costumbres y nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y nuestros anhelos, a lo que somos en verdad.

Antonio Caso (en 1910).

A partir de 1906 se registran importantes transformaciones internas en el cuerpo aparentemente monolítico de la cultura porfiriana. En enero de 1906, Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón publican *Savia Moderna*, que continúa las líneas fundamentales de la *Revista Moderna* y que, en ese mismo año, presenta una exposición de jóvenes pintores: Ponce de León, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Gerardo Murillo, el Doctor Atl, vuelto de Europa, encabeza la difusión del impresionismo y el desprestigio del arte pompiér. En 1906 se inician las reuniones de un grupo de intelectuales (Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña) para leer a los clásicos.

En 1907 alguien (Manuel Caballero) decide resucitar —con el deseo de atacar al modernismo— la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera. Los jóvenes intelectuales se indignan "a nombre de la bandera del arte libre". Bandas de música, gritos, discursos y poesía en la Alameda Central. "Por primera vez —se enorgullece Reyes— se vio desfilar a una juventud clamando por los fueros de la belleza, y dispuesta a defenderlos hasta con los puños... Por la noche, en una velada, Urueta nos prestó sus mejores dardos y nos llamó 'buenos hijos de Grecia'. La *Revista Azul* pudo continuar su sueño inviolado. No nos dejamos arrebatar la enseña y la gente aprendió a respetarnos." Esta lucha "por los fueros de la belleza" es la primera manifestación pública en el porfirismo.

En 1907 el arquitecto Jesús T. Acevedo funda la Sociedad de Conferencias. "El año fue decisivo —apunta Henríquez Ureña—: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud... el año de 1907, que vio el cambio decisivo de orientación filosófica, vio también la aparición, en el mismo grupo juvenil, de las grandes aspiraciones humanistas." Es el tiempo de los cenáculos, las conferencias y los discursos como medios de comunicación masiva.

En 1908, ante los ataques del periódico conservador *El País*, se organiza una sesión en la Preparatoria en memoria de Gabino

Barreda: un acto teatral y discursos que, según Reyes, resultan "como la expresión patente de una conciencia pública emancipada del régimen". En 1909, ciclo de conferencias de Antonio Caso sobre la filosofía positivista. El 28 de octubre de 1909 se funda el Ateneo de la Juventud Vasconcelos, en una conferencia de 1916, proporciona una lista de participantes: los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Méndiz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez; los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo.

→ 1910 es el año del Centenario de la Independencia. Justo Sierra crea la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional. Se desata la revolución que va afectando en forma creciente a la ciudad de México. Vasconcelos participa activamente en el maderismo y, al triunfo del movimiento, es elegido presidente del Ateneo (ya Ateneo de México con un programa de "rehabilitación del pensamiento de la raza"). Inicia entonces, con la importación de conferenciantes, su proyecto de incorporación cultural de México al resto de Hispanoamérica.

De algún modo, los más entusiastas de entre los ateneístas esperan su personal arribo al poder, la revolución es obra de los jóvenes y los intelectuales "solamente confiamos en la misma juventud a que pertenecemos, porque es juventud que se ha rebelado, precisamente porque sus estudios de la cultura moderna le demostraron la incompetencia de sus mayores contemporáneos" (Vasconcelos). Según su punto de vista, el porfirismo no sólo ha liquidado el cultivo de las humanidades, también les ha quitado sitio y sentido. Se consideran postergados o frenados en su derecho a actuar. Pertencen a una capa social desesperada no ante el panorama de injusticia y miseria sino ante la eternidad declarada del régimen de Díaz. Son, en su egoísmo de clase, sinceros y diáfanos. Reyes evoca: "Ya en el país no sucedía nada o nada parecía suceder". Esto referido a la etapa de represión inmisericorde de las huelgas, de los asesinatos de disidentes, del cierre de periódicos y el encarcelamiento de sus editores, de las campañas de exterminio

contra yaquis y mayas. Lo importante está en otra consideración: el porfirismo ya no admite ni mínimos desplazamientos y eso irrita a una burguesía detenida en su ascenso y frustrada en su ambición de vida moderna.

Después de la caída de Díaz, la necesidad de reacomodo. La atmósfera intelectual se espesa contra Madero. Crecen las injurias y calumnias en el estilo del libelo de José Juan Tablada, Madero Chantecler. Se ha vivido demasiado tiempo bajo la dictadura y la libertad disponible es un compromiso excesivo. Cunde el reflejo condicionado: el sometimiento ante la voluntad póstuma del todopoderoso que no es sino el pánico agresivo ante la anarquía. Esto explica en parte la posterior incorporación masiva al huertismo de los intelectuales. Luchas sordas, inquietud, confusión, miedo ante amenazas como las representadas por las fuerzas de Emiliano Zapata ("El Atila del Sur"). En Ulises Criollo Vasconcelos concluye: "No había ambiente para un trabajo sistemático de estadista, y menos pudo haberlo para un florecimiento intelectual que hubiese dado al Ateneo un papel en nuestra vida pública, tan necesitada de elevados incentivos".

El 13 de diciembre de 1912, los ateneístas inician la Universidad Popular Mexicana que, con Alfonso Pruneda como rector, y teniendo como lema una frase de Justo Sierra ("La ciencia protege a la patria") prolonga sus actividades una década. Conferencias, cursillos, búsqueda del pueblo en talleres y centros. En 1913 se crea la Escuela de Altos Estudios.

El proceso mitológico

La historia cultural mexicana está compuesta de un modo abrumador por destinos legendarios. Sin olvidar la enorme brillantez de sus principales integrantes, quizás una explicación parcial del mito específico del Ateneo de la Juventud se encuentre en la precoz decisión de los ateneístas (Vasconcelos, Reyes, Guzmán, Henríquez Ureña), quienes, en páginas memorables, se anticiparon a los historiadores en el recuento orgulloso de su trabajo y de su influencia, quizás guiados por la convicción de que, si no ejercían ellos su propio panegírico, nadie más —la indiferencia o la envidia ambientales— lo haría. La sustancia mitológica del Ateneo de la Juventud incluye estos puntos:

- Es una generación con claridad y unidad de propósitos, con altísima idea de su encomienda, rebelde e inconforme ante la cultura porfiriana.

- Destruyen las bases sociales y educativas del positivismo y propician el retorno al humanismo y a los clásicos. La gloria colectiva de este logro se circunscribe en ocasiones y es gloria individual. Antonio Caso declara en 1927: "Mi obra como derrocador de la hegemonía comtista... pertenece a la historia de las ideas en México. Ella dirá algún día que provoqué la batalla y tuve la buena fortuna de triunfar en la contienda... ¡Todavía hoy me complace el rumor de la lucha empeñada y lo indiscutible de la victoria que alcancé! Aquella campaña me conforta". A la autoexaltación la corroboran testimonios del grupo: "Nuestra única conquista fundamental, en la vida universitaria de entonces, fue el estímulo que dio Antonio Caso a la libertad filosófica" (Henríquez Ureña).

- Recuperan, descubren y hacen circular a autores como Platón, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Oscar Wilde, Croce y Hegel. Su eclecticismo tiene un común denominador: la visión de las doctrinas filosóficas como modos de vida: "Nietzsche nos hizo volver a reír" (Vasconcelos)/ "Caracterizaba a todos los miembros del Ateneo un vivo espíritu filosófico, fácil de comprobar en la producción intelectual de cada uno de ellos" (Henríquez Ureña). El encuentro con los griegos es determinante: en su lectura conjunta de *El Banquete* "nunca hubo mayor olvido del mundo de la calle". En Grecia encuentran la inquietud del progreso, el ansia de perfección, el método, la técnica científica y filosófica, el modelo de disciplina moral, la perfección del hombre como ideal humano. También "la revelación de Kant produjo la liberación perenne de todo empirismo" (Henríquez Ureña).

- Representan la aparición del rigor en un país de improvisados. Al grupo del Ateneo —dice Martín Luis Guzmán en *A orillas del Hudson*— lo caracterizó "una cualidad de valor inicial indiscutible... la seriedad. La seriedad en el trabajo y en la obra; la creencia de que las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano hasta donde sea posible; la convicción de que así la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y

dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero".

- El Ateneo es "el primer centro libre de cultura... (organizado) para dar forma social a una nueva era de pensamiento... (nos hemos propuesto) crear una institución para el cultivo del saber nuevo" (Vasconcelos en 1911). Introducen un criterio distinto en la comprensión de la cultura. Son los primeros en acercarse a Buda y al misticismo oriental. La idea de la mística (la participación en empresas transfiguradoras) los avasalla: "florece una generación que tiene derecho a llamarse nueva, no sólo por sus años sino más legítimamente porque está inspirada en estética distinta de la de sus antecesores inmediatos... una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas".

- Impugnan frontalmente el criterio moral del porfirismo, son una revolución moral: "Se le reconoce (a la generación de 1910) una gran significación literaria; pero se ignora o se pretende ignorar la trascendencia de su obra en la cultura de México y en la orientación de nuestras ideas morales" (Vicente Lombardo Toledano, "El sentido humanista de la Revolución mexicana" en diciembre de 1930). También Samuel Ramos en 1934: "La obra cultural del Ateneo de la Juventud, iniciada por el año de 1908, debe entenderse como una lucha contra la desmoralización de la época porfirista".

- Renuevan el sentido cultural y científico de México. Lombardo, en el ensayo antes citado, enumera: "La generación de 1910... refutó públicamente la base ideológica de la dictadura. Contra el darwinismo social opuso el concepto del libre albedrío, la fuerza del sentimiento de responsabilidad humana que debe presidir la conducta individual y social; contra el fetichismo de la Ciencia, la investigación de los 'primeros principios'; contra la conformidad burguesa de la supervivencia de los aptos, la jubilosa inconformidad cristiana de la vida integrada por ricos y miserables, por cultos e incultos y por soberbios y rebeldes".

- Son precursores *directos* de la Revolución. Condenan, a través de una crítica totalizadora, al porfirismo, a quien descubren carente de valores humanistas o cristianos, rígido en lo educativo, al margen de "preocupaciones metafísicas", desentendido de la miseria, obsesivamente colonizado. A la conducta de la época le agragan —subversivamente— nuevos valores: "rebeldía creadora, sen-

timiento de responsabilidad ante lo injusto, afán de vuelo ante los obstáculos del destino aparente" (Lombardo Toledano). Perciben la necesidad de incorporar la noción de luchas de clases al concepto de Estado (Lombardo Toledano). La historia nace a través de la acción: "En el orden teórico —declara Reyes refiriéndose a la manifestación en memoria de Barreda— no es inexacto decir que allí amanecía la Revolución... Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen".

La mitología: alcances y limitaciones

La mitología es y no es comprobable. Su raíz es la visión de la cultura y un criterio de periodización: la teoría de las generaciones, tal y como la formula Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1923). La teoría de las generaciones —que facilita a contrario sensu un método de aproximación a las épocas y a los individuos que han creído en ella, que han reverenciado en la cultura a la suma de obras y actitudes de las personalidades de excepción— es un proyecto de reconstrucción utópica. Vislumbra en la historia y en la cultura a entidades lineales y circulares, cuya noción del tiempo se unifica por medio de lo que se supone la conciencia de sus agentes subjetivos. Idealización que iguala y deforma: la continuidad decretada de las generaciones, las imágenes de la cultura como carrera rítmica de estafetas y relevos. Ensoñación de clase: la teoría de las generaciones restituye la perspectiva unitaria, destruida por la realidad histórica; restituye la cada vez más remota homogeneidad de una cultura. Fantasía elitista: cada diez o quince años, núcleos selectos de la juventud, formados y determinados por una "vivencia común" desisten críticamente de la tradición representada por sus contemporáneos de más edad.

Durante el siglo XIX, un mito como la "conciencia generacional" no hubiese sido posible ya que involucra, de un modo temporal pero sistemático, la pérdida de prestigio de nociones entonces no debatibles: la juventud, la novedad, el papel ejemplar de la tradición. El mito de la "comunidad generacional" emerge al afirmarse con solidez la sociedad burguesa, y para los treinta resulta ya inde demostrable al ubicar en un mismo lapso, y debido a los acontecimientos políticos, a varias "generaciones". La "comunidad generacional" se va debilitando cuando sus fallas se vuelven demasiado

advertibles: la inexistencia de una final concepción común entre los miembros de la "generación" / la falta de acuerdos sobre un "destino temporal" idéntico / el hecho clarificador: las contradicciones históricas vuelven irrelevantes las diferencias entre generaciones.

La leyenda del Ateneo resulta inevitable: el sistema político y social vencedor en la Revolución precisa de una legitimidad integral. Fundar la cultura de la Revolución en un grupo de la evidente brillantez del Ateneo es hacerse de bases sólidas. Los historiadores de la cultura oficial eliminan incongruencias, desvanecen contradicciones y disparidades, no toman en cuenta las críticas feroces de Vasconcelos a sus compañeros, insisten en describir un vasto paisaje fraternal. Queda, a la distancia, un conjunto unívoco, indivisible, cuya tajante y severa mitología requiere, *grosso modo*, de estas precisiones:

a) Su importancia política no es tan amplia ni tan demoledora. Frente a los sectores reaccionarios y feudales del porfirismo, representan un adelanto, una liberalización, una *alternativa*: son la posibilidad de reformas dentro del sistema, la certidumbre de un comportamiento intelectual de primer orden. Pero su raigambre conservadora es imperiosa. El ensayista Jorge Cuesta es el primero en atender este ángulo (en 1937):

...el error de que no se han librado la mayoría de los espíritus conectados con el Ateneo de la Juventud, que es nuestra "Acción Francesa"; espíritus que por violentar demasiado a la ética se han visto política y estéticamente casi desposeídos, y por mantener un orgullo demasiado erguido en el sueño, lo han visto sin fuerza en la realidad... El Ateneo de la Juventud es... un movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado, aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar. Habría sido neoclasicista de haber encontrado una tradición nacional clásica. Habría sido monarquista también, seguramente, de haber tenido, legítimo, un monarca a la mano... El Ateneo de la Juventud se significó con su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología.

Cuesta supone que la Revolución de 1910 no le permite al Ateneo una tradición fiel y precisa. Creo, por el contrario, que intensifica el fervor ideológico de que disponen. Sí cuentan con un pasado restaurable: el acervo humanista, las búsquedas de so-

luciones racionales y espirituales a la vez. Su utopía, el "ardor revolucionario tradicionalista" tiene un antecedente: los cauces místicos y morales de los jesuitas del siglo XVIII. El vigoroso conservadurismo de los ateneístas no les impide constituirse en un puente entre una y otra etapas históricas y les obliga a perfilarse como un programa: el deseo de sobrevivencia de una cultura que no juzgan porfiriana sino occidental y universal (clásica en su origen) y a la que se deben. No es azarosa su indiferencia ante una característica de la vida griega: la democracia. Su afán es distinto y, sin decirlo, aceptan la idea de un despotismo ilustrado, lo que será la vaga conformación programática de Vasconcelos como Secretario de Educación Pública y como candidato a la presidencia en 1929.

Este conservadurismo es una empresa de rescate, preservación y difusión de los "verdaderos valores". De 1906 a 1914, los ateneístas luchan por conservar, en medio de la catástrofe, el anhelo minoritario de armonía, de goce cultivado de los sentidos. En 1911, en su discurso recapitulador, Vasconcelos se entrega a la retórica:

Hasta esta cumbre sobre la montaña donde el pensamiento medita a través de las edades, llega el estrépito y el resonar de la revolución triunfante. Aquí acogeremos la tempestad con la firmeza con que los árboles del bosque se entregan al vendaval, soltando al soplo sus ramas y cantando la elevación y la grandeza. Y así como los árboles transforman la fuerza de los vientos en canción exaltadora, el espíritu tonaliza los rumores colectivos, rima las notas y da voz a la canción de la era nueva.

El clasicismo como miraje clasista. Los ateneístas pretenden mantener la visión del mundo que comportan un lenguaje y una actitud. La Revolución finalmente dinamizará la escritura de varios ateneístas, les agregará ímpetu y flexibilidad. Los participantes de esta tendencia no consienten influencias, creen en la posesión exclusiva del gran secreto: el pasado indestructible de México es su liga con la tradición clásica. Los ateneístas no serán los fascistas de la Acción Francesa, pero sí, siempre, defenderán con celo terrible a la civilización que conocen y a la que están seguros de embematizar.

Para los ateneístas, el mundo es impulso vital, derechos de la metafísica, voluntad y representación, "el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética" (Jorge Cuesta). Es, también, actividad entrañable de reconstitución (de

Regeneración) cultural. Volver a los clásicos es adquirir pasado, presente y porvenir, es cobrar identidad y ser nacional, es captar placenteramente las circunstancias inmediatas. "Casi pudiera decirse —afirma Jesús Acevedo en *Disertaciones de un arquitecto*— que las humanidades tienen por objeto hacer amable cualquier presente. Fundarse en el examen de la antigüedad para comprender y aquilatar los perfiles del día, constituye actividad clásica por excelencia."

b) ¿Qué significan los aportes culturales del Ateneo de la Juventud? A lo largo del siglo, algunas de sus contribuciones individuales serán extraordinarias. Por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), nacido en Santo Domingo y muerto en Argentina, es el humanista latinoamericano por excelencia. Su labor como maestro, su entendimiento y prédica de la formación rigurosa, su penetración crítica, son factores que componen una de las primeras experiencias globales de la cultura latinoamericana. Julio Torri (1899-1967) entrega una obra brevísima y sustancial, donde la exactitud verbal y la ironía le dan dirección y extensión a la prosa, le hacen disponer de un sentido del humor insólito y renovador en el medio mexicano.

Alfonso Reyes (1889-1959) es, al margen de cualquier iconoclasia, una de las grandes vertientes de la cultura en lengua hispánica. Sus libros más valiosos (*El suicida*, 1917; *Visión de Anáhuac*, 1917; *El cazador*, 1921; *Cuestiones gongorinas*, 1927; *Discurso por Virgilio*, 1931; *Homilía por la cultura*, 1938; *Capítulos de literatura española*, 1939 y 1945; *La crítica en la edad ateniense*, 1941; *Pasado inmediato*, 1941; *La experiencia literaria*, 1942; *Tentativas y orientaciones*, 1944; *El deslinde*, 1944; *Grata compañía*, 1948; *Letras de Nueva España*, 1948; *La X en la frente*, 1952; *Marginalia* 1952) y el resto de su fecundísima obra son logro y punto de partida generales. Su dedicación cotidiana, su maestría prosística, su decisión de ser —en primera y última instancia— un escritor, sientan las bases del profesionalismo en la literatura mexicana, un profesionalismo que es también la decisión de conformar un público, de practicar un oficio al margen de los vaivenes románticos de la improvisación. Reyes no es un impugnador, es un discernidor inteligente (y un vehículo sistemático de difusión) de aquellos puntos capitales donde la tradición humanista de Occidente se manifiesta como ejercicio de concordia, unidad y conti-

nidad. De modo simultáneo, Reyes mitifica, acendra, congela y preserva lo mejor de la cultura occidental (y ahí ya incluye cierto trabajo latinoamericano).

Como tarea colectiva, el Ateneo es, en cambio y a la postre, sólo una renovación voluntariosa que, al no ser proseguida, se disuelve sin mayores consecuencias y entre signos de admiración. El esfuerzo se interrumpe: los ateneístas se dispersan, se aíslan, salen del país. Si bien su proyecto educativo se prolonga de algún modo en la acción de Vasconcelos como Secretario de Educación, su reelaboración de la cultura mexicana no se consuma. Al positivismo no lo destruyen: lo desacreditan y le obligan a cambiarse de nombre. Antonio Caso (1883-1946), a quien se le adjudica la "revolución filosófica", es, a la distancia, el más endeble: en cátedras, libros, artículos y polémicas únicamente suele promover, en un fatigoso acento declamatorio, lecturas indigestas y consignaciones igualitarias y burdas de todas las doctrinas. Su influencia es amplia y devastadora: casi, él puede encarnar el falso y desolado proceso de formación cultural de varias décadas. Su "aventura metafísica" concluye en un confuso y caótico didactismo que impregna y deforma la enseñanza universitaria.

c) Los ateneístas no son nunca una ruptura declarada frente al positivismo. Disienten de la doctrina pero, de un modo básico, se consideran herederos de lo mejor de quienes la han sustentado. El acto de 1908 en memoria de Barreda no es un dato aislado. En 1910, Vasconcelos reevalúa el significado de Barreda y le dedica a éste la conferencia "filial y devotamente" por haber sabido "pensar su tiempo". Vasconcelos reconoce que las enseñanzas positivistas "no sólo capacitaron a la civilización mexicana para las conquistas prácticas del orden económico e industrial... sino que también en el orden mental nos legaron una disciplina insustituible". Barreda y los positivistas, pese a sus limitaciones, debido a su fe en el progreso, resultan un estímulo y un acicate; su sinceridad conduce a descubrir "insospechadas potencialidades del ser".

Por lo demás, varios de entre los principales positivistas ven con simpatía su empresa. Ezequiel A. Chávez, subsecretario de Instrucción Pública los apoya. Porfirio Parra preside (y aplaude) los cursos de Caso sobre positivismo y metafísica. Pablo Macedo costea la edición de la serie inaugural de conferencias del Ateneo de la Juventud.

d) La "revolución moral" de los ateneístas se organiza en derredor de una idea abstracta: el heroísmo. El héroe —dice Maurice Blanchot— es el don ambiguo que nos hace la literatura antes de haber tomado conciencia de sí misma. Ese "don ambiguo", en los primeros años del siglo, asume una visión distante y abstracta del pueblo y le atribuye como característica la hazaña y la poesía. En agosto de 1910 concluye Alfonso Reyes:

Porque sólo se unifican los pueblos, para la cohesión admirable de la historia, cuando han acertado a concretar todos sus aspectos y sus aspiraciones vitales en algún héroe y todas sus exaltaciones internas, todo el vaho de idealidad que flota sobre la colectividad humana, en las tablas de sentir y pensar que dictan sus poetas.

La obsesión es latinoamericana y la define José Enrique Rodó en *Ariel* ("Ayúdame de la soledad y del silencio"). La tarea del hombre de letras —con su *alma escrita* y su poesía, sus discursos, su cátedra— es también heroica, en pugna con el conformismo, la manía empirista, el ídolo de la ciencia. El heroísmo es el hallazgo de la vocación y la vocación es descender a lo profundo del yo (según la leyenda, el ateneísta Ricardo Gómez Robelo traduce a Elizabeth Barrett Browning en los campamentos revolucionarios). El heroísmo es la vivencia obsesiva del arte (lecturas de Ruskin, Pater, Oscar Wilde, Winckelmann), lo que no obsta para el anti-intelectualismo de Vasconcelos o Guzmán.

El heroísmo es reconstrucción y regeneración morales. Y a la moral debe entenderse como vigor, dinamismo, culto activo del progreso. En 1917, el poeta Luis G. Urbina recuerda el porfirismo y lo ve como una etapa de brillo cultural minada por la pereza y la indiferencia. ("Este largo periodo de marasmo espiritual... explica por sí mismo la conmoción revolucionaria de México".) La misma situación —las *virtudes dormitivas* del porfirismo como despojo de los fundamentos creativos de una sociedad: la energía de sus élites— la percibe de manera distinta Lombardo Tolledano:

Quizás los positivistas ortodoxos... no alcanzaban a ver el ambiente de esterilidad espiritual creado entre la clase ilustrada del país —la clase directora, en suma— por su tesis agnóstica respecto de los problemas que más preocupan al hombre y por la doctrina moral que de tal filosofía se deriva.

La preocupación es nítida: suprimir el positivismo es fertilizar

o fecundar a la clase directora. Pero también, el positivismo es el último sueño heroico de la burguesía. Lo que sigue, se les presente como se les presente, son acomodos de sobrevivencia. Se puntualiza la querrela interna: la burguesía capitalista se consolida mientras prescinde de su postrer fantasía épica.

e) El marasmo y la desmoralización, situados en términos estéticos, exigen de los ateneístas una respuesta: la independencia cultural que es regeneración moral. He aquí una idea fija de los ateneístas: la autonomía de la cultura es la reorganización de la sociedad. Para Martín Luis Guzmán (en 1915) esa pobreza denuncia la servidumbre colonial:

Bien a causa de nuestra pereza mental; bien por estar acostumbrados al brillo e interés de los últimos aspectos del pensamiento europeo, no buscamos tener vida intelectual auténtica ni lo que arranca del corazón mismo de los problemas sociales mexicanos. Estamos condenados a cierta condición perdurable de *dilettanti*.

El caos es inmoralidad, porque la moral es, en última instancia, el verdadero nombre del impulso constructor, del principio de civilización:

El interés de México es resolver el problema de su existencia normal como pueblo organizado, lo cual le impiden barreras de incapacidad moral.

Lo reiterativo es lo preciso: a través de la reconstrucción moral se adquiere y conforma la independencia, existe la unidad nacional, se vuelve accesible la normalidad. Y el fundamento de la moral es la libertad cuyos cimientos (razones) se hallan en la cultura autónoma, exenta de imposiciones políticas. La cultura no debe depender del gobierno, y sus cambios no deben sujetarse a las ideas rudimentarias de los políticos. Se impone la separación de la cultura y el Estado: "será uno de los mejores frutos de nuestra lucha —afirma Vasconcelos en junio de 1911— el cooperar por establecer la ilustración superior sobre bases independientes".

La revolución, que es obra de los jóvenes, conseguirá esa libertad. La glorificación del artista y el intelectual como seres privilegiados ("torres de Dios, poetas, pararrayos celestes", declama Rubén Darío) culmina en esta imagen de una cultura autónoma que es una ciudad de Dios. La sinceridad (independiente) del escritor es el porvenir de la Patria.

El plan de regeneración moral termina en la demanda de un trato deferencial para los intelectuales.

f). "Nuestra juvenil revolución triunfó —recapitula Henríquez Ureña— superando todas las esperanzas." La victoria declarada no se disfruta. La mayoría de los ateneístas observa con temor a la revolución, se repliega, se aparta. Genaro Fernández MacGregor es contundente al respecto en sus memorias. Evoca el ingreso al Ateneo de José María Lozano y Nemesio García Naranjo:

y como en la primera sesión a que concurrieron suscitaron inmediatamente el tema político, temí que nuestra asociación cultural se transformara en club y renuncié a mi carácter de socio. Se dirá que abstenerse de intervenir en la cosa pública es falta de patriotismo, desconocimiento de los deberes del ciudadano. Pero en una sociedad incipiente la función política no es la más necesaria; la priman la de producir y la de educar (*De El río de mi sangre*).

No otra es la actitud general que conducirá masivamente al huerismo. (Sólo Vasconcelos y Guzmán participan temporalmente en el villismo y, con enorme preponderancia, Luis Cabrera en el carrancismo.) A los hombres formados o reformados en los ideales de la Grecia clásica, la Revolución se les aparece como el desastre. El orden ideal no acude, no hay sitio para el optimismo, no hay estímulos concretos para la vida intelectual. La cultura mexicana depende de las voluntades íntimas y el contexto de la "renovación espiritual" es la violencia armada. La dialéctica interna se fija entre el "amor a la cultura" mantenido de un modo pasivo y rígido por núcleos tradicionalistas, y los primeros intentos de adaptar esa cultura tradicional a la contingencia revolucionaria.

IV. El año 1915 y el período de transición

Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como país con capacidades, con aspiraciones, con vida, con problemas propios... No era nada más una transitoria o permanente radicación geográfica del cuerpo estando el espíritu domiciliado en el exterior. Y los indios y los mestizos y los criollos, realidades vivas, hombres con todos los atributos humanos... Existían México y los mexicanos.

Manuel Gómez Morín (1915).

...la Revolución nos creó, y mantuvo en nosotros por un tiempo largo, largo, la ilusión de que los intelectuales debíamos y podíamos *hacer* algo por el México nuevo que comenzó a fraguarse cuando todavía no se apagaba completamente la mirada de quienes cayeron en la guerra civil. Y ese *hacer* algo no era, por supuesto, escribir o siquiera perorar; era moverse tras una obra de beneficio colectivo.

Daniel Cosío Villegas, *Ensayos y notas*.

Sobre la marcha, en el periodo que va del Club Antirreeleccionista a la creación del Partido Nacional Revolucionario, las distintas facciones que se entrecruzan, se eliminan, se oponen y se funden, van describiendo una exigencia impostergable: la conciencia de integración nacional, el principio unificador que decida el sentido de las experiencias. Históricamente, la incapacidad de cohesión se ha resuelto en la dictadura prolongada o en los gobiernos precarios, se ha traducido en la intranquilidad y la zozobra como modos típicos de vida. El miedo ante la destrucción sistemática, la invocación de las hordas que amenazan la existencia misma de la propiedad privada, propagan en la pequeña burguesía y en la burguesía el deseo compulsivo de la unidad nacional. Deseo que en lo teórico sólo se ve servido por sentencias vagas: hay que evitar los errores ancestrales; no se debe edificar la patria antes de concebirla como ideal y sentirla como impulso generoso; no hay que edificar la patria antes de merecerla. Anticiparse (gobernar sin un plan minucioso de reconstrucción moral) es tener en las manos una forma inerte y hueca. Pero únicamente Vasconcelos podrá, más allá del impulso retórico, concretar este programa.

Obtención de conciencia y de merecimientos: se precisan nuevas actitudes que se correspondan con (y estimulen a) los acontecimientos vividos, sabidos o presagiados. La nación va apareciendo como un resultado inevitable de las luchas por la concentración del poder, como una justificación del mítico millón de muertos. La nación se va haciendo con el desarrollo de lo que es común a todos: un lenguaje político que es también habla cotidiana; una moral social configurada a partir del oportunismo y el legalismo; un repertorio valorativo fincado en el caudillismo. Los nuevos héroes, originados en la subversión, consagran, con ánimo dual, los valores de la fuerza y los del martirio. Al amparo de su personali-

dad, su triunfo, su leyenda y su drama, se inauguran visiones del mundo.

La conciencia emergente es profundamente práctica, así los intelectuales se empeñen en volverla metafísica: falso que los combatientes no sepan por qué van a la guerra: lo que ignoran es cómo no ir. Los trenes, los pardones de fusilamiento, las asonadas y los campamentos son símbolos y realidades de la comunicación. Hay, así sea provisional, una moral nueva que es señal inequívoca de la presencia poderosa de una revolución social: la movilidad física y económica de vastos contingentes es también una movilidad cultural y una transfiguración de las costumbres. La cultura campesina y la cultura urbana ven en el machismo (modelo de conducta de hacendados y capataces) el idioma mítico y la racionalización forzosa que les proporciona la identidad inaugural y relaciona las ideas de muerte y sexualidad. Al multiplicarse las viudas y los huérfanos, acrece la prostitución. Por medio de la permanencia obligada de grupos numerosos en Estados Unidos se introducen y se amplían criterios. Disminuye o se debilita el control clerical sobre las vidas.

La quiebra temporal del rígido sistema jerárquico se corresponde con ascensos sociales vertiginosos. Las exigencias militares obligan al conocimiento y al re-conocimiento exhaustivo del país y —a menudo— de su capital. Grandes masas de población se desplazan o son desplazadas. Se agudizan los procesos ya existentes de emigración interna, de entrecruzamiento de razas y aun de asimilación lingüística. El insularismo de la mentalidad feudal se ve quebrantado al relajarse las lealtades regionales. Se ensanchan cuantiosamente (en comparación con el porfiriato) las oportunidades educativas. Así se vea frustrada con saña implacable, así no se den los cambios estructurales requeridos, así se exprese de manera primitiva y se maneje con procedimientos anecdóticos, la revolución social se cumple y es, en su brevedad vigorosa, definitiva. Su prestigio es la intensidad con que remueve, afloja o destruye los lazos familiares; con que se proyecta como un gran nivelador social; con que altera hábitos mentales y morales y hace iniciar procesos de liberación sexual o moral en un saqueo o en una huida; con que corroe o instauro mitologías.

Del caos de aquel año

En la mitología cultural, 1915 es un año axial. En 1915, ensayo publicado en 1927, Manuel Gómez Morín lo fija:

Y en el año de 1915, cuando más seguro parecía el fracaso revolucionario, cuando con mayor estrépito se manifestaban los más penosos y ocultos defectos mexicanos y los hombres de la Revolución vacilaban y perdían la fe, cuando la lucha parecía estar inspirada nomás por bajos apetitos personales, empezó a señalarse una nueva orientación.

El problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya, para ser el tema central de la Revolución. El problema obrero fue formalmente inscrito, también, en la bandera revolucionaria. Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas. Y en un movimiento expansivo de vitalidad, reconocimos la sustantiva unidad Ibero-Americana, extendiendo hasta Magallanes el anhelo... Del caos de aquel año nació la Revolución. Del caos de aquel año nació un nuevo México, una idea nueva de México y un nuevo valor de la inteligencia en la vida.

Quienes no vivieron en ese año de México, apenas podrán comprender algunas cosas. Vasconcelos y Alfonso Reyes sufren todavía la falta de esa experiencia.

Lo mitológico se ha establecido con el apoyo de los hechos: en 1915, Azuela publica *Los de abajo* como folletón; en 1915, un volumen de reflexiones de Martín Luis Guzmán, *La querrela de México*, con un implacable inicial: "*padecemos penuria del espíritu*"; en 1915, Antonio Caso dicta un curso de estética en la Escuela de Altos Estudios y un ciclo en la Universidad Popular que editará provisionalmente en 1916 (*La existencia como economía y caridad*) y en 1919 reunirá bajo el título de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. A los cursos asisten los poetas González Martínez, López Velarde, el pintor Saturnino Herrán y un grupo brillante de jóvenes que serán conocidos como los "Siete Sabios", decidido a encontrar una explicación intelectual de los acontecimientos y de su propia agitación interior.

Otros acontecimientos a contracorriente. En diciembre de 1914, al ocupar la capital los ejércitos campesinos de Villa y Zapata, la revolución popular conoce su punto más alto. La vieja oligarquía está en retirada y la nueva burguesía aún no afirma su dominio. En pocas semanas, la situación va cambiando drásticamente. El 5 de enero de 1915 el ejército constitucionalista recupera Puebla,

el 6 de enero se emite la ley carrancista de reforma agraria, que reconoce el derecho de los pueblos a la dotación de tierras y dispone la devolución de todo lo arrebatado en contravención a la ley juarista de 1856. A fines de enero, Obregón recupera la capital y se enfrenta con energía al encarecimiento y la escasez de víveres.

El 17 de febrero se firma en Veracruz un pacto entre el constitucionalismo y los sindicatos de la Casa del Obrero Mundial. El gobierno de Venustiano Carranza reitera las promesas de mejoras y de respeto a los derechos del proletariado. En correspondencia, se organizan los "Batallones Rojos" de obreros. El 6 de abril se inicia en Celaya la primera de las grandes batallas que se epilogarán, a fines de año, con la derrota irremisible de la División del Norte. Obregón abandona y vuelve a recuperar la capital.

1915 es una fecha legendaria y un año límite: culmina la etapa más desastrosa de la crisis monetaria y financiera, esa "caída vertiginosa" de la economía nacional iniciada en 1910; da comienzo el reflujó de las masas; el carrancismo se afianza en lo militar y en lo político.

La Generación del 15

Tradicionalmente, la historia de la cultura informa de un grupo, la Generación de 1915. Participantes destacados: Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), Manuel Gómez Morín (1897-1972), Alfonso Caso (1896-1970), Teófilo Olea y Leyva (1896-1956), Miguel Palacios Macedo (nacido en 1898), Alberto Vázquez del Mercado (nacido en 1893), Manuel Toussaint (1890-1955), Narciso Bassols (1897-1960), Antonio Castro Leal (nacido en 1893), Daniel Cosío Villegas (1898-1976). Experiencias comunes: el punto de partida (la repercusión social y psicológica del asesinato de Francisco I. Madero, la sensación de que en México la democracia no será jamás realizable), los crímenes huertistas como primer amargo vislumbramiento de la unidad y del concepto de nación, la repulsa a la dictadura como la otra cara del culto al martirologio, los centros formativos (Preparatoria, Escuela Nacional de Jurisprudencia). También, la misma actitud reverencial ante los mensajes filosóficos de Antonio Caso y el mismo azoro radical: "*¡Existían México y los mexicanos!*" / "La Revolución —con-

firma Lombardo Toledano en 1930— en cierto sentido es un descubrimiento de México por los mexicanos.”

¿Cuál es la situación? La élite reconoce su desamparo espiritual y pretende oponer su refinamiento a la brutalidad ambiental. No existe un público preparado y crítico y no hay posibilidades mayores de publicar o tiempo de estudio y reflexión. Son excepcionales las empresas como la Editorial Cultura. Todo —afirma la élite que juzga estúpido al país porque no cree en la poesía— conspira contra nuestro crecimiento. El índice de analfabetismo excede al 70 por ciento. Prosigue —recapitula Jean Franco— el choque de las dos culturas latinoamericanas: la rural, de tradición oral, tenazmente enraizada en el pasado e inalterada por las corrientes europeas modernas y una cultura minoritaria urbana de inspiración europea.

Al lado de Antonio Caso, otra influencia mayor: Enrique González Martínez, quien aporta la incitación panteísta que “busca en todas las cosas un alma y un sentido ocultos”. Un pintor como Saturnino Herrán o un poeta como López Velarde provocan revelaciones artísticas: la belleza real y potencial de lo criollo y lo indígena. Caso predica el libre albedrío, el antiintelectualismo (“lo que no refleje una iota de nuestra voluntad, de nuestra inteligencia, de nuestra actividad, no es nada”), la intuición como forma del conocimiento. Su opción es diáfana: la vida como economía (“el máximo de beneficio con el mínimo de esfuerzo”) o la vida como sacrificio, desinterés y caridad (“el máximo de esfuerzo con el mínimo de beneficio”). Sólo cuando la voluntad se dedica a lo “desinteresado” el hombre asume su carácter humano, distintivo, libre. En contra de Nietzsche, Caso considera que el sacrificio y la caridad son ejemplos de nobleza y exigen un carácter inquebrantable.

Con Caso y los ateneístas como introductores, la Generación del 15 se obstina en las lecturas espiritualistas (Bergson, Boutroux); se empeña en la vía del “misticismo” (socialismo sentimental, culto a la acción, mesianismo redentor que aclama indistintamente —vía teoría nietzscheana del superhombre— al genio y al caudillo, “sacrificio del intelecto”, nacionalismo mezcla de ilusiones valorativas y reivindicaciones concretas); se degrada en la adopción entrañable de simplismos ideológicos (recuérdense algunos *slogans*, muy difundidos, del maestro Caso: México: ¡Alas y Plomo! / México: ¡hazte valer! / No Cristo Rey sino Cristo Pueblo).

El shock cultural

Un fenómeno mítico como la generación del 15, que carece de una considerable obra escrita y sólo al principio conoce la unidad de acción que desemboca en los puestos administrativos, resulta singular por la importancia del *shock* cultural que emblemata, la primera reacción elitista *no meramente defensiva* ante la Revolución. Estos intelectuales *permanecen* en México y quieren participar en la vida pública. Por eso, frente al movimiento revolucionario se manifiestan de modo dual: se apasionan y lo niegan, saben que de él derivarán su fuerza vital y rechazan sus elementos populares, consagran su novedad y buscan —ecos del espenecerismo— igualar la idea de una evolución “mística” con la de una revolución. Para entenderse con la Revolución (innegable y aplastante), primero la vuelven eso, “la Revolución”, un monolito, un todo homogéneo, una entidad indivisible. A continuación, se lanzan a erradicar, a desvanecer ideológicamente cualquier efecto de la violencia y su capacidad de engendrar cambios positivos, lo que equivale a negar causas *materiales* al movimiento de 1910. Esa actitud, en el límite, la acredita Guzmán en *La querrela de México*, al ratificar el esfuerzo invisibilizador de la explotación y la lucha de clases: el problema que México no acierta a resolver es de naturaleza eminentemente espiritual: “Nuestro desorden económico, grande como es, no influye sino en segundo término y persistirá en tanto que nuestro ambiente espiritual no cambie”.

En los componentes del *shock* cultural figuran el pragmatismo y la lealtad a una metafísica de salvación. Han fallado las vías tradicionales de adaptación social y política: los primeros efectos revolucionarios han sido devastadores. Al pretender insertarse en la nueva y peligrosa condición del país, los intelectuales avizoran y ensayan otros caminos de asimilación. Se asume que, en una situación de emergencia, sobrevivir es la norma esencial de la conducta. Se *reconoce* lo inevitable de la violencia (“La república entera fue un gran campamento y no se podían exigir límites de normalidad”) y se *acepta* que la Revolución tenía sobre todo fines económicos. Acto seguido y sin captar en esto contradicción alguna, se califica el reconocimiento como “apología de la crueldad” y a la aceptación como “grosero materialismo”.

En una primera instancia, la virulencia y la sinceridad del *shock* cultural se resuelven —no podía ser de otro modo— en el autoen-

gaño y la metamorfosis clasista: al liquidarse la marginación, una vez que los intelectuales se sienten incorporados a y enraizados en México, regresan a su dogma fundador: la verdadera revolución es un desenvolvimiento coherente del Espíritu. Cuando Gómez Morín decreta que del caos de aquel año (1915) *nació* la Revolución, está nulificando de tajo a su agitado y disolvente fenómeno social que (pese al capitalismo rudimentario de Villa) y al comunitarismo primitivo de Zapata) los ejércitos campesinos representan con ímpetu formidable. Y está emitiendo la tesis que poblará estudios históricos y literarios: la Revolución adquiere ser cuando toma conciencia intelectual (moral) de su proceso. Antes, sólo puede ser observada como la matanza casi gratuita entre bandos inconscientes. Para esta élite, el mundo revolucionario no está en el futuro sino en el pasado. El presente es el caos, la nostalgia es el inicio del orden. En la confusión, las salidas son individuales. Quien quiera salvarse debe asirse a los principios, a los hombres, a las frases. El *shock* cultural se delinea también como el miedo a lo desconocido, el terror a esa anarquía que desprestigia el modo de vida burgués: en lo intelectual sólo hay sombras y en lo político desorientación, desenfreno, corrupción moral.

Esta primera instancia del *shock* cultural de 1915 se nutre del pesimismo, lo agiganta y lo utiliza para subrayar su característica final de acto redentor de la conciencia: el alegato en favor del Espíritu como solución nacional es una manera de reducir el influjo de la acción armada a la que se contempla como catástrofe. Luis Cabrera, a través de su excesivamente célebre apotegma ("La revolución es la revolución") que a Gómez Morín le parece una cruel obviedad, propone otra explicación: la revolución genera sus códigos peculiares y, en este sentido, se explica sola, no es ni desastre ni utopía, debe juzgarse con sus propias leyes, no puede entenderse a la luz de un procesamiento ético previo o posterior ni de acuerdo con la crianza de héroes mitológicos como Anteo o Proteo.

El programa ideológico que va cundiendo insiste en lo contrario: la Revolución es (debe ser) el Espíritu y la mejor; más noble consecuencia directa de la Revolución será la autonomía intelectual.

El salto místico

En el *shock* cultural interviene la consignación de una incompetencia: al sector ilustrado no le es fácil salir adelante en una revolución. De allí que invariablemente estos intelectuales aspiren a imponer sus reglas de comprensión del juego. Las fuentes del mal, precisa Martín Luis Guzmán, no están en las reparticiones injustas de la tierra, sino en los espíritus de la clase directora, de antaño débiles e inmorales (esto es, no preparados para una revolución), carentes de programa educativo. En la adaptación al medio, precaria y tensa en los *años difíciles*, quizá influyen en forma decisiva el rencor a la rapiña y la irracionalidad de quienes ascienden y la imposibilidad de participar victoriosamente en la lucha por el mando. A la Generación del 15 y a sus maestros los ateneístas, formados en (o reformados por) los ideales de la Grecia clásica, los acontecimientos les resultan incomprensibles o ajenos las más de las veces, siendo el camino "el de la vida a sobresaltos, el de las conquistas por la improvisación y hasta la violencia, el de la discontinuidad en suma, única manera de vida que nos reservaba el porvenir contra lo que hubieran querido nuestros profesores evolucionistas y spencerianos" (Alfonso Reyes). El orden ideal no acude, el atraso espiritual es el retraso común, para que México se muestre como pueblo organizado deben abolirse las barreras de incapacidad moral.

¿Cómo se manifiesta esta "crisis moral"? En la práctica, como crisis de autoridad —existencia irregular de aquellas estructuras del respeto inmanentes a la clase en el poder que atestiguan por una sociedad "armónica"—, convicción de que la única solución posible en México es la trágica, esto es, la guerra civil (Antonio Caso). Hay una alternativa: adquirir independencia, es decir, conformar una moral. Ante el pecado capital (la "falta de definición") proceden las actitudes ideales: la vida intelectual debe salvarse a través del amor a la cultura. Dice Caso: "¡Quizá el problema de la Patria... sea solamente un sutil, un arcano problema de amor!"

Urge un *salto místico* que encuentra a su ideólogo mayor en José Enrique Rodó, y a su expresión capital en *Ariel*, a la vez —en toda América Latina—, un libro y un modo declamado de vida. Del arielismo (y del darwinismo social) se extrae el esquema de una minoría selecta, "aristocracia del mérito" que, una vez comprobadas su idoneidad moral y sus cualidades superiores de clase

dirigente (virtud, carácter y espíritu), guiará los destinos del país. Hay crisis moral porque los más aptos están ausentes del poder. El *salto místico* es, en última instancia, petición de mando.

Si algo, este proyecto aporta la gana de *perfeccionar* el comportamiento de la clase dirigente. El proceso admite modificaciones y el esquema del arielismo va cambiando. Se conservan la insistencia en el humanismo y la idea de la cultura como factor central de la unidad latinoamericana. Se pone en duda el concepto del "genio de la raza" y se le da un claro giro político al no-utilitarismo. La pugna entre Ariél y Calibán, el espíritu y la civilización material, nunca desemboca en el antiimperialismo.

Dones del aislamiento

Lo que se conoce como Generación de 1915 ha de actuar plenamente a partir de 1921 cuando se acepta a Vasconcelos como figura guiadora. Esto no disminuye la intensidad del periodo formativo que, entre otras cosas, exige de quienes lo viven un desarrollo muy precoz. La filiación porfirista o huertista de la gran mayoría de los intelectuales reconocidos ha despoblado, vía el exilio físico o el interior, la vida cultural. Hay que ocupar con rapidez los sitios vacíos: al lado de los gobernadores casi adolescentes, aparecen, por ejemplo, un director de la Facultad de Derecho de 25 años (Gómez Morín), un director de la Preparatoria tres años mayor (Lombardo Toledano), un maestro universitario de 18 años (Cosío Villegas). Han arribado con rapidez pero han arribado a lo que entonces se concibe como la soledad y la fragmentación de la vida cultural. De esa época, Henríquez Ureña ofrece un resumen:

Durante años, México estuvo solo, entregado a sus propios recursos espirituales... Con este aislamiento, que hubiera enseñado confianza en sí misma a cualquier nación de mucho menos fibra, México se dio cuenta de que podía sustentar sin ayuda ajena, en caso necesario.

A este culto de la autonomía ("La convicción —prosigue Henríquez Ureña— de que el espíritu mexicano es creador como cualquier otro"), responde lo más imaginativo del afán de los años anteriores a 1921, cuando el entusiasmo de Vasconcelos tiende a unificar estados de ánimo y trabajos individuales para presentar a la

empresa como una sola cruzada en pro de un grandioso destino nacional. Mas lo que se desarrollará de 1921 a 1924, se anticipa con angustia en las confianzas y las desconfianzas intelectuales de la década precedente. No se puede confiar en lo preestablecido, ni siquiera la cultura europea es una garantía. O una vida intelectual auténtica (autónoma) o, de lo contrario, se confirmarán la pereza mental, el vano deslumbramiento ante la moda, la cierta condición perdurable de dilettanti. La penuria económica, la aguda inestabilidad política, la Gran Guerra, impiden la información "y la importación de los habituales artículos europeos o yanquis de consumo material o intelectual" (Gómez Morín). No queda otra, azorosamente una élite de descoloniza sin proponérselo: "Tuvimos que buscar en nosotros mismos un medio de satisfacer nuestras necesidades de cuerpo y alma. Empezaron a inventarse elementales sustitutos de los antiguos productos importados". Únicamente, la imposibilidad física de imitar y copiar puede conducir al uso creativo de los dones nacionales.

Se establece una forzada dialéctica entre la moda europea (inaccesible) y la realidad americana (dramática). Ante la deserción de casi todo el antiguo aparato cultural, los intelectuales que en 1915 tienen 20 años o menos de edad, deciden corporeizar la idea mística, quebrantar la confusión ordenándola, proporcionar el molde justo (el proyecto totalizador) que un país informe demanda. Son los primeros habitantes del México nuevo; lo más pertinente será convertirse en la *forma* ideológica de la Revolución. Al "*maelstrom* político e intelectual", le oponen su deseo de razón y congruencia, a partir de la regeneración moral.

No constituyen, sin embargo (y el "sin embargo" incluye una revolución), una ruptura esencial ante la cultura tradicional. No son iconoclastas sino evangelizadores y, desde el tono de su prédica, suele perpetuarse en ellos una perspectiva decimonónica. Son la continuidad genuina de la cultura porfirista tal y como se manifestó en el Ateneo, así ya se filtre el ánimo parricida y se vayan haciendo los distingos con los ateneístas, a quienes les reprochan su desunión, su carencia de doctrina común y de conclusiones, su intelectualismo, su extranjerismo, su alejamiento (excepto Vasconcelos) de la realidad mexicana. Como los naturalistas, quienes ahora escriben (salvo parte de los poetas) ven en la literatura un instrumento, un concepto asociado a la fe en la eficacia de la palabra escrita y en la educación. Comprensiblemente, no se fomenta una

literatura de entretenimiento: los autores se obsesionan en la denuncia de los males y en un catálogo descriptivo de tipos nacionales. Su gana de mostrar o ejemplificar la originalidad de su cultura, obliga a la contradicción interna: la prosa europeizada de los ensayos de estos años sirve para denunciar el europeísmo.

El "sacrificio intelectual"

Pese a Antonio Caso (o quizás gracias a él) la Generación del 15 carece de disciplina y maestros y no intenta una labor crítica sino pedagógica. El grupo de los "Siete Sabios" funda en 1916 una Sociedad de Conferencias y Conciertos, lo que les sirve de plataforma —anota Enrique Krauze— para dar optimistas pláticas en la Universidad Popular a obreros en sociedades mutualistas o sindicatos en torno a George Bernard Shaw, a Goethe, a las objeciones contra el socialismo, al papel de los héroes en el progreso social.

Gómez Morín, su mayor exégeta, declara a la del 15 una generación-eje, la unidad totémica a través de la cual se observa el sentido (organizativo) de la raza y a la que mueve una "exigencia interior de hacer algo y el impulso irreprimible a cumplir una misión que a menudo se desconoce". Esa misión se traduce en una meta abstracta y específica a la vez: *construir el país*. Otra contradicción declarada: han aceptado misioneramente comprender y fundamentar a la Revolución y, pese a ello, creen renunciar a su mensaje teórico para utilizar a la técnica como método de servicio. De modo paulatino, el ritmo de las tareas administrativas o académicas va diluyendo y transformando en la práctica el significado "espiritual" que le querrán atribuir a su visión del país. Se va desplegando entonces el segundo y más importante resultado del *shock* cultural, trascendidas las reacciones inevitables de autoengaño, miedo y pesimismo. Estos intelectuales van hallando y ejecutando una convicción: el lenguaje más apto de un país nuevo es la técnica. Si su "año cero" es 1915 (la convención mitológica que designa el instante de tránsito del caos y la barbarie a la estabilidad), tratarán invariablemente —de diversos y aun opuestos modos— de apartarse de su génesis, de ahorrarle a México los males del desorden y la improvisación. Nos salvaremos a través del conocimiento riguroso y específico de la acción planificadora, de la perspectiva científica.

En lo individual o en conjunto, es vastísima la actividad que los participantes de esta tendencia desempeñarán en los años sucesivos, cuando se afirman y se vuelven notorias sus diferencias. El rubro "Generación del 15" incluye a un antropólogo y codificador del indigenismo (Alfonso Caso), a un crítico de arte (Manuel Toussaint), a teóricos de la jurisprudencia (Vázquez del Mercado, Olea y Leyva, Palacios Macedo), a un historiador y realizador de grandes proyectos socioculturales (Cosío Villegas), y a tres destacadísimas figuras políticas: Bassols, Gómez Morín y Lombardo Tolédano.

El servicio público lo es todo. La técnica lo es todo. El entendimiento de las leyes científicas que gobiernan a la realidad lo es todo. Las generalizaciones encuentran una síntesis: la política lo es todo. De allí lo dudoso de la tesis que les adjudica un "sacrificio del intelecto", una renuncia a la obra personal. Para ellos —no otro es el sentido global de su trabajo—, la obra más personal es la creación de instituciones, la coordinación de fuerzas, la aplicación de las soluciones técnicas y científicas correctas. De algún modo, siempre persiste en la mayoría de estos hombres la identificación del destino individual con el destino del país. Si su drama es la incapacidad de acceder al Poder, su ventaja es la cercanía psicológica con la idea de historia. Aun fracasando o frustrándose, siguen siendo Historia. Y siguen leales al apotegma de la institucionalidad: el equivalente político del mestizaje es la unidad nacional.

Construir el país es multiplicar las instituciones: Manuel Gómez Morín crea la ley, los estatutos y la organización del Banco de México y los correspondientes del Banco de Crédito Agrícola. Junto con Palacios Macedo trabaja en el Departamento Técnico Fiscal que diseña la primera Ley del Impuesto sobre la Renta. En 1939 funda el Partido Acción Nacional. Vicente Lombardo Tolédano es gobernador interino del estado de Puebla, participa decisivamente (1936) en la organización de la Confederación de Trabajadores de México (la CTM), funda el Partido Popular y la Universid Obrera de México, es candidato a la presidencia de la república. Narciso Bassols es Secretario de Educación Pública y Secretario de Hacienda. Daniel Cosío Villegas crea el Fondo de Cultura Económica y la Casa de España en México (luego Colegio de México) y revistas como *El Trimestre Económico*, *Historia Mexicana* y *Foro Internacional*. Es principal organizador de la Escuela de Economía de la UNAM. Dirige numerosos trabajos co-

lectivos, entre ellos la *Historia moderna de México*. Otras obras: *Ensayos y notas* (1966), *El sistema político mexicano* (1973), *El estilo personal de gobernar* (1974), *La sucesión presidencial* (1975).

V. 1921, Vasconcelos y el nacionalismo cultural

El descanso material del país, en treinta años de paz, coadyuvó a la idea de una Patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una Patria menos externa.

Más modesta y probablemente más preciosa... Bebiendo la atmósfera de su propio enigma, la nueva Patria no cesa de solicitarnos con su voz ronca, pectoral. El descuido y la ira, los dos enemigos del amor, nada pueden ni intentan, contra la pródiga. Únicamente quiere entusiasmos.

Ramón López Velarde, "Novedad de la Patria", abril de 1921.

...Lo he querido porque he sentido que este nuevo gobierno en que la revolución cristaliza como en su última esperanza, tiene delante de sí una obra vasta y patriota en la que es deber ineludible colaborar. La pobreza y la ignorancia son nuestros peores enemigos, y a nosotros nos toca resolver el problema de la ignorancia. Yo soy en estos instantes, más que nuevo rector que sucede a los anteriores, un delegado de la Revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas, sino a invitaros a que salgáis con él a la lucha, a que compartáis con nosotros las responsabilidades y los esfuerzos. En estos momentos yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo.

José Vasconcelos, *Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de Rector de la Universidad Nacional de México* (1920).

Lo que en aquellos tiempos se nos pedía hacer, lo que nosotros queríamos hacer y lo que hicimos o quisimos hacer posponiendo el ejercicio de nuestro oficio de escritores, correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa, y en cuya realización se puso una fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa... El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo, y además aparente, visible, de esa nueva sociedad; por eso había que exal-

tar sus virtudes y sus logros: su apego al trabajo, su mesura, su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro. Pero era también menester lanzarlos a la corriente cultural universal, dándoles a leer las grandes obras literarias de la Humanidad: las de Platón, Dante, Cervantes, Goethe.

Daniel Cosío Villegas, *Ensayos y notas*.

Una consecuencia inmediata de la Revolución: la pérdida provisional de las fuentes de sustentación cultural (civilización europea), lo que se acrecienta con la Primera Guerra Mundial. A resultas de lo anterior, de las continuas reverberaciones de la lucha armada, de las nuevas necesidades adaptativas, surge en las élites el interés por descubrir la esencia o la naturaleza del país, interés que —originado en el romanticismo— se había limitado durante la dictadura. Tal culto (a la vez forzoso y espontáneo de la autonomía) es tan tenaz en su decisión de institucionalizarse que ya en la década de los veinte, recuperados los contactos culturales, transcurrida, destruida o asimilada la participación popular en la Revolución, prolonga su vigor y, asombro en acción, lo desdobra y transforma. Un año axial: 1921. Un común denominador: el impulso de José Vasconcelos (1882-1959) quien, ya habiendo sido Rector de la Universidad, al reinstalar la Secretaría de Educación Pública suprimida por el gobierno de Carranza, estudiaba admirativamente el programa de Lunatcharsky como Ministro de Instrucción en la URSS y elabora un plan de salvación/regeneración de México por medio de la cultura (el Espíritu). La utopía educativa es un proyecto de nación que emite la vieja insistencia: educar es poblar. México saldrá adelante con la cultura extensiva y acto seguido, con la intensiva. Primero, disminuir en el menor tiempo posible el analfabetismo creando centros culturales, fundando escuelas rurales de ser posible en los pueblos de indios, fomentando una mística. Al ser nombrado por el presidente Alvaro Obregón, Vasconcelos declara su propósito y su ideal: Educar es establecer los vínculos nacionales. "El arte —le informa a Romain Rolland— es la única salvación de México." Si los mexicanos aprenden a leer y a vivir de acuerdo con el ideal humanista, habrán conjurado el desastre, se habrán inmunizado contra los peligros del exterior, se habrá cumplido el ideal apostólico de Fray Pedro de Gante y Vasco de Quiroga. El plan de Vasconcelos incluye:

1—La educación concebida como actividad evangelizadora que se efectúa a través de las misiones rurales que *predican* literalmente el alfabeto y despiertan una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural. Tales encomiendas “religiosas” (enfrentadas a un panorama dramático: el 72% de analfabetismo) se multiplican y para abril de 1922, hay ya 77 misiones y 100 maestros rurales residentes. En septiembre de 1922, tiene lugar el Primer Congreso de Maestros con un lema: “*La tierra como fuente suprema de bienestar económico y moral*”. Se esparce la euforia. Al recapitular, Vasconcelos declara su ambición de entonces:

✓ ligar el esfuerzo misionero católico, que engendró nuestra nacionalidad, con un proselitismo regenerador, que sin perjuicio de especializarse en los aspectos técnicos de la cultura moderna, lograrse frutos de espíritu tan fecundos como los antiguos, cuya raíz es el amor del semejante.

Los cursillos para maestros rurales centran su enseñanza en actividades manuales como el cultivo de la tierra y en las pequeñas industrias. Un grito nacional: *Tierra y Escuelas*. Cuando Vasconcelos deja la Secretaría en 1924, hay más de 100 *misioneros* y unas mil escuelas rurales federales.

2—*Campañas contra el analfabetismo*. Adopción de los principios de la “escuela de la acción” del norteamericano John Dewey. Francisco I. Madero eleva a doce millones de pesos el presupuesto educativo; Obregón lo aumenta a 15 millones en 1921, a 30 en 1922 y a 35 en 1923. La batalla contra el analfabetismo trae consigo la fe en el libro y la fe en la biblioteca (“Fundar una biblioteca en un pueblo apartado y pequeño —anota Cosío Villegas— parecía tener tanta significación como levantar una iglesia”). Una estructura predominante: la escuela rural cuya intención primigenia fue adaptarse a los requerimientos de las comunidades campesinas. La instrucción básica se complementa con rudimentos de historia y geografía (la formación de la conciencia nacional), enseñanza de elementos de higiene y de medicina moderna y auspicio de las artesanías locales. Esta mayor socialización de la enseñanza no impide que la preservación de privilegios forme también parte del proyecto educativo. “La mejor manera —señala Vasconcelos— de evitar represalias futuras era educar a las masas, convirtiéndolas a la comodidad de la vida civilizada.” Esto, sin descartar a los enemigos tradicionales de cualquier proyecto educativo en el

campo: el control de las comunidades por la iglesia católica y el sistema de haciendas.

3.—*Difusión y promoción de las artes*. Se funda un Departamento de Bellas Artes cuya obligación es multiplicar, pedagógicamente, el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto. Cunden los festivales de música y danzas populares. Vasconcelos recorre el país aleccionadoramente, usándose a sí mismo como ejemplo contaminador. Típica muestra: en su visita a Yucatán Vasconcelos acude con un equipo: Adolfo Best Maugard da conferencias sobre dibujo, Henríquez Ureña y Pellicer sobre literatura castellana, Torres Bodet declama su poesía.

4—El primer contacto cultural *programado* con el resto de la cultura latinoamericana y la española. Vasconcelos viaja a Sudamérica e invita a México a figuras como Gabriela Mistral. Él concibe a la Revolución como una experiencia universal en lo político, lo social y lo artístico. Su confianza en el mestizaje cultural y racial, unificado por la tradición (“la raza cósmica”) da cauce a su fe en los planes gigantescos, el deseo de comunicar internamente a un pueblo a través del arte y la experiencia de los clásicos (Homero, Virgilio, Shakespeare, Platón, Tolstoi) y la esperanza universalista que proclama en revistas como *El Maestro*, expresión de su credo pedagógico y de su admiración por figuras como Rodó y Romain Rolland. Hay un mensaje: Por la (nuestra) raza debe hablar, efectivamente, el espíritu. Hay que fiarnos de nuestra propia expresividad.

5—*La incorporación de la minoría indígena a la nación a través de un sistema escolar nacional* (“primero son mexicanos, luego indios”). Los dialectos indígenas no pueden ser instrumento educativo, deben eliminarse en beneficio del idioma español, los indios tendrán que efectuar ese último reconocimiento de la victoria de los conquistadores. Vasconcelos se opone al plan de Manuel Gamio de “acción integral” (Gamio —anota Shirley Brice Heath— había desmenuzado la nación en diez regiones indias para proyectos especiales de mejoramiento y educación”). A ello Vasconcelos responde:

La política de educar al indio... según normas separadas de cualquier clase, no sólo es absurda entre nosotros, sino que resultaría fatal.

6—El redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías

populares. En 1921, Jorge Enciso y Roberto Montenegro organizan una "exposición de arte retrospectivo" popular, cuya monografía prepara Gerardo Murillo el Doctor Atl.

El nacionalismo cultural

El fermento es la desilusión. Como señala Jean Franco, el nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler, por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos. También, al nacionalismo cultural lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. ¿Cuáles son las aportaciones? Una "cultura social" y un "nacionalismo espiritual".

No en balde la inspiración directa de Vasconcelos es Lunat-charsky. Como el soviético, Vasconcelos también se ve obligado a improvisar en gran escala (y bajo la presión de un contexto dramático) elementos y planes. Es frecuente contemplar ahora a la luz de su industrialización oficial y comercial lo que quizás es el período cultural más brillante en lo que va del siglo entre nosotros. Es frecuente y es ampliamente injusto. Pregonados y recitados con falsa "épica sordina", muchos de aquellos productos culturales suelen verse hoy como meras demostraciones de chovinismo. El impulso fue distinto. Por ejemplo, López Velarde en "La Suave Patria" procuró para la poesía un tono nacional, esto es, reconoció o creyó reconocer la índole de una colectividad y asumió el tratamiento poético de una tradición popular (exaltación de costumbres y erotismo velado). Lo mismo ocurre con el descubrimiento de la grandeza del pasado indígena y la decisión de entroncarse, de enraizarse allí. Quizá hay grandilocuencia, pero no hay demagogia: Rivera afirma que pinta sus murales con una preparación a base de savia de maguey; Adolfo Best Maugard presenta un método de enseñanza del dibujo basado en "los siete elementos

lineales de las artes mexicanas indígenas y populares"; Carlos Chávez compone obras para instrumentos indígenas precolombinos. Lo indígena es lo nacional.

No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales. Vasconcelos preside el primer empeño: localizar en qué consiste o en qué puede consistir el país, revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración. Para él, hay que armar, defender estéticamente a la nación. En obras como *Pitágoras* (1916), *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1927) va articulando sus teorías: la fase estética es la fase superior de la humanidad, la estética es superior al conocimiento racional, para avanzar hay que crear una "estética bárbara" que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo, Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Cuauhtémoc. Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formás y colores que les resulten "intrínsecamente mexicanos". Para Vasconcelos, finalmente, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad. }

La Escuela Mexicana de Pintura

Dos visiones en contrapunto: la Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) y la Novela de la Revolución. La segunda es escéptica y desesperanzada. La Revolución sufrió traiciones, se limitó a sustituir personas, el campesino o el obrero continúan explotados sin misericordia, únicamente se han beneficiado oportunistas y logreros. Ante esta andanada radical, el muralismo se convierte en la expresión más consecuente de un designio: otorgarle forma significativa al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y re-conocer a México. }

El mecenazgo de José Vasconcelos lanza al muralismo a una tarea hazañosa y pedagógica: que refleje el credo humanista y la épica de la Revolución, que transmita —ése es el propósito de Vasconcelos— su teoría de la Raza Cósmica: América Latina es el porvenir del género humano, Platón y Tolstoi humillarán a la barbarie, adquirir conciencia bolivariana es descifrar el sentido del cosmos:

El objeto del continente nuevo y antiguo —sentencia Vasconcelos— es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a los cuatro que aisladamente han venido forjando la historia. En el suelo de América hallarán término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes. Y se engendrará de tal suerte el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la historia, para dar expresión al anhelo total del mundo.

En lo ideológico, al muralismo lo nutren esta nueva formulación del Génesis, común a toda América Latina, y el inevitable populismo, sentimental y declamatorio, de líneas sueltas que incluyen vulgarizaciones del marxismo y versiones elementales de la lucha de clases.

Una tendencia dominante del nacionalismo cultural en la década del veinte lo afirma: la amenaza (no económica sino moral) de los imperialismos impide criterios selectivos: urgen vallas contra la infiltración, inventarios de nuestro patrimonio, aproximaciones beligerantes a los valores propios. Ya después vendrán universalidad y coherencia. El nacionalismo cultural, en las novelas de Azuela, en las obras de Chávez, en los murales de Educación Pública y Chapingo, reaparece como una conquista legítima:

Sin la Revolución —observa Octavio Paz— esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva... Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.

El descubrimiento fue también una invención, una proyección publicitaria, una función política del Estado. Al ser exaltación del Pueblo y utopía transmutada en parte, el muralismo resultó, a un tiempo, mitografía y mitomanía. Por un lado, el regreso (disfrazado) del Culto al Progreso del positivismo.

La pintura mural —consigna José Clemente Orozco en su *Autobio-*

grafía— se inició bajo muy buenos auspicios... Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora.

Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y se treparon a los andamios.

Diego Rivera en su oportunidad, resume sus vastísimas aspiraciones programáticas:

Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser... un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social.

En 1923, través del Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (que firman David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Rivera, Orozco y Carlos Mérida), el optimismo mesiánico populista nacionalista llega a su esplendor:

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.

Quizás lo más excepcional de la Escuela Mexicana de Pintura es su creencia en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria, su insistencia en la coherencia personal que otorga el culto de los héroes y su fe en la eficacia remodeladora de los murales. Los muralistas aceptaron la encomienda básica del nacionalismo cultural: la provocación del orgullo, lo que conduce a Diego Rivera a afirmar que deriva su técnica de fuentes precolombinas. Casi sin variantes, a este nacionalismo cultural se le ratifican los antiguos encargos: la adquisición de una identidad nacional, la aspiración

Van como los poemas de los intelectuales van desarrollando para expresar afianzar la memoria colectiva

de originalidad, la captura artística de lo genuino mexicano, el sistema de recompensas psicológicas para quienes han nacido en el atraso.

Con un agregado: la tarea de reducir a términos entendibles (o sea, manipulables) el sentido de la Revolución, de los ejércitos populares de Zapata y Villa, del combate sin tregua por la Silla Presidencial. En los veinte, el nacionalismo cultural absorbió y conformó el impulso de la Revolución Mexicana. Y el resultado fue una suerte de esquizofrenia (retórica). De una parte, la convicción diaria de que se había fracasado, de que el país se movía entre la corrupción y la represión. En forma complementaria, la vanidad de ser ciudadano del país que emitió la primera revolución del siglo, el gran vuelco histórico, la monumentalidad heredada, los próceres envidiables.

El muralismo propicia, en forma simultánea, arrogancia y conformismo. Y hace posible, durante largas décadas, la paradoja teórica: los temas sublevantes de la extrema izquierda ("Todo el poder para...") patrocinados económicamente por un Estado capitalista. ¿Infiltración subversiva o mediatización reaccionaria? La paradoja se resuelve y disuelve en varios niveles:

a) La enseñanza cinerámica de la historia y de la conciencia de clase es aparatosa y es superficial: resulta muy menguada o muy elusiva la capacidad organizativa de las imágenes colosales.

b) A nadie ha amedrentado el fetichismo del puño cerrado en la pared: nadie se enardece contemplando, mientras escucha al guía de turistas o aguarda a un maestro o se dispone al arreglo de trámites burocráticos, las vicisitudes de la lucha de clases (a colores).

c) De cualquier manera, el muralismo es un compromiso público del Estado, que sigue reconociendo oficialmente todos los días, su carácter de heredero de un proceso revolucionario. Así, el muralismo se incorpora —a la vez demagógico y realista— a la versión cultural de la Unidad Nacional, fruto del cuidadoso y desventajoso juego de clases. El Estado acepta que su cultura nació y se afirmó en la Revolución mexicana. Esa consignación cuya importancia profunda todavía se manifiesta en el régimen del presidente Cárdenas, sigue después manejándose como prueba de equilibrio político y social.

d) También y ventajosamente, en los primeros años el muralismo le procura un amplio respeto (y un considerable prestigio)

públicos a la idea del arte. El espectador se enorgullece del tema y de su propia dimensión de aficionado al arte.

El muralismo —el hecho en sí y la incesante propaganda en torno— ha sido uno de los fenómenos más conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas, a la caza de orgullos y reivindicaciones, urgida del reconocimiento de los suyos en el extranjero y requerida de estímulos internos, de las confirmaciones del bienestar que sólo los seres excepcionales proporcionan. Expresión óptima de lo que engendró y propició en arte y cultura la Revolución Mexicana, el muralismo, la escuela mexicana de pintura, nos trajo, y en profusión, mitologías y mitomanías, didácticas y estéticas. Pero también (y gracias a la fuerza de la espléndida etapa inicial, cuando se creaba alucinadamente en la Preparatoria de San Ildefonso y en la Secretaría de Educación y en Chapingo, cuando el nuevo país se reveló y se extendió y, de algún modo singular, se cumplió en el impulso y la grandilocuencia pictóricos; cuando hizo falta saber cómo éramos para enterarnos de quiénes podríamos ser y la noción de identidad fue primeramente un problema de identificación visual que resolvieron el cine y la pintura) el muralismo contribuyó violentamente a darle forma a una aspiración de destino, a la gana de independencia y autonomía en todos los órdenes. Las críticas no se anulan pero no invalidan: los resultados estéticos no estuvieron siempre a la altura de la ambición, el goce de la pedagogía elemental fue avasallador en muchas ocasiones, la burguesía triunfante patrocinó desde el principio el arte radical. Todo es cierto, pero lo conseguido sobrepasó con mucho las contradicciones y las limitaciones y nos sigue enfrentando a grandes estímulos.

El muralismo pudo haber fracasado como educación política, subversión desde dentro, experiencia que compromete y sacude. En sus instancias superiores, consignó un ánimo infalsificable: la impresión que de la grandeza de México, de las posibilidades del arte, de la energía y el impulso visionario propios tuvo toda una generación. En eso creían: en el descubrimiento de un país oculto o enterrado por el porfirismo, en el hallazgo del ser nacional sólo posible en el proceso de las luchas sociales, en la forja del espíritu que honrase y otorgase fisonomía a la raza puesta en movimiento por la Revolución. El término temible, la "mística", encarnó vorazmente en quienes se empeñaron en trazar un país, en redactar el catálogo (obsesivo) de sus potencialidades y riquezas.

Si se compara, por ejemplo, el pesimismo devastador de los novelistas con la actitud de Vasconcelos en Educación Pública o con los muralistas (aun Orozco, verbalmente el más escéptico y desengañado) se advertirá en los segundos su carácter de primeros utopistas del siglo mexicano y del latinoamericano. No enfrentaron, drásticamente, a la civilización con la "barbarie". De manera quizás deshilvanada pero genuina, decidieron hacer de lo que entonces se llamaba "barbarie" la materia prima de una civilización heroica.

Candor y utopía. Imaginaron una sociedad justa, una insurrección popular permanente, una humanidad ígnea y en marcha ascendente, una historia cuya moraleja era la condena de los explotadores. Programaron un porvenir cuya depuración (cuya razón de ser) se iniciaba en el trance revolucionario y en la convicción de la grandeza como fruto del empeño social. Tradujeron la confianza racional en el progreso (la herencia positivista), en un vislumbamiento de masas que avanzan, en el proletariado que hace la historia al cobrar conciencia de clase, incluso en la desolación expresionista que existe para ceder el paso al Hombre en Llamas. Si la gran primera etapa de la Escuela Mexicana de Pintura (una tendencia homogénea en última instancia, no obstante la diversificación temática, técnica y artística de sus principales creadores) no radicalizó al pueblo ni obtuvo la continuación adecuada, sí consiguió obras extraordinarias, auditorio para el espíritu utópico, perfección al alcance de la voluntad colectiva, ofrecimientos tal vez ingenuos pero que resultaron perspectiva indispensable en un medio colonial, absorto en las frustraciones o en el resentimiento y el recuerdo de la traición continua a ideales y principios.

Vasconcelos y 1929

Obregón y Calles cambian las reglas del juego. Adviene la estrategia del caudillismo: concentración y retención unipersonales del poder. Los partidarios del nacionalismo cultural se van enfrentando al aprovechamiento inmediato de su mística, que se traduce en apoyos o consagraciones del aparato político en turno. Y deben ir aceptando también que el freno de cualquier proyecto ideal es la extensión y el contagio de la corrupción, garantía de una base social amplísima para el régimen, expediente "orgánico" que, para abandonar la barbarie, ofrece el sistema.

1929 es otro año definitivo de Vasconcelos. Si como Secretario de Educación ha incitado a los estudiantes a manifestar su repudio del tirano de Venezuela, Juan Vicente Gómez, como candidato a la Presidencia mueve a los universitarios y a un sector muy amplio, fundamentalmente de clases medias, a una empresa cívica y piadosa, política y cultural: recobrar moralmente a México, apuntalar la dimensión ética que contradiga latrocinios y burlas homicidas de tiranuelos y caciques. La Historia como representación: Calles será Calibán, Doña Bárbara, la ferocidad y el primitivismo como naturaleza de un pueblo irredento; Vasconcelos será Ariel, Santos Luzardo, la cultura occidental resumida en un espejismo: el espíritu vencerá a la espada.

La derrota trae consigo la tercera transfiguración legendaria de Vasconcelos y la develación paulatina de un hecho: la llamada generación de 29 no es sino la escapada romántica que resume, en el principio de la estabilidad, el descontento y la humillación sentimentales de las clases medias. A pesar de sus excepciones (hombres de la calidad de Alejandro Gómez Arias), la del 29 termina constituyéndose en otro lastre retórico, una versión caricaturesca del primer nacionalismo.

A partir de la década del treinta, Vasconcelos se dedica a cultivar y perfeccionar con admirable y febril estilo al personaje de sus memorias: *Ulises Criollo* (1935), *La Tormenta* (1936), *El Desastre* (1938), *El Proconsulado* (1939). Ese José Vasconcelos convierte la idea de "vivir intensamente" en un fetiche, el ectoplasma romántico del artista como héroe físico y caudillo político: aceptación del destino, huidas, escapatorias, destierros, trato y maltrato de Pancho Villa, actividad frenética, vida lujuriosa, campaña presidencial y, para concluir el retrato, los viajes, el encuentro con la belleza y el desencanto, la amargura humanista, la isla de Patmos como profecía y juicio liquidador del país. Vasconcelos, deseoso de consumarse y consumirse en la pasión pública, se asimila a su personaje y se va rindiendo a la imagen que es proyección de su temperamento y obsesiones.

Quiebra y consagración. Nadie padece mayores derrotas sociales y culturales ni nadie obtiene, en estos campos, mayores victorias. Sus memorias —el relato de su gran fracaso— son, en lo literario, una espléndida construcción. Por algo Villaurrutia declaró a *Ulises Criollo* "la mejor novela de la Revolución". Todo es Vasconcelos (el autor y su criatura autobiográfica) es ambicioso y vas-

to: sus aciertos y sus errores. Es, a la vez (en frustración y en acto) dirigente, educador, guía popular y profeta desoído. Detesta a la Historia porque lo ha desplazado y al país porque es incapaz de redención. Y admira a una Historia y a un país capaces de incluirlo y generarlo.

Sus contradicciones también son extraordinarias. ¿Hay algo más evidente que sus sucesivas entregas al deseo que traiciona, según él, su básica vocación de pureza? Vasconcelos detesta lo que entiende como pecaminoso y sin rubor se somete a ello de continuo; adora la soledad y se sacrifica y acepta ser candidato presidencial. Triunfo y desgracia del Vasconcelos narrador: a su personaje lo acompaña de modo invariable su expediente biográfico.

A partir de los cuarenta, Vasconcelos se irá desgastando y petrificando en un despeñadero ideológico. Allí concluirá exaltando dictaduras como la franquista, situándose como símbolo de la extrema derecha. Este más que melancólico ocaso de Vasconcelos (asumido con orgullo) ha dificultado durante muchos años la reconsideración de su obra.

VI. La poesía: González Martínez, Tablada, Reyes, López Velarde, los Contemporáneos, el intento vanguardista

Como hermana y hermano
vamos los dos cogidos de la mano.

Enrique González Martínez. De *Senderos ocultos*.

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!

José Juan Tablada. De *El florilegio*.

Asustadiza gracia del poema:
flor temerosa, recatada en yema.

Alfonso Reyes. "Arte poética".

Mi única virtud es sentirme desollado
en el templo y la calle, en la alcoba y el prado.

Ramón López Velarde. De *Zozobra*.

Trópico, ¿para qué me diste
las manos llenas de color?

Carlos Pellicer. De *Seis, siete poemas*.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!
que todo lo concibe sin crearlo.

José Gorostiza. De *Muerte sin fin*.

González Martínez, Reyes

La influencia de los modernistas tarda mucho en extinguirse. Durante varias décadas, los románticos (Acuña, Plaza) y los modernistas son los únicos que, en el orden de la lectura masiva, penetran y devastan con eficacia rápidamente memorizable. El prejuicio que ha dominado a la sociedad del siglo XIX sigue ejerciendo su tiranía: la poesía es el primer valor, es el fundamento de las situaciones maravillosas, es el sustrato religioso que elimina o aleja la bajeza, los impulsos materialistas, la sordidez de la vida. Tal devoción idolátrica por "lo poético" transita de los modernistas a la canción popular (en especial Agustín Lara) aunque permanece en todos los sectores como idea no discutida o discutible. Derrotados como proyecto, los modernistas se perpetúan en el idioma prestigiado y en la estilización de costumbres y convicciones: "Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas", afirma Rubén Darío.

La poesía lo es todo. En 1925, siendo Secretario de Educación Pública, J. M. Puig Casauranc (1888-1939) publica *Páginas viejas con ideas actuales*, y allí lo admite: "la poesía es, sencillamente, símbolo altísimo de las razas y baluarte donde, en las horas de prueba, respira y vive la individualidad de los pueblos". A los poetas se les acoge como símbolo y realidades magníficas, los rodean muchedumbres, se les aclama en la calle. Cuando llega Gabriela Mistral a México, numerosas delegaciones de niños acuden a recibirla con ramos de flores.

Para el público, hay una imagen inalterable del poeta: la de Amado Nervo. Nervo le ofrece al lector un programa estético y una facilidad moral: lo poesía le será de utilidad práctica, se constituirá en recomendación o consejo, en estímulo sentimental o en afirmación de vida:

Dios te libre, poeta
de escribir una estrofa que contraste,
de turbar con tu ceño
y tu lógica triste
la lógica divina de un ensueño.

Nervo propone un plan de acción: vivir en medio de la turbulencia con un espíritu poético, instalado en la "montaña augusta de la Serenidad".

Si una espina me hiere, me aparto de la espina
pero no la aborrezco

Si los poetas mayores son Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón, Nervo es el poeta para las masas. Representa el fallido deseo de profundidad filosófica y calma augusta de una sociedad que, en medio de su paz ostensible, estaba urgida de las pruebas mayores (las que la poesía proporcionaba) de su madurez y esplendor anímicos, de su nobleza emocional. En su oportunidad, Enrique González Martínez (1871-1952) asume el modernismo para negarlo, "torcerle el cuello al cisne", pero conservando su esencia. Elemento de transición, González Martínez por virtud o por timidez, no se aviene con el formalismo glorificado del porfiriato, que tan bien encarna en Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón y que tan pobremente se prodiga en Juan de Dios Peza. La poesía "burbujeante como el champagne", presta para el combate o tierna como la vida, ideal para un régimen sostenido en (y dedicado a) las apariencias, es esquivada por González Martínez, como sutil y nítido repudio al medio ambiente. En su mejor instancia (*Los senderos ocultos*, 1911; *La muerte del cisne*, 1915; *La palabra del viento*, 1921; *Las señales furtivas*, 1921-1935; *El nuevo Narciso*, 1952) lo poesía de González Martínez es una reflexión sobre los seres y las cosas, y en su peor, una homilía y una amonestación. El suyo es un realismo moralista, no edificación de la conducta, sino educación del alma. Como más tarde los poetas sociales, él advierte el poema como un acto extraliterario, de insondables repercusiones. No preconiza el heroísmo exterior y colectivo, no quiere triunfar sobre las dificultades ambientales, sino sobre el más difícil y peligroso "yo íntimo".

Para un ateneísta como Alfonso Reyes hay una tarea: no tanto proporcionarle a la cultura mexicana los elementos de universalidad como ser parte activa de la cultura occidental desde México.

Reyes ve en el humanismo —la cultura como "noción unificadora"— la recuperación y la obtención de la armonía, el equilibrio moral ante las estrecheces de la técnica. Su prosa es —se ha dicho mucho y nunca se ha leído lo suficiente— una lección de claridad, de eficacia narrativa, de exactitud. Aunque no llevó su proyecto cultural a un extremo crítico, comprendió y proclamó las dolorosas consecuencias del aislamiento, del autoconsumo. Sin embargo, su poesía no logra ser reflejo y síntesis de su obra total y sólo la distinguen, entre numerosos ejercicios de estilo y poemas meramente afortunados, dos grandes momentos: *Visión de Anáhuac* —escrito en prosa— e *Ifigenia cruel*. La primera es encuentro prejuiciado con el pasado indígena, conquista literaria del Valle de México. En *Ifigenia cruel* (referida de más de un modo a la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, durante la Decena Trágica), Reyes incursiona en la tragedia, describe las oposiciones poéticas entre los elementos primordiales y le confiere un acento personal. Rasgos autobiográficos y tradición: *Ifigenia cruel* sólo pudo ser producto de una sensibilidad educada en Homero, en el Siglo de Oro, en el modernismo, en los clásicos ingleses, en Mallarmé.

Entre los ateneístas, únicamente se da otro poeta de interés, Rafael López (1873-1943), cantor tardío del liberalismo, devoto de las mitologías históricas, cronista literario.

Tablada, Ramón López Velarde

La melancolía, el tono intimista, la tristeza que desanda el camino, la casa del corazón vasta y sombría. En plena Revolución, en los años de la más implacable lucha de facciones, la noción dominante de la poesía es aquella que la concibe como escuela del comportamiento del alma. De tal "dictadura espiritual" se exceptúan Reyes, Tablada, Pellicer, López Velarde. José Juan Tablada (1871-1945) colabora en *Revista Azul* y en la *Revista Moderna* y es un modernista extremoso. En 1900 va al Japón y un año de permanencia en Oriente modifica su visión poética. Trae del Japón la moda del *hai-kú*. Luego, incide en los poemas "ideográficos" y, conmovido por los hallazgos de López Velarde, llega al nacionalismo literario: en 1928 publica *La feria*, donde intenta reflejar "esta poesía desolada hecha de espectros, de ídolos, de tristeza

colonial, de mediocridad presente, que es el alma de los pueblos mexicanos”.

En Tablada, la ruptura con el modernismo se vuelve experimentación y obsesión de cambio. Él anuncia la brevedad en una literatura de extensión y fárrago, niega y desdeña el academismo, introduce formas poéticas y se decide por el culto a la vanguardia. Al compararlo con López Velarde, Octavio Paz afirma: “La visión de Tablada es más rica y variada: su México es más grande (el mar, los trópicos que nunca conoció López Velarde) y más antiguo (los dioses indios)”.

En 1915, dice Gómez Morín: “López Velarde cantaba un México que todos ignorábamos viviendo en él”. Como fenómeno cultural, Ramón López Velarde (1888-1921) es definitivo. Crea el lenguaje que expresa (y aprchende) a la nueva sociedad, la que recién ha roto su demoleadora quietud, la que —heredera del silencio de la Colonia, del vocinglerío del XIX y del mutismo obligado de la paz porfiriana— requería de una voz y actitud que resumiesen sus aspiraciones y sus anhelos de algo equivalente a la “espiritualidad”. No sólo la poesía mexicana se amplía y se vigoriza con López Velarde. También el mexicano común y corriente se descubre y contempla (aun sin haberla leído, gracias a la natural comunicación social de las grandes obras) en la poesía de López Velarde que esencializa, de una vez por todas, impresiones o nociones consideradas antagónicas o equidistantes. Se alían la sensación gris y mortecina de las calles de la capital con el alba incierta de Jerez, el afán patriótico con el entendimiento profundo de una sociedad, la evocación como ritmo obsesivo con la lujuria como secreto a voces. En esta poesía se consuma la unión entre las dos grandes fuerzas de México que bien pueden ser la sensualidad y el amor a Dios, o la provincia y la capital, o la carne y el espíritu, o lo hispánico y lo indígena, o la devoción y la blasfemia. En López Velarde (como en el excesivamente simbólico Martín Cortés) una cultura acepta o vislumbra un destino que no es sino la confluencia de búsquedas expresivas. El lenguaje se quiebra y se deja invadir, se deja llevar a lo entrañable, adquiere la pátina de lo cotidiano, se despoja de la austeridad que lo inmovilizaba. Ya se produjo la explosión, el reto y el triunfo (parcial por irreplicable). Gracias a su intuición, a su genio, a su robo sigiloso, un poeta nacionaliza (es decir, vuelve colectivo y personal) el idioma español.

Su obra es escasa y extensa: *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919). De edición póstuma: *El son del corazón* (1932), *El minuterio* (1933), *El don de febrero y otras prosas* (1952).

Rebolledo, Placencia, González León, Leduc

Durante más de un siglo y a partir de la segunda mitad del XIX, la oposición más celebrada por la mitología cultural es la que se produce entre el campo (la vida provinciana) y la ciudad. La ciudad es el sitio de la perdición, de la destrucción de los valores, de la inmoralidad. En la provincia se resguardan las lealtades esenciales, las de la existencia sin complicaciones, tal como lo reconoce incluso su primer violento desmitificador, Mariano Azuela. En *Apuntes de un lugareño*, José Rubén Romero practica el inventario de los bienes de un provinciano:

El alba, con su inocente caricia, despertaba en mi espíritu la alegría de vivir, y a mi vida nueva cantaban un himno de resurrección todas las cosas: los árboles, que antes me parecieron sospechosos espías, y después, esponjados y finos plumeros, limpiando la mañana de las últimas sombras de la noche; las milpas maternas que arrullaban sus diarias panojas; el franco cantar del molino que iniciaba su diaria faena; la esquina madrugadora, desgranando su risa infantil desde la capilla blanca de los Dolores...

Nadie que viva en paisaje semejante, nadie que disponga de tan hermoso contexto puede representar el mal, puede ser inmoral, puede contaminarse de la suciedad política. La pretensión de vivir poéticamente, de vivir descubriendo los veneros ocultos de la lírica es, además de un ensueño literario, una obsesión despolitizadora. La poesía nos rescata del infierno urbano que es el campo natural de la política.

A López Velarde se le declara el idealizador de la vida provinciana. Dos excelentes poetas a quienes podría atribuírseles también semejante empresa son Francisco González León (1862-1945) y Alfredo R. Placencia (1875-1930). Si las exigencias de la poesía provinciana obligan a la nostalgia y al sentimentalismo, González León, en su libro esencial *Campanas de la tarde* (1922) detiene su obra entre dos extremos: la fascinación y la evocación. De algún modo, el primitivismo, la ingenuidad y frescura de sus imágenes (“sus manos que exhalaban el aroma de un lápiz acabado de ta-

jar”; “cielo decorativo/ donde anda un vuelo que se recata”) lo vinculan con un espíritu moderno. Como Placencia y López Velarde, González León no se interesa en la provincia real, sino en el espacio idealizado al que invoca creativamente aritbuyéndole gracia, candor y hermosura. (Le ha de corresponder a Juan Rulfo vulnerar y derruir hasta el último grado estas edificaciones embellecedoras de la provincia.)

Placencia es el mayor poeta religioso de su tiempo. En *Del cuartel y del claustro* (1924) y en *El libro de Dios* (1924) Placencia, en su relación con la Divinidad, se decide por la sencillez extrema:

CIEGO DIOS

Así te ves mejor, crucificado
Bien quisieras herir, pero no puedes.
Quien acertó a ponerte en ese estado
no hizo cosa mejor. Que así te quedas.

Opuestamente, desde la perspectiva citadina, se producen de manera aislada la obra de Efrén Rebolledo (1877-1929) y, años después, la de Renato Leduc (n. en 1898). Rebolledo es el primero en la poesía mexicana en atisbar la esencia del erotismo, en sacralizar el contacto físico oponiéndolo a la idealización:

Tú no sabes lo que es la codicia
de morder en la boca anhelada,
resbalando la inquieta caricia
por contornos de carne nevada.

Rebolledo anuncia la primera ruptura con un puritanismo incierto y su pasión erótica lo libra del riesgo academizante que hubiese convertido sus poemas en “una colección de lápidas de frío mármol”. Leduc no cree en el erotismo sino en la exuberancia vital, en la fuerza saludable de la grosería, en la batalla contra la “decencia” y la reticencia lingüística. Aunque ese cinismo y desenfado encubren en Leduc a un poeta romántico que quizás se avergüence de su sentimentalismo o que tal vez prefiera, a través de la atmósfera de una sentida procacidad, redimir la parte que le corresponde de la sensiblería nacional.

Los Contemporáneos

Aunque no estrictamente un grupo (en rigor, de lo único que puede hablarse en la historia cultural es de tendencias), afinidades literarias, revistas hechas en común, influencias y aversiones compartidas, la misma intransigente actitud ante el arte, terminaron por asimilar, en una perspectiva histórica, a los escritores que se conocen como generación de Contemporáneos, cuyo trabajo generacional dura aproximadamente de 1920 a 1932 y que se llaman así en honor o en respuesta a la revista del mismo nombre (1928-1931). Son ellos Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortíz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. Algunos historiadores incluyen también a Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallén. Junto a ellos, en otros campos, pero con intensas correspondencias, el músico Carlos Chávez y los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Juio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.

Jorge Cuesta, tal vez el más analítico, sitúa a los Contemporáneos:

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquíctico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas, no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles, carecer de esas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante... La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ello, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folclore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*...

La actitud se repite. Cada grupo o generación elige, como punto de partida, la certidumbre de la dependencia: no hay tradición, no hay mayores ejemplos aprovechables. Sólo la posición crítica po-

drá hacer las veces de la tradición. Por lo demás, políticamente, el propio Cuesta lo indica:

nunca hubo en México una generación más cortés... más conforme con su propio destino

Los Contemporáneos empiezan su tarea bajo el mecenazgo de Vasconcelos. Sin embargo, y con la excepción de Pellicer, no comparten el ánimo profético y bolivariano. Son, en forma expresa o implícita, una reacción contra el estruendo prevaleciente, contra las pretensiones épicas. Si algo, son un proyecto de cultura *contemporánea*, al margen o en contradicción con la realidad mexicana.

Su única protección es la burocracia. En ella ingresan y allí se extingue más de una de sus carreras literarias. Durante dos décadas, se constituyen en uno de los elementos más renovadores y polémicos de la cultura mexicana. En este sentido

- promueven revistas (*La Falange, Contemporáneos*)
- contribuyen a vivificar un teatro inmovilizado en la más inerte tradición española. Crean grupos (*Ulises, Orientación*), dan a conocer autores (Gide, Lenormand, Cocteau, Eugene O'Neill, Giraudoux) y ponen al día las concepciones de técnica y tradición. Traducen profusamente e incluso preparan *sketches* de teatro frívolo.
- fundan el primer cine club de la República. Xavier Villaurrutia ejerce largo tiempo la crítica cinematográfica. Villaurrutia y Novo contribuyen con guiones (*Vámonos con Pancho Villa, El signo de la muerte*).
- inician la crítica de artes plásticas (Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza)
- instigan a los pintores a buscar caminos diferentes y a no confinarse en la ya tan probada Escuela Mexicana.
- difunden y asimilan la poesía nueva internacional. Traducen a Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, Breton, Saint-John Perse, Cocteau, Supervielle.
- renuevan el periodismo cultural y el político (Novo, Cuesta, Villaurrutia).
- hacen frente al nacionalismo más agudo y lo combaten arduamente.
- defienden la libertad de expresión. El episodio más relevante:

su protesta por la supresión de la revista *Examen*, que había publicado un texto supuestamente obsceno de Rubén Salazar Mallén (un fragmento de la novela inédita *Cariátides*). Esta controversia de "moral pública" se convierte después en una campaña contra los Contemporáneos y gente afín a quienes despiden de sus empleos en el gobierno. La campaña es furiosamente puritana y machista.

La pródiga actividad pública de los integrantes de Contemporáneos trae consigo la batalla de las leyendas literarias, los mitos personales, el arte como voluntad y representación. Al margen de la mitología, su obra creativa es extraordinaria. Pellicer y Novo, recogiendo la lección de José Juan Tablada, ven en la poesía de vanguardia (y en el sentido del humor) el medio más apto para comunicarse con su tiempo. Cuesta y Villaurrutia ejercen la crítica y el ensayo literarios con inteligencia y pasión. Entregan una serie de libros perdurables: *Sueño y poesía* (Ortiz de Montellano); *Piedra de sacrificios, Seis, siete poemas, Hora y 20, Camino, Hora de junio, Recinto, Subordinaciones, Prácticas de vuelo* (Pellicer); *Canciones para cantar en las barcas, Muerte sin fin* (José Gorostiza); *Nocturnos, Nostalgia de la muerte* (Villaurrutia); *XX Poemas, Espejo, Nuevo amor, Seamen rhymes, Never ever* (Novo); *Libro de Ruth, Perseo vencido* (Gilberto Owen). Modifican y amplían el vocabulario poético, quebrantan el tono solemne de la literatura mexicana.

Su error evidente es su decisión narrativa. Villaurrutia (*Dama de corazones*), Torres Bodet (*Margarita de Niebla, La educación sentimental, Proserpina rescatada, Primero de enero*), Novo (los fragmentos de *Lota de loco*) fracasan en el intento. Esta derrota, esta su imposibilidad de la novela, se debe desde luego a su falta de aptitudes específicas y al desdén por una tradición, lo que los lleva a confundir el papel de la prosa narrativa, aunque quizás el hecho sea atribuible a la gana de reflejar —de manera semipoética— el modo melancólico de una burguesía sentimental cuando aún no hay burguesía sentimental en México. La anticipación no funciona. Al lector de los treinta no le interesa la sucesión de estados de ánimo ni las cualidades perceptivas de la escritura. Le importa ver reflejada su ira o su satisfacción o su afán mitificante ante el pasado inmediato.

La influencia del grupo, enorme, se da sobre todo en un *estilo* de entender y vivir la cultura.

Al cabo de veinte años, el impulso de Contemporáneos se disuelve necesariamente. Durante la etapa cardenista se abstienen o se vuelven críticos acerbos (Novo, Cuesta).

Un caso excepcional dentro de las excepcionalidades de los Contemporáneos: Carlos Pellicer (n. en 1899), quien se vincula directamente con América Latina y su geografía, hidrografía, orografía y hagiografía, quien es un admirable poeta amoroso y religioso, y un primer introductor del sentido del humor en la poesía mexicana. Las más de las veces, Pellicer se consagra al paisaje. Pero su actitud no es el asombro externo (que constituye la desgracia de *Doña Bárbara* y sus secuelas), sino la asimilación. Con él, todos los objetos son nombrados de nuevo: en seis días —tan bíblicos como herederos de Díaz Mirón, Darío y Lugones— el hermano sol, los colores, los grupos de palomas, las horas de junio adquieren rasgos diferentes según la intensidad de la luz, y habitan un paraíso recobrado, que tiene a su disposición trópicos, mañanas “de mirada tan viva”, árboles “que se comunican de un pájaro a otro”. Pellicer afirma o refrenda certidumbres, dones vitales: la vista, el olfato, el tacto, el oído, el gusto. En sus grandes libros (*Colores en el mar y otros poemas* de 1921, *Piedra de sacrificios* de 1924, *Seis, siete poemas* de 1924, *Oda de junio* de 1924, *Hora y 20* de 1927, *Camino* de 1929, *Esquemas para una oda tropical* de 1933, *Hora de junio* de 1937, *Recinto y otras imágenes* de 1941, *Subordinaciones* de 1948, *Práctica de vuelo* de 1956, y la recopilación *Material poético* de 1962), Pellicer lo da todo: humor, educación sensorial, naturaleza deslumbrante, perfección del instante poético.

En 1925, José Gorostiza (1901-1973) publica *Canciones para cantar en las barcas*. En 1938 *Muerte sin fin*, poema capital de la lengua, monumento definitivo a la voluntad de forma y a la forma misma, el juego de presencias teológicas que es la búsqueda irónica y profunda de los elementos poéticos consagrados. *Muerte sin fin* representa, en su anhelo metafísico, la espléndida continuidad de una tradición poética, la de las *Soledades* de Góngora y el *Primer sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, la tradición en la que se inscriben T. S. Eliot, Paul Valéry, Jorge Guillén. *Muerte sin fin* resume esa lucha con Dios y con la forma, principio y muerte del mundo y lo supremo. La realidad que es la forma (el vaso de agua, la muerte) es la sustancia, la materia prima del poema; la forma, implacable, lúcida, omnipotente, que sin cesar se interroga y que de continuo acosa, cerca por fuera a ese cuerpo

sitiado por dentro, a ese último vestigio del ser. Al final, después de la catástrofe, el incendio, las ruinas, la angustia, el estupor sacramental y la indiferencia, sobrevive el poema, la tierra baldía donde mora la inteligencia, “páramo de espejos”, que refleja y devora la realidad, último testigo de la desaparición del ser “sitiado en su epidermis”.

Como crítico y argumentista de cine, dramaturgo, novelista, crítico de artes plásticas, traductor, Xavier Villaurrutia (1903-1950) fue una presencia fecunda pero no demasiado significativa. En cambio, como ensayista literario y poeta, Villaurrutia es extraordinario. Los tres aspectos que Alí Chumacero distingue en la poesía de Villaurrutia (el juego, la emoción sometida a la técnica y la emoción que vence a la técnica) son tres etapas de la lucha por introducir una poesía a la pluralidad de sentidos del insomnio, la noche y la muerte. Poeta de minorías, hombre marginal, Villaurrutia despliega en *Nocturno* (1933) y en *Nostalgia de la muerte* (1946), en oposición a una poesía de seguridades y luminosidades pequeñoburguesas, la vigilia de una ciudad, que aprende a conquistar las horas nocturnas y que vuelve a familiarizarse con la muerte (sueño, recuerdo, origen de certidumbres personales). El sueño pierde sus prestigios y se convierte no en el territorio del instinto, sino en el final de la violencia y las persecuciones. En la vigilia se dan todas las posibilidades de la vida, el más auténtico fluir de las ciudades, la invasión de los ángeles como sexualidad furtiva, la atención de las estatuas. La noche es otra versión de los hechos, la negación y la ampliación de las costumbres respetadas; quien quiera captarla, quien quiera descifrar la inmovilidad, deberá acudir al insomnio, cómplice de todos los instintos. La soledad humana necesita elegir, como sitios para desenvolverse, a la noche y la muerte, paisajes de su verdadera geografía.

Después de *Nostalgia de la muerte*, la producción de Villaurrutia se resiente de cierta actitud mecánica. Si ya *Décima muerte* anunciaba procedimientos esquemáticos, *Canto a la primavera* (1948) exhibe desconcierto frente a los temas de la épica diurna y es —con una notable salvedad— un libro penosamente fallido.

Jaime Torres Bodet (1902-1974) fue dos veces Secretario de Educación Pública (con el presidente Ávila Camacho y con el presidente López Mateos), secretario general de la UNESCO y secretario de Relaciones Exteriores. Participó muy directamente en las aventuras literarias de su generación: la revista *Falange* (1922-

1923) y *Contemporáneos*. Muy joven (a los 18 años) fue secretario de la Escuela Preparatoria y después secretario particular de José Vasconcelos y jefe del Departamento de Bibliotecas. También publicó novelas, apuntes de divulgación biográfica sobre Stendhal, Pérez Galdós, Tolstoi, Dickens y Proust y varios libros de versos: *Fervor* (1918), *Destierro* (1930), *Cripta* (1937) a *Fronteras* (1954) y *Trébol de cuatro hojas* (1958), que van del intento de levedad a la literatura como exhortación, coordinación de la generosidad humana y fuente de fortaleza moral.

En el trabajo crítico y ensayístico de Jorge Cuesta (1903-1942) una generación lucha contra su momento social y cultural y eleva, *a contrario sensu*, la demanda de coherencia intelectual y de precisión estética. Hecha para el periódico y la revista, la obra de Cuesta exhibe sin embargo una profunda unidad, así analice a Mae West, al virtuosismo musical o al régimen de Cárdenas. Como poeta, Cuesta es inferior a Cuesta ensayista. La consumación de la forma, la aplicación del conocimiento técnico, suelen desembocar en un academicismo inerte. *Canto a un dios mineral*, su mejor logro, análisis de su pasión y devoción por la materia, que “regresa a su costumbre” y por la eternidad (donde la muerte es la medida), se mueve dentro de los límites muy estrictos de un idioma reverente que termina en una retórica paralizante. La forma no cede ni agrega. A esta poesía le falta lo que se da con claridad en el ensayo de Cuesta: el apremio intelectual traducido en convicción de rescatar y hacer siempre presente la cultura universal ante el asedio del chovinismo. Su tesis del “desarraigo” como elemento esencial de salvación del espíritu y de la cultura, surge en oposición a las reclamaciones populistas. Y a la complicidad como visión de la literatura. Es Jorge Cuesta quien en 1928 se responsabiliza de una tarea de grupo: la *Antología de la poesía mexicana moderna*, que reanima el odio circundante y congrega los insultos que obligan a la unidad interna y al renovado desafío. A partir de allí, los Contemporáneos intensifican lo que ahora puede contemplarse como su gran empresa: reanudar y consolidar los vínculos con la cultura occidental, ya no exclusivamente francesa (“la influencia de Francia en México no ha sido un factor accidental y caprichoso de nuestro desenvolvimiento nacional, sino determinante e inseparable de él, y aún más, ha sido su carácter, su distinción, su propiedad personales”, dice Cuesta en 1943), sino también anglosajona.

Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1948) define en 1930 con

nitidez la pretensión generacional: “Lo que logró hacer la Revolución mexicana con la nueva generación de escritores puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar, *sin retrasarse* con la cultura del mundo”. Y ejemplificó con su obra su aspiración. Él es animador, fundador, corrector, distribuidor de la revista *Contemporáneos*, y es también un excelente poeta en libros como *Primero sueño* (1931) y *Sueños* (1933), trabajados de modo experimental en el empeño —individual y generacional— de nacionalizar influencias, de enriquecer y ampliar la tradición. Bajo la hegemonía de los nuevos convencionalismos poéticos, Ortiz de Montellano le confiere a la pesadilla la virtud de aclarar, por exageración, el contorno de las cosas. Si la pesadilla es la rebeldía contra la complaciente y rutinaria lógica del sueño, su estudio poético servirá para situar la lógica de la inocencia perdida. Y el sueño, desdibujamiento de las formas y ciudad del instinto, igualará a los hombres.

Gilberto Owen (1905-1952) “tan claro como un vaso de agua, tan claro y misterioso” en *Desvelo* (1925), *Línea* (1930), *Libro de Ruth* (1944) y *Perseo vencido* (1949), intenta, de manera desesperanzada, avenirse con una realidad. Admirador de Gide y de Juan Ramón Jiménez, produce en una primera etapa prosas finas, bien pulidas, levemente monótonas. El descubrimiento de la poesía anglosajona, Eliot en especial, lo transforma. Y es *Sinbad el Variado*, la elegía del amor viajero, el poema que compendia la experiencia literaria de quien, “conciencia teológica” de su generación, se arraigó en el pesimismo, en la controversia entre el cielo o el sueño, en la creencia del naufragio inevitable de todo sentimiento (“o vete como un Owen a la estación más honda del *subway*”).

Salvador Novo (1904-1974) vivifica el artículo, la crónica social y el ensayo. Es director de teatro y dramaturgo, excelente poeta amoroso y satírico y sagaz historiador de costumbres. Su prosa, flexibilizada por la disciplina periodística es en este siglo, en más de un sentido, la primera prosa *moderna* en la literatura mexicana, al reflejar y asimilar precozmente la cultura urbana, al revolucionar esquemas formales y darle ejemplaridad al uso desenfadado de la prosa coloquial. Desde sus columnas diarias o semanales (“La semana pasada”, “*Side Car*”, “Diario”, “Cartas a un amigo”, parte de las cuales se ha recogido en los tomos de *La vida en México*

en el periodo presidencial de... Cárdenas, Ávila Camacho y Alemán), Novo elevó el nivel literario del periodismo mexicano utilizando una inteligentísima mordacidad, un ingenioso juego lingüístico ("los novocablos") y un estilo barroco para las mayorías. Como poeta, cultivó por un lado la injuria y la escatología (*Sátira*) y por otro (en *XX poemas* de 1925, *Espejo* de 1923, *Nuevo amor* de 1933, *Seamen rhymes* de 1934, *Poemas proletarios* de 1934, *Never ever* de 1935), incursionó en diversas técnicas experimentales e hizo alternar la nostalgia por lo primitivo y la aversión irónica ante el progreso y el maquinismo con la acreditación de materiales comunes y corrientes (sardinas, confeti, el garage de las sirenas, un masajista en Nueva York). En *Espejo*, Novo pierde en desenfado lo que gana en profundidad. En *Nuevo amor*, su obra maestra, Novo indaga en la tragedia del amor imposible, de la desolación sentimental en medio de la pasión física, de la angustia y la soledad de la vida marginal con su falta permanente de raíces y asideros. En *Never ever*, Novo atestigua que el sentido del humor y la burla del lenguaje y desde el lenguaje son signos de madurez y civilización.

El estridentismo y los agoristas

En 1922, Manuel Maples Arce (n. en 1898) declara: "El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción". El movimiento dura, aproximadamente, de 1921 a 1928. Se inicia en diciembre de 1921 con la publicación de la hoja volante *Actual No. 1*, redactada y formada por Maples Arce, y concluye al caer el protector del grupo, general Heriberto Jara, del gobierno de Veracruz. Las influencias son numerosas: el futurismo (Marinetti), el unanimismo, el dadaísmo, el creacionismo (Huidobro) y el ultraísmo. La aspiración innovadora: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta (*slogans* de 1921: "Muera el cura Hidalgo", "Abajo San Rafael").

En seguimiento de los futuristas, los estridentistas intentan dinamitar la forma, anhelan la muerte de lo convencional y persiguen el cambio a ultranza. Se perciben a sí mismos como la vanguardia y como la condena de quienes (fundamentalmente los Contemporáneos) les significan resistencia o diversidad. Logran importantes apoyos. José Juan Tablada le dedica una conferencia a Huitzilo-

pochtli, "manager del movimiento estridentista. Homenaje de admiración azteca". En *El Café de Nadie*, Arqueles Vela, uno de los miembros, describe sus reuniones:

El Café se va llenando con los demás del Grupo Estridentista que llegan cada uno con su linterna roja y en las solapas de los trajes, el número de sus conquistas diarias.

Maples Arce llenó su taza y se sentó junto al desconocido.

Hablaron:

Maples Arce: He atrapado al motín del crepúsculo.

El otro: Hay una mujer muerta en cada noche.

Maples Arce: Yo he visto la ciudad caída sobre las ruinas de la música.

El otro: (que se aclara es Arqueles Vela): Sólo nosotros existimos, todos los demás son sombras pegajosas.

Así fue como Maples Arce y Arqueles Vela se conocieron.

Las "sombras pegajosas" no están enteramente de acuerdo. Los más dogmáticos rechazan el movimiento. Para un realista socialista es inadmisibles el tipo de pronunciamientos políticos estridentistas:

Obreros:

Con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo, rasgad el uniforme de los días... Sobre el yunque de cada mañana, en las universidades de los días recientes, vuestros martillos dictan las conferencias... Por el socavón del hambre que los siglos aplazaron, entrad al último túnel de la protesta.

Ante esto no es de extrañar la crítica de Miguel Bustos Cerecedo:

El estridentismo, que se pretende catalogar, erróneamente, dentro de la literatura de vanguardia, hizo un ensayo de literatura revolucionaria. Pero a esta escuela literaria podríamos formularle las mismas objeciones que a la poesía futurista de Mayakovski (literatura para minorías, literatura incomprendible a masas).

Con la publicación de *Actual (Hoja de vanguardia, Comprimido Estridentista)* de Manuel Maples Arce, la figura principal y el más dotado literariamente, se inicia el estridentismo. El movimiento cobra la importancia que le otorga la premura provinciana de incorporarse a la moda estética y política de los veintes: manifiestos en Puebla y Zacatecas, la adhesión del Congreso Estudiantil de Ciudad Victoria, la inauguración del Café de Nadie, la revista *Ser* de Puebla, la revista *Horizonte* de Jalapa, los libros de Maples Arce (*Andamios interiores*, *Urbe*, *Poemas interdictos*), de Arqueles

Vela (*El Café de Nadie*), de List Arzubide (*Historia del movimiento estridentista*), de Luis Quintanilla (*Avión*), de Salvador Gallardo (*Pentagrama eléctrico*). Las actitudes públicas de los estridentistas poseen un interés que su obra suele negar. Aplauden el gesto de Rafael López, quien rehusa ser miembro de la Academia de la Lengua. Crean en la innovación y la imaginación y patrocinan el trabajo pictórico de Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier González y Máximo Pacheco, las máscaras de Germán Cueto y las esculturas de Guillermo Ruiz. Su ambición se nutre de la pobreza cultural del país, de la posibilidad de ser ellos la genuina forma cultural de la Revolución. Eso los conduce a la ingenuidad y al autoelogio:

El estridentismo —sentencia List Arzubide— se llama así por el ruido que levantó a su alrededor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares.

Su culto por la edad de la máquina, derivado linealmente de los futuristas, su amor por la literatura de los anuncios económicos conducen a una estética desafiante: “los asaltabraguetas literarios nada comprenderán de esta nueva belleza del siglo”. En el fondo, Edison y no Marx o Marinetti, preside este fervor adolescente ante los beneficios de la civilización.

El agorismo (Gustavo Ortiz Hernán, José María Benítez, Martín Paz, Alfredo Álvarez García, Gilberto Bosques, María del Mar, Luis Octavio Madero, Miguel Martínez Rendón, Lil-Nahi, Manuel Gallardo, Alfredo Ortiz Vidales, Rafael López, Héctor Pérez Martínez) es un movimiento más radicalizado y mucho menos valioso estéticamente que el estridentismo. Los agoristas se estremecen aclarando su presencia y su desdén por el cultivo de la forma:

El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas. El agorismo no es una nueva teoría del arte, sino posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida. Consideramos que el arte sólo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales, ideológicos o económicos, es indigna una actitud pasiva. Precisada esta situación fundamental, consideramos cuestiones secundarias las de técnica y teorización estética: lo que importa es responder categóricamente al ritmo de nuestro tiempo. Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte.

Tendencias de esta índole quizás se expliquen mejor si se toma en cuenta que emergen en el principio de la institucionalidad revolucionaria. Por un lado, los mueve el impulso latinoamericano de justicia social, sin mayor programa ideológico. Por otro, corresponden a la efusión demagógica del momento, al fetichismo de la palabra que comparten tanto el nuevo sindicalismo como el agrarismo oficial como los gobernantes. Aunado a esto, la pretensión de respetabilidad del arte de vanguardia.

VII. La novela de la Revolución

(Demetrio Macías) —“¿Pos cuál causa defendemos nosotros?”

Alberto Solís responde: “Me preguntará que por qué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval”.

Mariano Azuela. *Los de abajo*.

“(Villa era) formidable impulso primitivo, capaz de los extremos peores, aunque justiciero y grande, y sólo iluminado por el tenue rayo de luz que se le colaba en el alma a través de un resquicio moral difícilmente perceptible.”

Martín Luis Guzmán. *El águila y la serpiente*.

“Envidiaban de todo corazón a los indios, que no conocen el terrible tedio y se acantonan en un sitio cualquiera, sentados sobre las piernas, y ven pasar, impávidos, el sol de la mañana, y venir la tarde y luego la noche, sin dar señas ni de cansancio ni de desesperación.”

Mauricio Magdaleno. *El resplandor*.

El medio decidió el mensaje. La gigantomaquia del muralismo unificó finalmente sus contradicciones internas para ofrecerle al público un optimismo programático (hombre en llamas o triunfo final de las masas). Las circunstancias literarias (inexistencia de un mercado de lectores, dificultades de publicación, mínima influencia social) y básicamente el tono cultural de la época, le permitieron a la tendencia narrativa conocida como Novela de la Revolución establecer, también programáticamente, su arduo pesimismo en relación con los alcances positivos de la transformación nacional. Sea

o no la necesidad política de crear válvulas de escape la causa, el hecho es que en diciembre de 1924, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, el ministro Puig Casauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma. Una obra literaria que describa el sufrimiento y se enfrente a la desesperación. Lo que Puig demanda es una literatura que desdeñe los paisajes idílicos y se dedique a hacerle comprender a sus lectores la gravedad de la situación. A la exhortación ministerial la han precedido las novelas de Azuela y la sucede —inspirada o no por la arenga— una novelística cuya suma de aspectos compartidos (formales, temáticos, ideológicos, de clase) desemboca en una sorprendente congruencia, en un rechazo monolítico de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución. El ánimo sombrío y el terco escepticismo y el sentimiento de escribir a partir del despojo y la amargura ante el auge de los logreros, distribuyen aires de semejanza y posiciones comunes a la narrativa que va de *Andrés Pérez maderista* (1911) de Mariano Azuela a —para trascender la novela ortodoxa con su reclamo de verdad y verosimilitud e incidir en la recapitulación mítica y crítica— *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

Al género lo cohesiona su tema central: el proceso social y político de México, de las postrimerías del porfirismo a la consolidación de las nuevas instituciones, la cuestión indígena, la guerra cristera, la Reforma Agraria, la Expropiación Petrolera y —capítulo concluyente— la corrupción política y económica que definió al régimen del presidente Miguel Alemán. El hilo conductor es la obsesión moral que, por un lado, se duele de la liquidación brutal del verdadero impulso revolucionario y, por otro, se interroga sobre la validez del “impulso revolucionario”. En un primer nivel, las relaciones entre víctimas y verdugos o entre el idealista y el sacrificio o entre el arribista y el éxito. Más hondamente, se quieren resolver y pregonar las posiciones personales y las dudas ante la fuerza de lo anónimo, ante la irrupción de las masas en una historia que sólo las había requerido como escenografía. *En tanto tendencia*, la Novela de la Revolución se aclara si se examina lo que —muy simplídicamente— sería su vínculo de amor-odio con el

pueblo, de quien se quiere huir y al que se anhela redimir, al que se le reconoce y se le niega existencia, cuya mención ampara lo mismo la fe heroica en una causa que la desesperanza y el fatalismo.

¿Es posible una mínima caracterización de esta literatura que abarca por lo menos cuatro décadas, se instala un tiempo como moda obligatoria, incluye a escritores muy diversos y opuestos y obtiene el primer reconocimiento internacional para nuestra narrativa? *Grosso modo*, la Novelá de la Revolución es

En lo moral

- la crónica (exasperada) de los idealistas que, vencidos, extienden hacia la humanidad su desconfianza congénita ante las revoluciones y sus líderes.
- el pesimismo que hermana a la condición humana con la disponibilidad en la traición.
- el testimonio desencantado, la desmitificación y desglamorización de una épica (ya que el corolario de la sangre vertida y de las hazañas bélicas es la inutilidad, el encumbramiento de los bribones).
- la consignación frecuente —incluso en algunos de los mejores momentos prosísticos— de la crueldad y de la violencia físicas como el sentido de la revolución. Ejemplo óptimo: el capítulo “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente*.

En lo literario

- en sus inicios, el género deshace los artilugios y artificios prosísticos que inmovilizaban a la novela mexicana. Innovaciones: diálogo agudo y despiadado como parte de la acción *revolucionaria*, uso de técnicas periodísticas (reportaje y crónica) para fijar el “carácter objetivo” del relato. Limitaciones: estructura demasiado lineal, moralismo que interrumpe el ritmo narrativo, respeto a la convención cultural que ve en la descripción “poética” de los paisajes la prueba del talento estético.
- se renueva el habla nacional, se legitiman vocablos, se exhiben y codifican modos expresivos de todas las regiones del país.
- se sostiene la creencia —apunta Jean Franco— de que la literatura es un agente de integración nacional y de que, a través suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional.
- se responde a una corriente porfirista que, simultáneamente, deni-

gra y ensalza los movimientos populares (*La bola* de Emilio Rabasa, *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa) y participa de una idea favorecida por los positivistas: México no tiene remedio. Amado Nervo: "Desgraciada raza mexicana, obedecer no quieres, gobernar no puedes". Detrás de la confianza próspera de los positivistas, ha actuado el desdén sin límites que una élite ilustrada siente por el porvenir de un país a espaldas del porvenir. Las naciones pobres no tienen derecho a literaturas felices. Estas tesis se retoman, con variantes, y se empiezan a delinear como una tradición. Ocupación marginal en un pueblo marginado, la novela se vuelve el espacio predilecto para vocear la amplitud de la derrota. Pero no tanto como proyección autobiográfica, sino como dramatización de la idea popularizada: somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo; el medio para entender profundamente a México es la autodestrucción.

En lo social

- se genera un mercado de lectores ávidos de reconocerse en los símbolos, las leyendas y las epopeyas nacionales.
- se suscribe una mitología tremendista y primitiva. Figura nítida: Pancho Villa; villanos sin nombre: los oficiales huertistas.
- se declara la urgencia de respetar y estipular una moral social fincada en los principios tradicionales.
- se afirma y, no tan ocasionalmente, se exagera el antiintelectualismo como desconfianza ante los procedimientos de la oligarquía (los "científicos" porfiristas como los intelectuales por excelencia).

En lo político

- se abordan retórica o simbólicamente los problemas centrales: tenencia de la tierra/distribución, retención u obtención del poder.
- se apuntala el nacionalismo y se difunden concepciones elementales de la nacionalidad.
- se prepara y se va ajustando la imagen de la Revolución como *otredad*: lo que pasó en otro tiempo, y a otra gente, lo extraño, lo ajeno. El cine perfeccionará e industrializará tal escamoteo de cualquier contenido radical, al suprimir el pesimismo y al subrayar y clasificar lo pintoresco. Puede hacerlo porque en los medios masivos ya no interesa la búsqueda de credibilidad que obsesionó a la Novela de la Revolución donde, para que un relato dispusiese

de relaciones cómplices o solidarias con el lector, necesitaba por lo general de una perspectiva cultural y política —y de una prosa— febriles y/o condenatorias.

- el intento de patrocinio y de orientación estatales se continúa en el intento de orientación de los críticos. Julio Jiménez Rueda en 1924 y 1925 reclama la existencia de una "literatura viril". Francisco Monterde le responde exaltando a *Los de abajo*. De nuevo, la urgencia de una política de unidad. La cultura oficial puede auspiciar lo "duro y dramático" si esto contribuye a forjar la "conciencia nacional".

La violencia como definición y vida cotidiana

En 1933, un teórico del realismo socialista, Miguel Busto Cerecedo, alega confiadamente:

¿La Revolución mexicana ha producido una literatura revolucionaria, es decir, proletaria? La contestación se impone: sólo en casos excepcionales. Nuestra literatura es casi unánimemente burguesa. Por su alejamiento de México o por su contemplación pasiva. Nuestra novela revolucionaria es tan burguesa como la misma producción vanguardista. En primer lugar, hay que anotar su falta de ideología, su inmensa desorientación. Luego, este género literario ha huido cobardemente de la realidad actual, que interesa analizar, estudiar si se quiere producir una obra honrada. Ha huido de esta realidad para refugiarse en el anecdotismo de la lucha revolucionaria. (El espectáculo de los ahorcados. Los excesos naturales de un pueblo que se sacude el yugo de la dictadura. Pancho Villa ante el regocijo revolucionario.) Todo lo que halaga el histerismo de la burguesía nacional y mundial.

Las razones del seguidor del dogma realista socialista son manifiestamente parciales. Es innegable el múltiple despliegue del primitivismo como fenómeno natural de índole turística: las escenas de los fusilamientos y los ahorcados venden, la exhibición de la revancha está en boga. Se folcloriza la Revolución —de los saqueos a las despedidas antes del combate— como una manera de volverla sucesión de pasajes consagratorios. Entre iluminaciones comerciales del exceso y la univocidad sangrientos de la raza, se va produciendo el escamoteo, el robo perfecto: las demasiadas canananas y la cumplida indiferencia ante la muerte han ocultado o desvanecido el empeño de reivindicación elemental, de justicia so-

cial. El discurso y la estampa terminan deformado, sustituyendo la visión primigenia. Y la crueldad de Villa deviene en el signo distintivo de la Revolución. De acuerdo, no lo es: el signo distintivo es la crueldad de Porfirio Díaz o de los hacendados.

El impromptu de Bustos Cerecedo desatiende otros aspectos: esta literatura no es (*ni ha intentado ser*) radical, porque se vive en el país una etapa muy primaria de la lucha de clases, no existen organizaciones que polaricen y —lo básico— los únicos capacitados por su educación para asumir artística o culturalmente lo que ocurre, son burgueses y pequeñoburgueses radicalizados confusa y sentimentalmente. La acusación no es sostenible. En sus grandes momentos —y a un género debe situársele por sus mejores instancias y atendiendo a un criterio de época— esta narrativa sí deriva de la Revolución una visión honesta e intensa, de gran calidad literaria. Si el término se aplica de manera peyorativa y no descriptiva, no es dable advertir como “novelas burguesas” a *Los de abajo* de Azuela, a *Juan del Riel* de José Guadalupe de Anda, a *El resplandor* de Mauricio Magdaleno. Relatos sustentados en la única cultura social que el país registra, la burguesa, son también obras penetrantes, cuya primera, insoslayable verdad es la exactitud y energía del relato. Hay una premisa inevitable: si la violencia es el hecho cotidiano que explica y define la posición de las clases ante la realidad y ante el hecho axial de la propiedad privada, esta novelística no será sino una prolongada exploración en torno a la violencia, gestora, partera del nuevo concepto de la sociedad y la nacionalidad.

Quien afirme el papel preponderante de la violencia debe inutilizar los prejuicios adquiridos. A los porfiristas, la revolución les resultaba una entidad armoniosa, pacífica. Lo contrario, la acción directa, lo plagado de enfrentamientos y muerte (lo que no controla la oligarquía), es la *bola* (“hija de la ignorancia y castigo de los pueblos atrasados”).

A lo inapelable de esta concepción (el pueblo sólo tiene derecho a los movimientos incruentos y civilizados), se opone la práctica literaria. Allí, la violencia aclara, descubre, precisa, va procurándole sitios concretos a situaciones y personas. Esto determina en los narradores la aparición de las contracorrientes institucionales de la clase a que pertenecen. En la recreación de sucesos y personajes, se obtiene la lucidez histórica que, acto seguido, en el mismo capítulo, niega las interpolaciones moralistas. Lo que Jorge Cuesta

advertiere en la obra de Vasconcelos, es aplicable a casi todos los representantes de esta corriente:

Pero tan inconsistente, tan pobre, y tan confusa como es su doctrina cuando se la mira *pensando*, es vigorosa, imponente y fascinadora cuando se la mira *viviendo*.

Clasista en lo ideológico, revolucionaria en muchas acciones literarias. En lo explícitamente ideológico, esta literatura acepta sin mayores reservas durante las primeras décadas del siglo las convenciones y ordenanzas de la época y de la clase en el poder. No podía ser de otro modo. Se respeta profundamente la propiedad privada, el principio de autoridad, la decencia, la moral social y la moral sexual dominantes. La devoción formal abarca a creyentes del realismo socialista, militantes políticos. Uno de los más notorios, José Mancisidor, luego de reconocer que todos los novelistas de la revolución proceden de *Los de abajo*, complementa negando a Azuela:

No, la Revolución no había sido sólo hurto, rapiña y anarquía. Fue, a veces, esto: pero fue asimismo algo más. Por ella murieron millares y millares de hombres que como yo, abandonaron a temprana edad comodidades, la paz en el hogar, el trabajo cotidiano y la vida sedentaria, para construir un México mejor, una patria en la cual el dolor y la alegría, la amargura y la fe, la pena y la felicidad lucharan en condiciones iguales y en la que, quienes saliéramos con vida de la prueba de fuego, supiéramos que nuestros esfuerzos no habían sido vanos y que, con nuestra sangre y nuestros huesos, habíamos cimentado su futuro.

La mentalidad de la época es implacable y totalizadora. Invade y sojuzga. El marxista Mancisidor parte del reconocimiento de lo sagrado de la propiedad privada y del orden político y legal del porfirismo (“*fue, a veces, esto: hurto, rapiña y anarquía*”) y culmina en el trazo autocomplacido de un sacrificio maravilloso y fructífero. Pero ¿qué “comodidad”, qué “paz en el hogar” abandonaron villistas y zapatistas? ¿De qué “vida sedentaria” desertaron los peones de las haciendas, los esclavos de Valle Nacional?

Por eso importa separar, en la medida de lo posible, la ideología proclamada de la realidad literaria. El caso óptimo para ejercer la división es Mariano Azuela.

El lenguaje de la Revolución

¡Dios los bendiga! Dios los ayude y los lleve por buen camino... Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinitas y hasta el maicito que tenemos para comer y que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal.

Mariano Azuela. *Los de abajo*.

Por caminos propios, Azuela llega a las mismas conclusiones de Luis Cabrera: "La Revolución es la Revolución". Él va exhibiendo, como rasgos *peculiares*, la crueldad, el saqueo, la inconciencia. Pero en el instante de mostrar, no califica, así inserte antes o después sermones y moralejas. Lo que acontece supera a la conciencia alarmada. Priva en *Los de abajo* la fuerza de la inevitabilidad, la violencia como el lenguaje *natural* (orgánico) de una revolución, la necesidad subyacente de urdir nuevas categorías intelectuales que expliquen la vehemencia de los acontecimientos.

En sus libros perdurables —y aquí se alían lo sintomático y lo ejemplarizante—, Azuela viene a ser una conciencia liberal en trance, inmersa en dudas que quiere resolver por medio de la dramatización objetiva de los hechos. Él funde admoniciones y desengaños con un entusiasmo a pesar suyo, una exaltación del pueblo en armas (pueblo violento y miserable porque se le redujo a tales atributos) que utiliza la crueldad y el asesinato como forma de comunicación. A su modo, Azuela intuye desde *Los fracasados* (1908) que el efecto primero de la esclavitud es la posesión deformada de la mentalidad del amo y que, al perder las mordazas, los explotados no están dispuestos a emitir alabanzas ni a observar un "comportamiento ejemplar".

Quien ve en el oportunismo y en la matanza espectáculos cotidianos que vuelven irreal el proyecto idealista, puede situar a hombres y mujeres concretos en circunstancias específicas y registrar su desenvolvimiento. El énfasis machista o los emplazamientos de la moral burguesa pueden o no ser de Azuela, pero de seguro le pertenecen a la cultura que habitan sus personajes. El "mensaje" ideológico (la Revolución ha sido destruida por la cobardía, la en-

trega y el destino irredento de una raza) se ve desbordado y negado por el juego dialéctico de los caracteres, el ritmo del diálogo, la vitalidad de la acción. La proclama moral de Azuela adquiere otro relieve y otro contexto (a menudo antagónicos) en la exposición descarnada de situaciones y psicologías. En última instancia, Azuela entrega en sus novelas prerrevolucionarias (*Los fracasados* y *Mala Yerba* de 1909) y en *Andrés Pérez maderista* (1911), *Los de abajo* (1915), *Los caciques* (1917), *Las moscas* (1918), *Domitilo quiere ser diputado* (1918), *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), una perspectiva de la Revolución tan dramática y crítica como entusiasta y conmovida.

La cultura de la Revolución Mexicana segrega una actitud radical: aliar la desesperanza más honda con el impulso épico y con la creencia (no por combatida menos actuante) de que escribir es modificar la realidad. Tal actitud contradictoria encarna tajantemente en Azuela, por un lado el relator de la gesta popular, el autor de *Los caciques* (el libro que detalla, con precisión y coraje, el rencor social, la respuesta límite ante la explotación; el libro que es la justificación ética y estética de la violencia revolucionaria), el escritor que detesta y desprecia a la "gente decente", con su ramplonería, estulticia, servilismo ante el poderoso, despotismo hacia los inermes. Según Azuela, la clase media (las moscas) advierte desde su "conciencia atribulada" al oportunismo como su comprensión del (e incorporación natural al) estado de cosas. Con aversión, con ese odio que degrada con frecuencia a sus personajes y los reduce a la caricatura, él lo capta literariamente: el conjunto de poses y posiciones que sintetiza a la truhanería pequeñoburguesa es, siempre, una confesión: sin sustento ni realidad políticos, económicos y culturales propios, la clase media (la suma de "familias decentes") contempla a un tiempo en la perfidia y las traicioncitas del Curro Luis Cervantes (en *Los de abajo*) su autorretrato impudoso y su programa de acción.

A esta lucidez Azuela le opone su confusión amarga y romántica. Por medio de uno de sus innumerables personajes autobiográficos (Solís en *Los de abajo*) decide que la raíz última del oprobio es la psicología de las clases populares:

Para la canalla revolucionar equivale a robar y destruir a cuanto se halle al paso.

y recriminaciones

comparable de *Los de abajo*: pese a haberse escrito a distanciamientos y perspectivas internas y externas, así sea sin mayores matices, al fenómeno revolucionario, los libros decisivos sobre el tema se escriben los veintes. Rafael F. Muñoz publica *Memorias* en 1923 y *¡Vámonos con Pancho Villa!* en 1931; nocer *El águila y la serpiente* en 1928 y *La sombra* 1929; Vasconcelos emite los primeros tomos de su biografía en 1936 (*Ulises criollo*) y en 1937 (*La*

u otro, los escritores que se dedican a explicarse la Revolución, suelen condenar por principio. Para la Revolución falla porque no opera el milagro de redimir a la nación (laica y cristiana) a una masa condenada a la esclavitud ajena y parálisis propia. La Revolución, pese a haberse esforzado por encumbrar a una nueva clase. Entre aplausos, elogios y precios ideológicos, estos novelistas sugieren o añaden interpretativas. Y, en ocasiones, crean un mundo. Guzmán (n. en 1887) un prosista admirable, es quien aparece en el fenómeno del dirigente revolucionario: *El caudillo* (1926), *La sombra del caudillo* (1929), *Memorias de Pancho Villa* (1938-1940). *Muertes históricas* (1958). *La sombra del caudillo*, quizás la mejor novela de estos años, es, entre otros, un rechazo cultural: Guzmán no acepta el tipo de dirigente por la Revolución, lo considera básicamente un fraude. Para Guzmán, la historia de México es la historia de una sentencia irremisible. Descripción, inmersión en la lucha por el poder, de la crueldad del aparato revolucionario, de la inevitabilidad de la ambición en un medio corrupto, de la inevitabilidad de la ambición en un medio corrupto, *La sombra del caudillo* enjuicia a la política mexicana, sus orgánicas, sus instituciones y el aplastamiento a que someten a la nación:

... años, cada tres, cada cuatro —dice el general Protasio de la policía— se impone el sacrificio de descabezar a docenas de traidores para que la continuidad revolucionaria se interrumpa.

... o un nivel de los múltiples de *La sombra del caudillo* también el intento de definir una aspiración de cul-

tura y civilización a través del ofrecimiento de sus contrastes. O puede verse como una novela de violencia y persecución policial en un espesamiento de intrigas. O puede ser un dibujo feroz del rostro de una ciudad, un rostro que viene del trazo de líneas denunciativas, un rostro hecho de la acumulación de burdeles, prostitutas generosas, negocios al amparo de los puestos públicos, conjuras, traiciones, enfrentamientos, conceptos de la amistad vigorizados o desvanecidos entre brumas alcohólicas, discursos cuya persuasión radica en su sonido (*voz es ideología*), paseos melancólicos, comidas y comelitones fraguados como ceremonias políticas y reuniones clandestinas destinadas a culminar en el prostíbulo, sesiones agitadas en la Cámara de Diputados, intentos de asesinatos y duelos y graves tensiones entre los dirigentes del país en conversaciones que valen por lo que no se dice. La ciudad de México rodea a los personajes, les da su densidad por oposición, está siempre presente o actuante, es un sinónimo de política, se vuelve atmósfera fluida o entorpecedora, juego de polaridades, sombras que presentan o difuminan o extirpan personajes, luces que denuncian o agravan contrastes y caídas.

El punto de transición hacia una literatura de preconsumo y hacia una traducción "romántica" (en el sentido cinematográfico) de los temas revolucionarios, lo representa un narrador excelente, Rafael F. Muñoz (1899-1972), autor de *Memorias de Pancho Villa* (1923), *El feroz cabecilla* (1928), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), *Si me han de matar mañana* (1934), *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941). Muñoz le confiere a la anécdota un valor sintomático: la Revolución se hizo de anécdotas porque así, fragmentada y memoriosa, era la mentalidad de la época. Y Muñoz también resulta arquetípico en su capacidad para inventar y volver creíble la "mentalidad campesina en la Revolución", en su confección de relieves míticos: allí están los campesinos, más allá del temor y o del dolor, estoicos, divertidos, fraternales, el grupo de los Leones de San Pablo en *Vámonos con Pancho Villa*, creados para el sacrificio y la expiación de algún secreto y último pecado original.

La institucionalización del género

Como género, la novela de la Revolución se vuelve institucional. Es vehículo de todo tipo de quejas o denuncias políticas, de toda

pretensión de reconocimiento literario. La derecha lo descubre y produce la novela cristera, donde la moral del clero y los hacendados y su rencor ante la nueva clase se trasmutan en sombras leales y fanáticas, los campesinos cristeros, silenciosos portadores del martirologio. Son libros o libelos como *Héctor* de Jorge Gram (David G. Ramírez) de 1930:

Yo siento grande gozo cuando los hacen añicos (a los callistas)...
¿Es esto pecado? —¡No, hija mía; no es pecado! No es el odio al prójimo lo que te mueve, es el odio al mal lo que te anima.

o *La Virgen de los cristeros* (1934) de Fernando Robles. Frente a esta corriente ultramontana, surge una novela anticristera que va de la parodia involuntaria (*¡Ay Jalisco no te rajes!*, 1938, de Aurelio Robles Castillo) al uso melodramático de la guerra cristera como escenario (*Pensativa*, 1945, de Jesús Goytortúa) al acierto descriptivo y narrativo: *Los cristeros (La guerra santa en Los Altos)*, 1937, de José Guadalupe de Anda (1880-1950). De Anda, un novelista que es preciso reconsiderar, escribió otras dos novelas de igual calidad: *Los bragados* (1942) y *Juan del Riel* (1943).

La novela revolucionaria como moda. Y como moda el encono y la censura extrema de los novelistas que se van incorporando ante lo que columbran como fallas esenciales de la Revolución, su incapacidad para gestionar y aplicar una moral rigurosa y nítida. Las reacciones moralistas, las decepciones inocultables, encuentran su explayamiento verbal a partir de los títulos de obras como *Acomodaticio (Memorias de un político de convicciones)*, 1943, de Gregorio López y Fuentes (1897-1966) o *Cuando engorda el Quijote*, 1937, de Jorge Ferretis (1902-1962). Males de la imitación de Azuela: en su ingenuidad, los títulos son desorientadores, porque los autores niegan, en y por principio, la existencia (dentro de la Revolución) de convicciones o de metas "idealistas". Si hubo qui-jotes auténticos, perecieron de inmediato. La idea preconcebida da como fruto novelas drásticamente previsibles. Contaminados estos escritores de la preocupación hispánica por la decadencia nacional, aplican la humillación patriótica (miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados) a la irritación de quien aún no precisa el destino de México.

El intento de la novela crítica

Frente al indígena (como realidad y como "problema"), ni siquiera la izquierda (y a pesar del esfuerzo de antropólogos como Miguel Othón de Mendizábal y Manuel Gamio, y del empeño del régimen cardenista) puede evitar hacer suya, parcialmente, la imaginaria degradante que se ha acumulado volviéndose tradición interpretativa. Versificadores de los treintas, como Carlos Gutiérrez Cruz o Carlos Rivas Larrauri, codifican el habla fracturada del indígena que apenas habla "castilla" hasta desgastarla en lo paródico y transformarlo en humor popular. Allí está el indio, elemento conspicuo de un proceso de colonialismo interno, nunca asimilado, la animación masiva de una duda sobre la certidumbre del progreso nacional. Para ubicarlo, las técnicas usuales han sido: a) "poetizarlo", volviéndolo remoto, ancestral, enigmático, eterno, con un silencio de siglos, atento a los rumores atávicos de su alma o b) procurarle una dimensión (por así decirlo) cotidiana a base de la gracia de sus esfuerzos fallidos en la búsqueda de (y el miedo y la desconfianza ante) un lenguaje y una conducta "occidentales". Las dos técnicas confluyen en un propósito: hallar al indio tan lejano o tan "humorístico" que resulte necesariamente una abstracción y, por lo tanto, se vuelva "invisible".

Aun las novelas mejor intencionadas de la época cardenista, *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes o la excelente *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno (n. en 1906), no pueden evitar el patronazgo que usa el estilo repetitivo (pródigo en la adjetivación inmovilista del indio, siempre "indescifrable", "inmutable", "sumiso") y acude, en el caso de López y Fuentes, a un prurito de observación cientificista: el indio como conejillo de indias para el estudio del hombre primitivo. El proyecto de Magdaleno es mucho más complejo y acerbo en una etapa de entusiasmo programático en la novela: consignar los procedimientos mestizos de explotación y aplastamiento y ver, ante ellos, la *impotencia* de una comunidad indígena. No hay salidas: el niño indio, Saturnino Herrera, el Coyotito, abandona la inhumana, infernal vida de su tribu, va a educarse a la ciudad y regresa como gobernador del Estado a oprimir, a promover y a consentir el engaño, la brutalización y el asesinato de los de su raza.

Quizás sean las novelas y cuentos de Rosario Castellanos (*Balún-Canán*, 1957, *Oficio de tinieblas*, 1962, *Ciudad Real*, 1960) los

significativos de entre lo reciente por darle voz y a al indígena. En Castellanos existe conciencia de la narrativa indigenista: "Uno de sus defectos [la corriente indigenista] —dice R. C.— reside en el mundo indígena como un mundo exótico en el que por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente blancos, sólo que colocados en una circunstancia desfavorable... Los indios no me parecen misteriosos o que ocurre es que viven en una miseria atroz". Finalmente, estos intentos narrativos fallan por el exceso de errores de construcción y el esquematismo de su forma.

Poetas como Rojas González (1904-1951) inicia, dentro de esta corriente: la pretensión de exactitud, de rigor que destruye a su novela, *Lola Casanova* (1947), y le regular y previsible a sus cuentos (*El diosero*, 1952). La antropología sin pretensiones literarias la inicia Juan José Arreola (1904-1985), de Ricardo Pozas (n. en 1912), hasta ahora lo

El periódico *El Nacional* organiza un concurso de "novelas proletarias". Emerge entonces una corriente novelística que se designa como "proletaria", quiere reproducir los primeros novelistas soviéticos y —así no lo reconocieron los escritores norteamericanos como Theodore Dreiser y Sinclair Lewis—. Sin tradición ideológica, esta súbita "cultura radical" es un expediente a mano: el sentimentalismo pequeño-burgués centrado en el esquema cristiano del sacrificio que se repite. En *La ciudad roja*, 1932, de José Mancini, y *Mezquites*, 1937, de Gustavo Ortiz Hernández o en *Mezquites*, Francisco Sarquis, impera una tesis: sólo la sangre que se abona a la revolución socialista ya que el precio de la vida es el mayor dolor (el destino de los líderes esponcer en el último capítulo).

En la década de los cuarentas, la producción de novelas "de masas" se va haciendo mecánica, va careciendo de vigor, quedando en el costumbrismo anecdótico que había contribuido Rubén Romero (1890-1952). Romero, que alcanzó su fama de *best-seller* con *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), era "novela picaresca", vive en la Revolución el ade-

cuado telón de fondo para sus "paisajes bucólicos": *Apuntes de un lugareño* (1932), *El pueblo inocente* (1934), *Desbandada* (1934) y *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), esta última su contribución a la literatura del "pesimismo" ante la frustración del movimiento de 1910. Pero la Revolución Mexicana, armada o institucional, sigue siendo el hecho central o el punto de partida de las mejores obras (*Los muros de agua*, *El luto humano*, *Los días terrenales* de José Revueltas, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, incluso y en un sentido preciso *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo). Con la crítica mural de *La región más transparente* y el amplio resumen de una narrativa en que se constituye *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (que recoge y transforma las grandes críticas morales y políticas al proceso institucionalizador de la Revolución) el género parece arribar a su definitiva conclusión.

VIII. El realismo social. Las polémicas sobre ideología, arte y compromiso

¡Desliteraricémonos! ¡Despojémonos de toda paja aunque sea dorada!... Bajemos de la torre de marfil en donde nuestra vanidad de artistas nos haya vuelto herméticos, y dejando las sordinas, los refinamientos, las exquisiteces quintaesenciales y las "discreciones", vayamos a la "Tierra baja" en donde toda una legión de semejantes nuestros desfallecen hambrientos y se agitan y se arrastran, carentes del pan del espíritu, del pan de las ideas... Vayamos a ellos y orientemos su justa rebeldía.

Guillermo de Luzuriaga (1925).

Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierda nada con ella; yo pierdo *La Cartuja de Parma* y mucho más.

Jorge Cuesta (1932).

Lo que logró hacer la revolución mexicana con la nueva generación de escritores, puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar *sin retrasarse con la cultura del mundo*. La realidad profunda, oculta hasta

entonces, prestó a aquellos adolescentes la experiencia necesaria para madurar con rapidez. En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la revolución, a los hechos pasajeros que podrían haber sido temas más o menos vivos y vividos, prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales y profundas, concentradas en su propio ser. Esfuerzo equivalente a la identificación del carácter nacional que intenta el país con la revolución procurando, también, encontrarse y conocerse a sí mismo.

Bernardo Ortiz de Montellano
(1930).

Quienes sustituyen a Vasconcelos en la dirección de la política cultural del régimen, aceptan formalmente su programa, adelgazan su mística y van patrocinando mutaciones nacionalistas, de acuerdo con las oscilaciones del callismo. Se pierde el afán latinoamericanista y permanece, como medida defensiva y de autoelogio, un nacionalismo cultural de apariencias variadas. Una, el chovinismo a ultranza, desemboca en la parodia involuntaria con la Campaña Nacionalista de 1931, inaugurada para la defensa económica del país. El diputado José María Dávila redacta el Decálogo Nacionalista, cuyos puntos centrales reafirman la consigna: forjar el orgullo nacionalista es crear el mercado interno. Nacionalismo es adquirir lo que el país produce:

1o. Al levantarte cada día no olvides ordenar, pedir o recomendar a tu esposa, tu criada o tu ama de llaves, que todos los alimentos que te sirvan durante el día sean confeccionados con artículos del país.

2o. Al fumarte el primer cigarro, acuérdate que el tabaco mexicano es mejor que el extranjero y si por desgracia hubieses adquirido el hábito de preferir los pitillos de hoja de calabaza con marcas exóticas, proponle firmemente consumir lo nuestro y verás que el tabaco del país te llega a gustar más y te daña menos.

6o. Si has de hacer obsequios, acuérdate de que en México tenemos fábricas de dulces, de perfumes, de medias y de otros muchos preciosos objetos y ten en cuenta que, prefiriendo lo mexicano, duplicas el regalo en tu Patria, ya que una parte del precio corresponde al obrero.

Otra tendencia aparece como antídoto o contravención del esquema ideológico del callismo. Son los primeros devotos del realismo socialista, quienes primero predicán la adopción nacional de la utopía soviética y quienes, víctimas de su propia rigidez estalinista, se van configurando después como dictadores sin poder.

Entre 1928 y 1934 los partidarios de la socialización del arte se agrupan y emiten definiciones y consignas, que burocratizarán inevitablemente en el período cardenista. El más articulado o vehementemente de entre ellos es el poeta Carlos Gutiérrez Cruz:

Afirmo que el arte debe asumir un papel eminentemente social y que solamente debe ser portador de asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad... cuando no está al servicio de ningún sentimiento general o personal sencillamente no es arte; podrá ser ejercicio lingüístico, ensayo literario, hasta filigrana admirable por la maestría con que fue ejecutada, pero si una obra carece de sentimiento, no puede ser obra de arte.

Una fe desbordada: México se transformará gracias a la emoción del arte comprometido. Según Jorge Ferretis "un poeta genuino es siempre una función social". El ánimo populista (la entonación sumisa de quien erige una entidad suprema, El Pueblo, sin preocuparse por organizar sus modos de lucha y de expresión, sin cuidarse de establecer su integración o su composición) se acerca piadosamente a la técnica. Ermilo Abreu Gómez afirma en 1933:

Es necesario crear la literatura escrita sobre las bases de la literatura hablada.

Durante este primer periodo de afianzamiento institucional, la izquierda se mueve en guetos, mitifica sus comportamientos. En 1931, Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada fundan LIP (Lucha Intelectual Proletaria) y su órgano *Llamado*, la cabeza de cuyo único número es una mano que tira de un silbato de fábrica. El romanticismo es implícito: Lucha Intelectual Proletaria. En 1932, en el Casino Español se organiza una magna exposición de David Alfaro Siqueiros. A su vez, la extrema derecha se manifiesta gracias a grupos como las Camisas Doradas y ARM (Acción Revolucionaria Mexicanista). En una cosa se coincide: en el mantenimiento de una moral tradicional. Los "intelectuales proletarios" organizan cruzadas contra los homosexuales para erradicarlos de la vida pública. Surge en 1933 un Comité de Salud Pública para velar por la moral de la comunidad.

En 1934, se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) cuya primera consigna política es "Ni con Cárdenas ni con Calles", que exige al gobierno la libertad de los compañeros presos en las Islas Marías, garantía de libertad de expresión, rea-

nudación de relaciones con la URSS. Cárdenas da su palabra de que atenderá las demandas. La LEAR se funda con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Makedonio Garza, Luis Arenal, Juan de la Cabada. Se edita una revista *Frente a Frente*. Se incorporan pintores realistas como Ángel Bracho, Antonio Pujol, Siqueiros, Alfredo Zalce y promotores culturales como Fernando Gamboa. La tendencia es formar organizaciones, detener el fascismo oponiéndole entre otras cosas, un muro de siglas. Aparece la FEAR (Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios) fundada por la LEAR y el burócrata de Educación Pública José Muñoz Cota. Participan treinta o cuarenta artistas, entre ellos Silvestre Revueltas, Blas Galindo, María del Mar.

El cardenismo despliega valerosamente las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. A su sombra, crece la demagogia y las estridencias verbales consiguen acomodo y clientela. Los realistas socialistas y los populistas tienden a asimilarse, a identificar su idea de una "cultura proletaria" con la cultura de la Revolución Mexicana. Como aconteció con el muralismo, se oficializa de nuevo el registro cultural de la lucha de clases. Un hecho sustancial: el Estado es el empleador predominante de los intelectuales. Muñoz Cota destituye por "artepuristas" a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo, María Izquierdo. En su defensa, los despedidos crean la Asociación de Trabajadores del Arte y obtienen la restitución. La ATA se disuelve y se fusiona con la LEAR, en ese momento centro de enormes efervescencias. A la LEAR se agregan Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Jesús y Julio Bracho, Emilio Gómez Muriel. La LEAR atrae europeos como Antonin Artaud y emigrados cubanos como Juan Marinello y Nicolás Guillén.

Se disuelve la Federación de Escritores y Artistas Proletarios y se expulsa de la LEAR a Muñoz Cota. Más adhesiones y llegadas: el antiguo grupo de los estridentistas, los veracruzanos de la Revista *Ruta* (José Mancisidor, Lorenzo Turrent). En el panorama de la cultura oficial, euforia izquierdizante. Gonzalo Vázquez Vela sustituye a Ignacio García Téllez como Secretario de Educación y se promueve lo que podría considerarse "cultura normalista" con historiadores como Luis Chávez Orozco. Prolifera un deseo: la estricta militancia del escritor y el artista. Los empleados del periódico *El Nacional*, el más importante del momento, fundan el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) que se incorpora al

PNR. Lo dirigen Héctor Pérez Martínez y Gustavo Ortiz Hernán.

Las contradicciones matizan el panorama. Las carátulas de la revista realista *Frente a Frente* son del pintor Carlos Mérida. Hay un nuevo auge de las misiones culturales y la LEAR organiza una sección de Pedagogía junto con las de artes plásticas, literatura, teatro y cine (funciona un rudimento de cine-club). El "internacionalismo proletario" obliga a la LEAR (que pertenece al Socorro Rojo Internacional) a enviar una delegación (Mancisidor, De la Cabada y Miguel Rubio) al Primer Congreso de Escritores Norteamericanos en Nueva York (1935). La época también consiente y exige el culto a la personalidad. Las grandes figuras son los muralistas. Diego Rivera ha peleado con el Partido Comunista, que lo atacó por haber hospedado a Trotsky, y sostiene con Siqueiros controversias públicas, la primera en el Palacio de Bellas Artes. Siqueiros acusa a Rivera de *mexican curious*. Rivera se apoya en el Sindicato de Panaderos. Interrogado, José Clemente Orozco responde: "Yo no hablo, yo pinto". Las luchas ideológicas como espectáculos populares.

La LEAR organiza guardias armadas contra el grupo fascista de los Dorados. A De la Cabada lo sustituye Silvestre Revueltas como presidente. Vienen los días de la guerra de España. Hay poderosas movilizaciones en contra del fascismo. A España va una delegación al Congreso de Escritores y Artistas (Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa, De la Cabada, Octavio Paz, Elena Garro, José Mancisidor, Carlos Pellicer). Los acontecimientos de Europa conmueven, perturban, indignan. Cárdenas le abre las puertas a los refugiados. La de España es una causa fundamental que se complementa con las otras del cardenismo (la Reforma Agraria, la Expropiación Petrolera). Un intelectual es figura política dominante: Vicente Lombardo Toledano.

Las polémicas culturales

Ante tal decisión de comunicarse, de alcanzar a las grandes masas; ante este proyecto de igualitarismo, se levanta, muy variada y polémicamente, el elitismo. Antonio Caso, en 1925, se pronuncia contra la vulgarización que obliga a la superficialidad.

Esto es la democracia contemporánea: una degradación de la vida superior humana, para impartir a todas las gentes los beneficios de

la cultura; mayores posibilidades de expresión intensa y menores realizaciones adecuadas de intensidad profunda.

En su turno, Alfonso Reyes, combatido por "escapista", propone la conciliación (1930):

Quiero el latín para las izquierdas, porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas. Y quiero las Humanidades como el vehículo natural para todo lo autóctono.

¿Qué izquierda puede oírlo en ese momento? Caso, quien ya ha participado en ardorosas polémicas con positivistas (Agustín Aragón y Leyva), tradicionalistas (Manuel Puga y Acal) y alumnos rebeldes que le niegan coherencia y validez filosófica (Samuel Ramos), se involucra en una larga discusión en las páginas de *El Universal* con Vicente Lombardo Toledano, nuevo representante del marxismo. En 1933, el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos aprueba, con intervención en contra de Caso, las conclusiones de una ponencia según la cual la Universidad Nacional Autónoma de México y las instituciones de carácter universitario del país deben adoptar la filosofía del materialismo histórico como orientación de sus tareas docentes, científicas y culturales. Caso se opone a que la Universidad sustente un credo definido:

El licenciado don Vicente Lombardo Toledano dice que me contradigo porque sostengo la libertad de cátedra y, a la vez, sugiero la orientación del nacionalismo social. ¿En qué está la contradicción? Yo, como profesor universitario, libre e inviolablemente, sostengo como orientación el nacionalismo social. Yo no soy la universidad. Otro profesor diverso de mí, por ejemplo, Don Vicente Lombardo Toledano, puede sostener, conforme a mi sistema, una orientación diversa: la pavorosa organización o desorganización bolchevique; y la Universidad Autónoma, que si lo es, realmente, no puede ser sectaria, permanecerá sobre la cátedra del señor Lombardo y sobre la mía, sin preconizar ningún credo. ¿No es esto claro como el día?

El debate prosigue en términos más violentos. Los profesores y estudiantes católicos —informa Juan Hernández Luna— acaudillados por Manuel Gómez Morín y Rodolfo Brito Foucher, la emprenden contra Lombardo Toledano, director de la Preparatoria, y contra las resoluciones del Congreso. Por la fuerza, los católicos se apoderan de la Rectoría de la Universidad. Renuncian el rector Roberto Medellín y Lombardo, quien insiste: "Sigo creyendo en

la necesidad de dar una orientación socialista a la enseñanza". La derrota de la izquierda es el predominio de los católicos: se nombra a Gómez Morín rector interino de la Universidad.

Los colonialistas

De modo deliberado, algunos escritores exhiben, por contraste, las líneas dominantes de la cultura oficial. Los "colonialistas" (Artemio del Valle Arizpe, Luis González Obregón, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Mariano Silva y Aceves, Jorge de Godoy) intentan, en una suerte de nacionalismo retrospectivo o de expedición hacia la Edad de Oro, capturar literariamente lo que ven como la más honda raigambre de México, la castiza; exhumar lenguaje y anecdotarios míticos del virreinato para "interpretar poéticamente la historia de México". El propio Valle Arizpe (1888-1961) aclara sus intenciones.

El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman un acto evasivo.

Pero no se está ante una literatura "decadente". A su modo quiere ser lo contrario. El "colonialismo" puede explicarse como una reacción contra el afrancesamiento de los modernistas, otra vuelta a lo que entienden como origen del vigor cultural, la hispanidad, regreso que se aprovecha combinatoriamente de un libro primordial: *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, de los estilos de Enrique Larreta, Valle Inclán y Gabriel Miró y también, incongruencias fatales, de Marcel Schwob, D'Annunzio y Aloysius Bertrand. Su barroquismo anuncia su doble ambición: explorar y usufructuar la riqueza del idioma y distanciarse del vulgo. Lo que se da incluso en *Pero Galín* (1926), la sátira de Genaro Estrada (1887-1937) contra el género. Los colonialistas asumen en el extremo lo que otros intelectuales y escritores de la época formulan como declaración de principios: la Revolución no facilita ni permite la vida cultural. "No había ambiente —declara Vasconcelos— para un trabajo sistemático de estadista y menos pudo haberlo para un florecimiento intelectual." Reyes es igualmente severo al recordar el camino que debieron transitar:

el de la vida a sobresaltos, el de las conquistas por la improvisación y hasta la violencia, el de la discontinuidad en suma, única manera de vida que nos reservaba el porvenir contra lo que hubieran querido nuestros profesores evolucionistas y spencerianos.

La respuesta de los Contemporáneos

Si hay un enemigo propicio y propiciatorio para los realistas socialistas, es el grupo de los Contemporáneos ("seres de absurda egolatría"), inclinado, muy polémicamente, a favor del elitismo. Villaurrutia habla de "una pintura para todos a condición de que todos sean unos cuantos". La defensa de Torres Bodet es la menos convincente. En 1928, exalta su idea de la literatura en estos términos:

Literatura que busca, a través del dolor de la vida, que no refleja sino en parte, un cielo más puro que mirar y un horizonte más limpio al que circunscribirse. Poesía en que el "yo" se contempla con una rara exactitud y una penetración psicológica muy fina. Novela en que aparece por momentos —entre ángeles y abismos— el escenario brusco de la revolución. Como su pueblo, la literatura de México asciende hacia la luz, en un esfuerzo de todas las horas, interrumpido también a todas horas. ¿Cómo atreverse, sin embargo, a acusarla de las deficiencias que no ha sabido colmar, si en años en que el equivalente parecía por todas partes roto, ella logró siquiera conservarse dentro de la pureza del gusto y la discreción que le eran esenciales?

Discreción y pureza del gusto. Apuntalar de modo tan retórico un proyecto cultural es desechar, a nombre de valores impalpables, lo que escritores como Azuela o el propio Salvador Novo, lejos de cualquier discreción, han realizado. ¿Cuál es el equilibrio entre "ángeles y abismos"? La incapacidad de Torres Bodet de entender el proceso cultural que la revolución desata, es sólo parte de las discrepancias y disparidades que le dan a Contemporáneos el carácter clásico de "grupo sin grupo". En 1932, en plena campaña contra los Contemporáneos, José Gorostiza responde a una encuesta y lanza su autocrítica:

Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar... Nos habíamos perdido. Las modas "europeas" sólo nos proporcionaban una satisfacción temporal. Estamos en crisis; *crisis de transición para unos, de muerte para otros.* Allá cada uno con su experien-

cia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originalmente y, además, mexicano, que responda al medio en que vivimos, que sentimos, que esté fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra sensibilidad, a nuestra mentalidad... Yo rectifico mi actitud europeizante.

"Lo europeizante": la acusación última de esta época nacionalista que insiste en el autoconsumo cultural. Para quien lo sea, va el anatemata. Diego Rivera incluye impiadosamente a algunos de los contemporáneos en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Orozco los satiriza en un dibujo: "Los Anales". Antonio Ruiz retrata a Novo y a Villaurrutia a la cabeza de la procesión contra el pueblo. Abreu Gómez los ve como la "continuación europeizante de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*. Vivían de espaldas a México". Ya en 1937 Efraín Huerta los considera "históricamente liquidados". A esta tendencia exterminadora, Cuesta opone la teoría del "desarraigo" (sobrevivir es hacerse en otras culturas) como única salida para los escritores y les reprocha a Samuel Ramos y a José Gorostiza su tesis de "una vuelta a lo mexicano":

"La vuelta a lo mexicano" no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo, se ofrece como nacionalismo, aunque sólo entiendo como tal el empuñamiento de la nacionalidad.

Novo se defiende: carecemos de tradición literaria, el país es antilibresco. La polémica continúa todo el sexenio cardenista, se renueva con la llegada de Pablo Neruda a México y la redoblada hegemonía de los muralistas y se aquietta al surgir el desarrollismo, no sin antes infestar libros, revistas y periódicos con melancólicas defensas del artepurismo o intentos donde los residuos del romanticismo quieren acceder al bolchevismo. Ejemplo:

Novia Revolución,
Amada eterna:
tú que mis arrebatos juveniles
acogiste benévola
y que alentaste, pródiga en ternuras
las audacias de todas mis quimeras.
Envuelto por tu clámide escarlata,
cabalgué en el Pegaso de la Idea

sin que amenguaran mi ánimo
ni fatiga, ni dudas, ni flaquezas.

(“Novia Revolución” de Justo A. Santa Anna)

IX. La revista “Taller”, Paz, Huerta, la filosofía de lo mexicano, Yáñez y Revueltas

Carecería de fundamento suponer en México, ya no la existencia, sino aun la mera posibilidad de una cultura de primera mano, es decir, original, porque sería biológicamente imposible hacer tabla rasa de la constitución mental que nos ha legado la historia. No nos tocó venir al mundo aislados de la civilización que, sin ser obra nuestra, se nos impuso, no por un azar, sino por tener con ella una filiación espiritual. En consecuencia, es forzoso admitir que la única cultura posible entre nosotros tiene que ser derivada.

Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934).

Lo que no quiere decir que el mexicano sea incapaz de convertirse en lo que se llama un buen obrero. Todo es cuestión de tiempo. Y nada, excepto un cambio histórico cada vez más remoto e impensable, impedirá que el mexicano deje de ser un problema, un ser enigmático, y se convierta en una abstracción más.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte. O el amor. El amor, que es la más extraña, la más extrema forma de morir, la más peligrosa y taimada forma de vivir el morir.

Agustín Yáñez, *Al filo del agua*.

¡Claro que no hay provocadores entre nosotros! Pero de lo que se trata es de no olvidarse jamás de las reglas del trabajo conspirativo. En todo casi siempre hay que proceder como si estuviera uno rodeado de provocadores, aunque éstos no existan.

José Revueltas, *Los días terrenales*.

El grupo de “Taller”

La guerra de España concentra y moviliza actitudes en todos los países occidentales, obliga a los intelectuales a ampliar e internacionalizar su comprensión política. En México, el gobierno de Cárdenas apoya a la República y recibe inmigrantes que diversificarán y enriquecerán el trabajo cultural (Gaos, Cernuda, Emilio Prados, León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez, Adolfo Salazar, Wenceslao Roces, Max Aux, Rodolfo Halffter, Manuel Altolaguirre, Joaquín Xirau para sólo citar unos nombres). Se funda la Casa de España que se convertirá en El Colegio de México. Los nuevos escritores, dentro y fuera de la LEAR, toman partido. Aparece una revista, *Taller Poético*, dirigida en su primera época por Rafael Solana, donde colaboran Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez, Neftalí Beltrán. Una publicación estudiantil anterior, *Baranda*, ha congregado un primer entusiasmo político y artístico. Si algunos dentro de estos grupos insisten en un “europeísmo” sin matices, los más de deciden por el proyecto totalizador: modificar al hombre y a la sociedad.

Para nosotros —declara Octavio Paz— la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo. Cambiar al hombre exigía el previo cambio de la sociedad... (se trataba) de la imperiosa necesidad, poética y moral, de destruir a la sociedad burguesa para que el hombre total, el hombre poético, dueño al fin de sí mismo, apareciese... para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes.

Como Reyes, como los Contemporáneos, a Paz (n. en 1914) le corresponde diversificar y renovar gustos literarios y concepciones culturales. Con énfasis pronunciada y sostenidamente crítico, Paz revisa el corpus tradicional de la cultura mexicana, atiende a lo que le parecen rasgos esenciales (obras como las de Sor Juana Inés de la Cruz y López Velarde, o las de Rufino Tamayo y Gunther Gerzso) y entrevera esta revisión con su vasto conocimiento de las tradiciones poéticas universales, su inmersión en la experiencia surrealista y su frecuentación de las culturas orientales. La ampliación que de este cruce resulta convierte la poesía, el ensayo y la crítica de Paz en influencias primordiales de los países de habla hispánica. Él ha ido precisando, a lo largo del conjunto de su variada, intensa obra, una línea creativa que —en lo básico—

acata e integra sus ideales juveniles. Lo que denomina la "tradicción de la ruptura" (la innovación, el riesgo, el rechazo de lo establecido) le resulta la tradición moderna por excelencia en el campo de la cultura, una tradición que alcanza una de sus más grandes metamorfosis con el surrealismo, modelo de conducta artística, vital e intelectual.

Las proposiciones de Paz son múltiples. En *El arco y la lira* (1956) examina (para elegir) la herencia literaria occidental, y, a partir de allí, elabora una poética, cuyo fundamento es la naturaleza histórica (paradójica) del poema, que niega a la historia. "La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior." En *El laberinto de la soledad* (1949), Paz advierte lo que considera específico (lo singular) de la realidad y la irrealdad mexicana, acción de percibir "lo que está detrás de la máscara" que continuará en *Posdata* (1970), donde retoma y reexamina sus tesis para ubicar el fenómeno estudiantil del 68 y su culminación, la matanza de Tlatelolco (a la que sucedió días después, en señal de protesta, la renuncia de Octavio Paz como embajador de México en la India). En libros que recopilan ensayos y artículos (*Las peras del olmo*, 1957; *Puertas al campo*, 1966; *Corriente alterna*, 1967; *El signo y el garabato*, 1973) Paz esencializa el proceso y descubre valores pasados y presentes de la cultura mexicana; indaga en las correspondencias entre artes plásticas y literatura, da a conocer sus hallazgos y sus obsesiones, analiza la teoría y práctica de la traducción, asedia al concepto "modernidad", se acerca a etapas y obras, registra nítidamente su preocupación por el lenguaje oriental, señala analogías. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967) estudia el pensamiento del antropólogo estructuralista y su descripción de mitos y símbolos. En *Conjunciones y disyunciones* (1969) enfoca críticamente la moderna rebelión del cuerpo, las formas de asociación de los signos *cuerpo* y *no cuerpo*, y las concepciones diversas de las religiones orientales y las occidentales. En *Cuadrivio* (1964) Paz ve en cuatro poetas (Rubén Darío, López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda) las afinidades electivas de la disidencia moral y estética, cuatro encarnaciones de la tradición de ruptura. La vastedad de intereses de Paz y su claridad expresiva continúan al servicio de un mismo fin: precisar y enriquecer las formas cultu-

rales cuyo acto fundador sea al mismo tiempo el movimiento disidente: poner en duda la legitimidad de su propia existencia y afirmarla como juego, trabajo y actividad ascética. En *Los hijos del limo* (1974), Paz revisa la tradición de la vanguardia.

Como poeta, Paz asimila influencias tempranamente y va desarrollando una obra admirable, algunos de cuyos estímulos son la integración y la fijación momentánea del erotismo y la lucha contra, desde, por el lenguaje. Esta poesía (*Libertad bajo palabra*, 1949; *Aguila o sol*, 1951; *Semillas para un himno*, 1954; *Piedra de sol*, 1957; *La estación violenta*, 1958; *Salamandra*, 1962; *Ladera este*, 1969) ha culminado ahora en un texto espléndido, *El mono gramático* (1975). Como traductor, Paz es excepcional (*Versiones y diversiones*, 1974).

Efraín Huerta (n. en 1914) en *Los hombres del alba*, *Poesía* (1951), *El Tajín* (1963) y otros libros, a partir de una radicalización política (que puede despeñarlo en ocasiones en el realismo-socialista), es sentimental, cree en el erotismo y practica la indignación. En su mejor instancia, que es frecuente, Huerta sabe elegir y convierte a un territorio sórdido y magnífico (la ciudad como calles que son modos de vida y estados de ánimo; el alba como conciencia del caos y la grandeza) en recinto y sede de sus cóleras, pasiones, odios y amores vehementes; en la plaza pública de sus profecías y rencores y encuentros con la mujer amada, en un estilo arrebatado que mucho le debe a Neruda y —pese a todo— al surrealismo y a la poesía francesa moderna.

México y lo mexicano

En 1934, Samuel Ramos da a conocer *El perfil del hombre y la cultura en México*. Esta colección de ensayos breves inicia una nueva vertiente del nacionalismo cultural que, a la preocupación por lo "nuestro" agrega un freudismo recién descubierto para lograr algo parecido a un "psicoanálisis de la nacionalidad". Apoyado en Adler, Ramos aspira a fijar, a detener esa "ontología móvil" que es el mexicano, al que le atribuye el "complejo de inferioridad" que le dará fama a sus tesis, vueltas ya clisés.

La corriente inaugurada por Ramos quiere ser análisis filosófico y/o psicológico. Hay que localizar, detallar aquello que cohesionaba una actitud diferente: el ser del mexicano. En 1949, *El Laberinto*

de la soledad proporciona un enfoque literario y crítico de México, historia y mitología. Lo que se pierde en generalizaciones se recobra en calidad prosística. Ya transcurrido el auge de la corriente de "lo mexicano" (que al cobrar su mayor fuerza, influye en la ideología de los medios masivos), *El laberinto de la soledad* permanece. El libro fija un criterio cultural en su instante de mayor brillantez, y su lenguaje fluido y clásico transmite la decisión de aclarar y de aclararse una sociedad a partir del examen (controvertible) de sus impulsos y mitos primordiales. Por otra parte, muchas de sus muy controvertibles hipótesis se han convertido en lugares comunes populares.

A principios de los cincuentas, un grupo, el Hyperión, cuyos maestros son José Gaos y Leopoldo Zea, decide crear la filosofía de "lo mexicano" que, *grosso modo*:

a) Considera a la filosofía como "saber de salvación" en tanto que orientadora de la vida cultural de México, o considera, al menos, que las investigaciones sobre la realidad nacional plantean un compromiso histórico al filósofo en México, aun cuando este tipo de investigaciones no sea estrictamente filosófico. La metodología la derivan inicialmente de Dilthey y de Ortega y Gasset.

b) Advierte en la reflexión sobre la realidad nacional el camino para comprender la problemática universal de la filosofía. El conocimiento de los problemas de nuestra vida cultural haría que la filosofía en México abandonase su condición de imitación estéril de doctrinas importadas para convertirse en un conjunto de problemas que siendo universales serían también nuestros.

c) Decide que si la autodenigración ("el complejo de inferioridad" de Ramos, el mexicano "como ser que no es hombre" de Uranga) ha sido el signo distintivo, se debe combatirla superando la dependencia cultural.

d) Establece un nuevo humanismo que reafirme la humanidad del habitante de América.

Frente a la "filosofía de lo mexicano" hay dos posiciones recapituladoras. Luis Villoro le niega carácter de escuela filosófica porque "no dio respuesta a las cuestiones fundamentales de la filosofía, ni pretendió hacerlo". En oposición, Emilio Uranga afirma:

La filosofía del mexicano era expresión de una vigorosa conciencia nacional. Tenía en lo espiritual un sentido semejante al que en lo económico había inspirado la "expropiación realizada por Lázaro Cárdenas..." La filosofía mexicana de los últimos cincuenta años ha culminado en la creación de un humanismo que se estima como el reflejo ideológico más adecuado de las realizaciones de la Revolución Mexicana... Este humanismo se ve hoy amenazado por las mismas causas que primero lo promovieron: la burguesía no se identifica ya con el humanismo propiciado por la Revolución Mexicana, sino que pretende suplantarlo por un "humanismo" importado de las metrópolis de que es dependiente económicamente. De ahí el olvido en que hoy ha caído la llamada filosofía de lo mexicano.

Si el proyecto de la "filosofía de lo mexicano" se disolvió en pronunciamientos semiacadémicos y en magnificaciones de banalidades ("el mexicano es ontológicamente pendenciero"): no es menos cierto que se originó en una ambición (técnica y de procedimientos) de internacionalizar no de nacionalizar una cultura. Por lo demás, en el ánimo del público de clases medias, lo que alcanzó mayor notoriedad fue la llamada "psicología del mexicano", la consignación del carácter original y único de la psique nacional. Esta tendencia interpretativa en manos subfreudianas rápidamente derivó a la autoparodia y al capricho continuo, sin haber logrado ninguna conclusión interesante. Tal vez el golpe último a estas corrientes aislacionistas fue la noción divulgada que identificó el "complejo de inferioridad" con la conciencia informada de la condición de habitante del subdesarrollo. A su vez, en poco tiempo el registro del subdesarrollo se convirtió masivamente en otro fatalismo, incluso más implacable que el "complejo de inferioridad".

La novela y el espíritu trágico

En los veintes y en los treintas, el continente latinoamericano va haciéndose de instituciones, va padeciendo tiranos que le dan forma brutal a esas instituciones, se procura servilismo recompensado y rebeldía traicionada y victimada. El maniqueísmo es la experiencia a mano: la evolución de la prosa (y de la sociedad) no suele incorporar a los matices y el desarrollo histórico es interpretado con ánimo monocorde. El matiz: el enemigo. O blanco o negro. En el xix y las primeras décadas del xx, los narradores son

incapaces de permitirse *voluntariamente* elogios del reflejo, pérdidas de la "perspectiva civilizada". Han nacido fuera del ámbito aprobado de Occidente, pertenecen a un mundo donde sólo las armas distribuyen el orden jerárquico (orden que puede durar el tiempo concedido a un fusilamiento). Se rehúsan a confirmar o acentuar esa marginalidad con provocaciones.

Si Sartre está en lo cierto y toda técnica nos remite a una metafísica, la técnica narrativa de estos años, lineal y autoconsciente, desemboca en una metafísica sospechosamente parecida a la cristiana, con igual densidad atmosférica: culpables y redimidos, mártires y paganos, civilizados y aborígenes, puros y corruptos. Los extremos se funden y los extremos fundan. Si no cree en la revolución (no su existencia sino sus logros) la mejor literatura del único país latinoamericano que la ha vivido, en el resto de América Latina se emiten señales de confianza esperanzada en las ventajitas de un cataclismo. Todo esto en medio de climas verbales febriles o secos, colmados de poses y finales admirativos que anticipan grupos escultóricos en el centro de los pueblos.

En México, el proceso es casi unívoco. La literatura se equilibra con tensiones externas: entre la gravedad y el miedo, entre la turbamulta y la silla presidencial. La solemnidad es parte del acervo ideológico y es imposible no vivir con desgarradora seriedad el curso de los acontecimientos. Han de transcurrir bastantes años antes de que se consienta o se produzca el tratamiento satírico, ya no digamos del movimiento de 1910, sino de la Novela de la Revolución. En última instancia, *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibargüengoitia (n. en 1928) es la parodia voluntaria y muy divertida de *La sombra del caudillo*. La burla recae no sobre los revolucionarios sino sobre sus versiones consagradas por el uso.

La actitud a seguir: negar la posibilidad de *otra* aproximación a la literatura. Academias y críticos y figuras consagradas y decisiones de la cultura oficial, proscriben el humor, el erotismo, la irreverencia histórica, la violencia-como-carencia enfrentada a la violencia-como-compensación, la heterodoxia personal más allá de las efusiones de poetas románticos o de los estereotipos bohemios del Pito Pérez de Romero. No existe *otra* historia ni *otra* sociedad ni *otra* interpretación de los hechos y tampoco resultan permisibles *otra* moral personal, *otra* práctica de la masculinidad o de la femineidad. Monotonía y monogamia. Al escritor se le pide

difundir una sola —la aprobada— de las vertientes de la experiencia. Puede describir la pobreza siempre que concluya compadeciendo; puede gloriarse en la violencia si termina condenándola.

Hay otra ruta aceptada: la expresión grandilocuente, epopéyica, dolorosa, pretendidamente trágica. Aquí no hay personas: hay héroes y hay canallas y hay pueblo. Las situaciones concretas emergen como procesos míticos, la contingencia se ofrece como fatalidad. Quetzalcóatl y Malinche y Cortés y Cuauhtémoc y Antonio López de Santa Anna y Porfirio Díaz y Zapata y Plutarco Elías Calles componen un reparto ideal. Y nutrido: el presagio funesto y la pérdida del orgullo nacional y la tiranía del exterior y la resistencia al invasor y la indignidad y la ambición del poder eterno y la voz del pueblo y el Hombre Fuerte son entidades que no se comprenderían si no llevasen nombre. La narrativa, durante un periodo considerable, se dedica a facilitar el entendimiento de las ideas que deshacen y rehacen a una colectividad. Espejo en el camino, la novela pretende apresar al único viandante: la sociedad mexicana, así de golpe, sin distingos excesivos. La sociedad es el personaje, personaje que al renunciar a su proyecto mitológico, exige verse detallado y concentrado en la novela de costumbres.

Esta novelística, a la postre, se muestra reacia a cualquier personalización. Sus criaturas están allí con encomiendas catárticas: el fin de su itinerario es la redención o el apego a la catástrofe. Lo anónimo será también significativo y en caso de aparecer un hombre de la calle equivaldrá al sargento Pío Marcha que proclama emperador a Iturbide. Lo que no tiene nombre es mítico: los indígenas de *El resplandor* de Magdalena o el huelguista de *La ciudad roja* de Mancisidor. O semidioses o coro griego.

En 1947, un acontecimiento decisivo: la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (n. en 1904). La técnica de consignación de la vida de un pueblo deslumbra e introduce lo que se irá configurando como "culto de la técnica". Lo que Yáñez cambia es el *punto de aproximación*. Tal vez en un orden de cosas, su objetivo sea contar la rigidez moral de las pequeñas poblaciones. Sustancialmente, lo que le preocupa es la fijación de un estilo literario que es una cosmovisión. Para adentrarse en el ámbito sofocante y triturador de la provincia mexicana de principios de siglo, Yáñez elige un ritmo eclesiástico, ritualista. Doble inmersión en el fanatismo: ceremonial y prosística. Los procedimientos neojoyceanos pueden ser novedosos en el medio literario de los cua-

rentas, pero la vigencia de *Al filo del agua* radica en su don de verificar la mentalidad de una época utilizando un lenguaje decimonónico, armado de reiteraciones, traspasado de latinismos, expiatorio, cuya acústica (perfección prosódica) mucho le debe al trato con salmodias, rezos y fervorines. La incapacidad de Yáñez de igualar o superar los logros de *Al filo del agua* quizás se deba a su complacencia por este idioma denso y cerrado que, aplicado a situaciones distintas (a la ferocidad rural, por ejemplo), deriva en el anacronismo y el lirismo anémico. Pero en *Al filo del agua*, el barroquismo de Yáñez es una derivación orgánica del tema, de la órbita de la represión sexual y moral, órbita y derivación sostenidas por la fuerza de una prosa exasperada y exacerbada, en el filo de la navaja entre el habla bíblico y el manierismo.

A la comprensión del fanatismo se ingresa vía el sonido que seduce e hipnotiza a los fanáticos. La represión que el libro desborda es también la pesada carga morosa de su lenguaje casi esculpido, lenguaje que no segrega relajamientos, orgasmos: sólo arrebatos y sacrilegios, fiebres del furor homicida o místico. Los actos más eróticos (las visiones de Luis Gonzaga) son excesos de castidad.

Dos orígenes de este lenguaje inmutable, eternizado: el refranero y la parroquia. En *Al filo del agua* (y este procedimiento se adocenará en los otros dos libros interesantes de Yáñez, *La tierra pródiga*, 1960 y *Las tierras flacas*, 1962) los refranes no reiteran la "sabiduría popular", sino el habla codificada que se usa con malicia litúrgica.

Yáñez reivindica, frente al melodrama imperante, el dramatismo del lenguaje. José Revueltas (1914-1976) en *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1944), *Los errores* (1964), despliega un temperamento trágico: sus personajes —presos políticos, campesinos, militantes comunistas obcecados o arrepentidos, hampones, prostitutas, maestros perseguidos por una turba fanática— atraviesan el infierno, el infierno de un país que vivió un gran movimiento y ha permitido su ruina y su consunción. Resultado de su frecuentación diversa de autores como Dostoievsky, Malraux y Faulkner y de una experiencia política intensa, la de Revueltas es una literatura social cuajada de dudas, de angustias, de obsesión por clarificarse (y repudiar) los dogmas. La libertad de la fatalidad. Todo en Revueltas se da en el límite:

su barroquismo (que desemboca con frecuencia en una intensa prosa poética), su pasión radical, sus atmósferas donde el delirio es la posibilidad de lucidez.

Le corresponde a José Revueltas introducir en México como asunto literario la "conciencia de clase". Si su primera novela, *Los muros de agua* aborda la evidente reciedumbre de los comunistas frente a la represión callista que los confina en el penal de las Islas Mariás, en *Los días terrenales* y en *Los errores* registra una épica interna, silenciosa. ¿Cómo permanecer en la vanguardia declarada de la Humanidad, sin que las exigencias de la organización deshumanicen en el trayecto? ¿Cómo entender la autocracia feroz de esos militantes que están resintiendo la persecución del capitalismo? Y lo más importante: ¿cómo darle un valor permanente y crítico a la desesperanza, cómo eliminar la falsedad y la banalidad de un culto estalinista al progreso que es resumen de una vida sin verdadera conciencia?

Con prosa febril, analógica en exceso, cuyo primer fin es la creación de atmósferas verbales que equivalgan a estados de conciencia, Revueltas reitera su tema: la angustia y el dolor asumidos vívidamente como justificación del ser humano, el optimismo profesional como retraso o negación de la voluntad radical. La sordidez rodea e invade el espacio físico y psicológico de los personajes, dentro de connotaciones derivadas de la fidelidad a Dostoievsky. A la corrupción y a la degradación naturales-en-el-hombre, se añade la situación política: en medios donde la extrema izquierda es una minoría perseguida y satanizada, un riesgo permanente es que asuma indiscriminadamente las características de la sociedad marginal. La clandestinidad política comparte efectos y consecuencias de la pobreza y el rechazo social. En las márgenes de la "vida normal" se entreveran y se asemejan militantes comunistas, alcohólicos, rateros, cinturitas, homosexuales, prostitutas, mendigos. De allí que las aparentes gratuidades (la espléndida descripción de las sirvientas lesbianas en *Los días terrenales* o el padrote Mario Covián y el enano homosexual en *Los errores*) se integran en la ambición de registrar vastamente la enorme e invisible reservación a orillas de las seguridades de la propiedad privada. La mentalidad de gueto infesta a los militantes, los asimila al lumpenproletariado, los desclasa en otro sentido, hace que desvíen el impulso de su lucha y lo concentren sobre sí mismos.

El rencor social no se transforma organizativamente, resulta circular y se sacia en la autodestrucción.

Otra importante obra narrativa: la de Elena Garro (n. en 1920), autora de un cuento extraordinario, "La culpa es de los tlaxcaltecas" y de una novela de la época de los cristeros *Los recuerdos del porvenir* (1963). Una animada, irónica recreación de la vida y el lenguaje populares: la de Juan de la Cabada (n. en 1903): *Paseo de mentiras* (1940), *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944).

X. La generación del 50

Madres, mujeres todas que antes de mí y conmigo
soportasteis un yugo de humillación, bebisteis
un vaso inicuo, ¡estáis en mí vengadas!
Yo he rescatado vuestra esclavitud al precio de mis
lágrimas.

Rosario Castellanos. *Salomé*.

Este pueblo no sabe
México ciego y sordo y tiene hambre
la gente es ignorante pobre y estúpida
necesita obispos diputados toreros
y cantantes que le digan:
canta vota reza grita.

Jorge Hernández Campos, "El
Presidente".

Cha cha cha. Bailemos. Hiervan los ruidos.
Siga el vacilón. Bailemos diente con diente.
Y el desharrapado enrosca la cola
y su cacerola mueve, y atiza
su lumbre. Bailemos.

Pobres marranos.

Rubén Bonifaz Nuño. De *Los
Demonios y los días*.

Lento, amargo animal
que soy, que he sido,
amargo desde el nudo de polvo y agua y viento
que en la primera generación del hombre
pedía a Dios.

Jaime Sabines. De *Horas*.

Vine a Comala porque me dijeron que acá
vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

Juan Rulfo. *Pedro Páramo*.

Entrevistada por Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos le proporciona la lista de su grupo literario: los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña, los poetas Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, el narrador Augusto Monterroso. Por los mismos años —mediados o fines de los cuarentas— empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia, y se produce la actividad del grupo filosófico Hyperion (Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Emilio Uranga). A todos ellos a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador, José Emilio Pacheco los agrupa bajo el rótulo de "Generación del 50" que posee la vaguedad y la precisión necesarias. Otro dato: como órgano de impulso inicial, la mayoría de los miembros de esta generación/promoción dispone de la *Revista Antológica América* dirigida por el cuentista y poeta Efrén Hernández.

Si el empeño de los miembros del Hyperion —que intentan traducir al rigor filosófico las intuiciones y anotaciones de Samuel Ramos y las obsesiones literarias y críticas de Octavio Paz— se centra en obtener una definición esencial del mexicano, los escritores (y éste es uno de sus escasos rasgos compartidos) anhelan desprenderse de lo que, luego del ímpetu creador de la década del veinte, amenazaba petrificarse tramposa y fastidiosamente: el nacionalismo cultural, ya no método de cohesión y de estímulo imaginativo, sino gastada fórmula de promoción oficialista. Este distanciamiento no es violento ni se conduce a través de polémicas: se va dando de manera gradual y diversa, e incluso, en muchos casos, involuntaria: de este nacionalismo lo que molesta es el tono desafiante y burocrático, no necesariamente las tesis. Las ideas de Samuel Ramos se vulgarizan convirtiéndose en lugares comunes, en insistencias de los medios masivos: las canciones de Esperón y Cortázar y las películas de Jorge Negrete pretenden aislar los datos específicos del mexicano en una empresa que, al ser su industrialización, es también la muerte de una etapa del nacionalismo cultural.

La narrativa: Rulfo, Arreola, Monterroso

Los escritores de estos años conservan devociones y puntos de vis-

ta, incursionan en el costumbrismo (sobre todo teatral) y diseminan señas de identidad. Lo que se ha perdido o de lo que se ha prescindido es de la carga de optimismo prefabricado, el alborozo ante la construcción del México Nuevo. Por así decirlo, la nueva literatura de fines de los cuarentas se halla en necesario contrapunto con lo más visible y pregonado de su realidad circundante. A distancia de la alegre y poderosa afirmación del gozo cosmopolita, del impulso candoroso que llevó a una burguesía nueva a las devociones culturales, y en el momento mismo del auge del primer desarrollismo, se dan entonces y por ejemplo, los primeros relatos de Juan Rulfo (n. en 1918) que, antecedido por Agustín Yáñez y José Revueltas, se entrega a la tarea de transmitir el eco y la presencia de una desesperanza profundísima.

En *El llano en llamas* (1953) o en *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo vivifica admirablemente el idioma de los mexicanos y extrema y renueva un proceso narrativo. En su obra culmina y se extingue una tradición novelística. No porque en esas llanuras desoladas, ni en esa postrer reverberación de la especie, se apaguen los ecos de las batallas, se extinga el fulgor revolucionario. No porque las formas que pueblan y despueblan el llano y Comala, el pueblo de los muertos, hayan sido o hayan dejado de ser horas antes los soldados que morían ignorando a quienes defendían, los héroes y villanos que seguían a Zapata o gritaban vivas a Pascual Orozco, los vecinos que rezaban a Cristo Rey. Tal vez los personajes de *Andrés Pérez, maderista* o de *Se llevaron el cañón para Bachimba* o de *Juan del Riel*, han adquirido esa velocidad de penumbras, esos ojos espectrales que persiguen los andares y las ternuras siempre fallidas de Doloritas Preciado o Susana San Juan. Pero las ruinas del llano y de Comala son a la vez históricas y literarias. La obra de Rulfo consigna la derrota y la corrupción de una realidad, de una retórica y una puesta en escena. Allí se integra la "pesadilla de la historia" y se vulnera visible o invisiblemente la obligación literaria de una realidad "ortodoxa" (lineal, unidimensional). De un tajo, Rulfo libera a la narrativa mexicana de la imposición de un realismo unívoco.

La novela rural adquiere diversificaciones existenciales. Para Rulfo, los hombres de la provincia y el campo no son protagonistas morales, son criaturas vencidas por un destino anterior al libre albedrío, a la posibilidad de elección, pero no anterior a la fatiga y la sequía y la humillación sexual y el crimen. La fatalidad lo

es todo. La Revolución Mexicana se disuelve bajo un clima cruel, soez. No hay gratitudes ni gratuidades: toda violencia es una extensión del proceder de la naturaleza; toda acción es una síntesis de la historia y del paisaje.

Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó. (De "Diles que no me maten".)

De Comala se destierran los actos. Quedan inalterables el recuerdo o la repetición de las acciones, el recuerdo o la repetición de frustraciones y comentarios. De la vida sólo permanecen los rumores que son epitafios que son descripciones críticas. Las características de Comala pueden ser las de un pueblo habituado al cacique: susurros, media voz, maledicencias entre crujir de dientes. Y son también las de una realidad literaria que ya no intenta persuadir o conmovir.

Si Faulkner, Ramuz o José Guadalupe de Anda son las influencias visibles de Rulfo, Augusto Monterroso (n. en Guatemala en 1921) y Juan José Arreola (n. en 1918) inician su obra en la admiración ante Jorge Luis Borges y su lección contenciosa y exacta de idioma. Arreola en *Varia invención* (1949) o en *Confabulario* (1952) cree en la voluntad de forma y en la perfección de la página. La literatura es la vibración y la limpidez de su sonido. Esta exigencia de absoluto lo mismo conduce a cuentos admirables como "El guardagujas" o "El prodigioso miligramo", que a páginas donde se rehabilita (sin mayor provecho que la obstinación prosódica) el afán modernista de burilar y cincelar la página. *La feria* (1963) es una eficaz colección de viñetas pueblerinas.

Monterroso en *Obras completas y otros cuentos* (1959), *La oveja negra y demás cuentos* (1970) y *Movimiento perpetuo* (1972), se decide por el ejercicio del sentido del humor y la multiplicidad de órdenes interpretativos. Sus cuentos, fábulas y reflexiones mezclan perfección estilística e inteligencia crítica y recuperan el impulso de las prosas de Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo Jr. La lectura de *La oveja negra*, su mejor libro, nos propone un retorno al espejo. (¿No nos estaremos volviendo avestruces o elefantes?) y una huida del espejo (¿no nos estaremos despojando de los atributos que hacían posible nuestra permanencia en los árboles?).

La poesía: Castellanos, Sabines, Bonifaz, García Terrés

De la poesía de los Contemporáneos, en especial de Gorostiza, Villaurrutia y de la poesía francesa y la norteamericana, la mayoría de los participantes en esta atmósfera (ni grupo ni tendencia deliberada) de la "generación del 50", derivan lo que advierten como creencia en la poesía, orden autosuficiente, cerrado, sin apoyos históricos o sociológicos. Esto se concreta en el intenso y voraz empleo de una retórica donde los elementos poéticos consagrados (esos personajes absolutos: la muerte, la soledad, el polvo, la prisión, la libertad, el sueño, el silencio, el movimiento, el mundo, el tiempo, la tierra y el amor) proporcionaron a la vez la temática y los contextos, el punto de partida y los paisajes. El subrayado se deposita de modo clarísimo: elogio de la soledad como la posibilidad más cierta de la comunicación, escepticismo enunciado amargamente ante el transcurso del ser humano, estados de ánimo que apuntan a la fijación de una ontología, una psicología devastada y —no tan de vez en cuando— una perspectiva de la nación como estado de ánimo que (innombrado) rodea al poeta. En la ronda que va del quebranto del amor al engolosinamiento funerario ante el espejo, los términos poéticos canonizados se explican solos, se insertan para generar calidades poéticas instantáneas, se responsabilizan del fin básico: la construcción de una armonía que vuelva igualmente melodioso y previsible el verso blanco.

En su primera publicación *Apuntes para una declaración de fe* (1948), Rosario Castellanos (1925-1974) se sujeta en gran medida a las convenciones dominantes: "El mundo gime estéril como un hongo". Y emite los esbozos inaugurales de una personalidad: el ejercicio de un humor cotidiano, lejos de la previsibilidad de las fórmulas "para hacer poesía", un moroso sarcasmo que no pretende herir sino —sin parodias— lograr la frase justa:

¡Qué cotidianamente plantamos nuestras máscaras
para hormigear un rato bajo el sol!...

Sus siguientes libros: *Trayectoria del polvo* (1948), *De la vigilia estéril* (1950) y *El rescate del mundo* (1952), exhiben numerosas lecturas: *Muerte sin fin*, Gabriela Mistral, la Biblia, textos de hagiografía. La poesía se alimenta de la poesía y evoca mitologías: el mundo rescatado es el de la infancia católica (la presencia del Amado como mero gozo del lenguaje) y la ima-

ginería del Chiapas natal. En *Poemas* (1953-1955) de 1957, Rosario Castellanos ya se revela personal a través de la espléndida "Lamentación de Dido" y del (implícito) homenaje a Jorge Guillén, "Misterios gozosos". El sustrato claudeliano de los versículos de "Lamentación de Dido", es particularmente brillante. Allí evade comodidades y transforma el acento de la literatura femenina en México, así siga centrada en el abandono y en la desgracia amorosa. Para eso maneja la ternura cruel, la distancia irónica, el humor ante el desastre cotidiano, la decisión de autoescarnio, la explicación reiterada de obsesiones y limitaciones.

Otros libros: *Materia memorable* (1969), *Poesía no eres tú* (*Obra poética 1948-1971*) de 1972 y *Judith y Salomé* de 1959.

Quizás el mejor poeta de esos años sea Jaime Sabines (n. en 1925). En su obra (*Horas*, 1950; *La señal*, 1951; *Tarumba*, 1956; *Diario semanal y poemas en prosa*, 1961; *Recuento de poemas*, 1962; *Yuria*, 1967), se ofrecen, en una combinación incierta, la imprecación, la cólera, la ternura, el gozo familiar, la grosería, la celebración de la soledad y la amargura. Allí están la desesperanza, el insulto, la necesidad de emborracharse para llorar, la angustia de no soportar la muerte de los seres amados, la embriaguez del coito, la pasión violenta, la autobiografía impiadosa ("igual a un perro herido al que rodea la gente, feo como el recién nacido y triste como el cadáver de la parturienta"), la negación de prestigios y jerarquías, el desafío, el riesgo, la lentitud y la eternidad de los afectos. Sabines es la espontaneidad, la reivindicación de los elementos considerados "de mal gusto", el estallido en una literatura de contención:

¡A la chingada las lágrimas!, dije,
y me puse a llorar
como se ponen a parir.

De "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines"

Toda la obra de Sabines es la constancia de un proceso autobiográfico, de la huella devastadora de la provincia, de esas tardes inertes y asfixiantes de Tuxtla Gutiérrez. Desde *Horas* y *La señal*, Sabines ha pretendido desquitarse, tomar en el poema la revancha, transfigurar la impotencia. En él la piedad se contamina de odio y la devastación es una variante del deseo de protección. Cuando desciende a los usos de la retórica masificada —como en los poe-

mas sobre Cuba— Sabines pierde la contención y se abandona al lugar común.

Rubén Bonifaz Nuño (n. en 1923) ha publicado *La muerte del ángel* (1945), *Poética* (1951), *Ofrecimiento romántico* (1951), *Imágenes* (1953), *Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958), *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), *El dolorido sentir* (1959), *Fuego de pobres* (1961), *Siete de espadas* (1966), *El ala del tigre* (1969), *La flama en el espejo* (1971). Además, numerosas y excelentes traducciones de poesía latina. En el manejo consciente e inigualable de la retórica, del juego con la exactitud, de los efectos poéticos, encuentra Bonifaz su altísima calidad y sus callejones sin salida. Él transita de una ciudad de bailes frenéticos y sinfonías (*Los demonios y los días*) a una inercia de habilidad demostrada pero vacía (*El ala del tigre*). En su mejor momento, Bonifaz es un inventario sensorial: las palabras se miden y ponderan: ritmo, densidad, intensidad. El sustantivo avasalla, seduce, conquista. Las calificaciones desaparecen: serían inútiles, reiterativas.

Jaime García Terrés (n. en 1924) ha publicado entre otros libros, *Las provincias del aire* (1956), *La fuente oscura* (1961), *Los reinos combatientes* (1961) y *Todo lo más por decir* (1972). Lector asiduo de la poesía anglosajona, de Lowell y de Auden, García Terrés extrae de allí una lección, no un apremio de lo coloquial, sino del punto de fusión entre la visión crítica del mundo y su versión poética estricta. No cree en el exceso y la gigantomaquia, se reserva el derecho de excluir lo que no le interesa; nada más lejos de su afán que los inventarios de posibilidades y contenidos. Cuando va hacia el paisaje es para describirlo según nos modifica y gobierna. No le afecta el paisaje como acontecimiento externo, susceptible de ser memorizado y reproducido.

Margarita Michelena (n. en 1917) es la figura emblemática de una actitud grandilocuente ante la poesía que concluye desterrándose a los dominios de un delirio verbomaniaco, donde no existen estructuras o lógica imaginativa alguna: sólo la palabra como deidad sonora. Otros poetas de interés: Jorge Hernández Campos (n. en 1921), Miguel Guardia (n. en 1924).

XI. La cultura de los años recientes

¿Cómo, en fin, darle palabras a todo esto, palabras más en un medio donde el lenguaje popular es la máscara defensiva de las violencias sofocadas, un lenguaje de emboscadas permanentes, que quema la lengua, que exige su amortiguador, su diminutivo, su albur, para mantener un equilibrio entre el mutismo verbal y la violencia física, y el lenguaje culto es otra máscara, la de un medio tono, una elegancia pegada con saliva, un falso pudor y una expresión anémica que pretende, una vez más, disfrazar y ordenar la muda violencia circundante?

Carlos Fuentes, *Los narradores ante el público* (1965).

De él (el escritor) podemos esperar que mediante el poder de la palabra y la forma nos muestre la vida en toda su elevación trágica, convirtiéndola en destino; pero su propio destino no se encuentra más que en esa voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra.

Juan García Ponce, *Los narradores ante el público* (1965).

No pretendo ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes con que atacar al infecto bastión de Bellas Artes... En caso de que nadie continúe en el futuro lo que yo ahora he insinuado, también quedaré satisfecho, aunque toda mi generación se acomode y prefiera, por cobardía, permanecer hundida en el lodazal. Me satisfará la idea de que, al menos ante mi conciencia, exterioricé mi inconformidad con una situación putrefacta de las llamadas actividades cultas.

José Luis Cuevas, *Cuevas por Cuevas* (1965).

Casi sólo por reflejo actúa en México la Guerra Fría. No hace demasiada falta exacerbar histerias y letreros como "En esta casa somos católicos y no aceptamos propaganda comunista", que son más jactancia que verdadera amenaza (el genocidio en México en los años cuarenta se desata contra los protestantes no contra los comunistas). Pese a todo, la Guerra Fría acelera —entre escándalos por visas negadas para Estados Unidos, retractaciones subsecuentes, cuantiosa venta de engendros pronazis como *Derrota mundial* de Salvador Borrego y publicaciones delatoras como *Resaca*, dirigida por Rodolfo Usigli— un ya enraizado proceso anticomunista entre las masas, temor irracional que oblicua y constantemente nutren y auspician los medios masivos de comunicación cuya in-

fluencia hegemónica se consolida al iniciarse la televisión a fines de 1950.

La intensa desnacionalización económica y social se corresponde, en forma obligada, con la progresiva debilidad del (romántico) nacionalismo cultural. El grupo en torno al presidente Miguel Alemán (1946-1952) ve en la teoría y la práctica desarrollista ("primero, la acumulación de riquezas; quizá algún día, su reparto más conveniente") la manera de consolidar el capitalismo. Una ideología se impone no sólo en la burguesía sino en la sociedad en su conjunto. Bienvenidas las inversiones extranjeras: al término de la segunda guerra mundial, este hamiltonismo oficial acepta complacido la gigantesca afluencia de capitales extranjeros que van adueñándose de la economía. La desnacionalización va inventando y patrocinando a la Unidad Nacional y, en el terreno de la cultura, las actitudes ideológicas específicas se arrinconan entre premios, homenajes y celebraciones conjuntas del Poder y del Espíritu (en banquetes donde todos son y están). De modo casi unánime, el movimiento intelectual es gobiernista (la cultura se construye en la estabilidad) y, por ejemplo, los ensayos críticos de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas sobre la agonía de la Revolución Mexicana (su aburguesamiento) suscitan el encono y la polémica contra los herejes. El marxismo, vía las interpretaciones de la tendencia que encarna de modo óptimo Lombardo Tolledano, aparece como otro método confirmativo de la operatividad y la legitimidad del Estado fuerte.

Fuera de lo conmemorativo, la cultura oficial tendrá que carecer de rasgos singulares y la cultura nacional deberá expresarse como la suma de personalidades que, en un país dado, se adecúan reverencialmente (con añadidos típicos, si acaso) al ritmo de la cultura occidental. Se difunden la extrañeza ante (o el rechazo de) la lucha de clases y durante un periodo prolongado impera entre los intelectuales un consenso social que considera de mal gusto, sin prestigio e interés, las referencias a los enfrentamientos de clase (salvo si esas referencias adoptan un tono mítico). Van languideciendo las preguntas obligadas con su afán introspectivo y la decisión de saberse vivos a través de un paroxismo declarativo: ¿existe el *orgullo* nacional?, ¿existe y cómo se manifiesta la *identidad* nacional? ¿existe y cómo pelagra la *tradición* nacional?

Al irse perdiendo la fe en el múltiple proceso regenerador y creador de la Revolución Mexicana en los terrenos de la cultura

y el arte, va emergiendo la complacencia burocrática: hay que seguir creyendo *públicamente* en la Revolución porque no tenemos otra fuente institucional de coherencia. Ya en el sexenio de Ruiz Cortines, tal compulsión fideísta se despliega con nitidez y, por tanto, tiende a lo furtivo, a lo que se actúa sin jamás verbalizarse: si el desafío nacionalista se ha extinguido en una espesa demagogia, en cuyo movimiento revolvente se fragmentan y se neutralizan los hallazgos y las conquistas, lo que *conviene* es ignorar o atenuar o comercializar —a riesgo de cualquier injusticia— los esfuerzos fundados en lo peculiar, lo intrínseco, lo nacional. La mejor etapa del nacionalismo cultural, el muralismo, ha cifrado su propaganda en la excepcionalidad de la empresa: ninguna otra nación dispone de tan iluminadora pedagogía radical. Y sin embargo —nuevo consenso que cunde entre los intelectuales— el muralismo ha devenido en autoplagio y elogio burocrático de los héroes, ilustración para un infinito libro de texto (recuérdese la frase de Rufino Tamayo: "Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales"). Lo específico se apaga en el *mexican curious* y al indígena se le confina entre los temas románticos de la cultura urbana. Es tiempo de probar la otra técnica: no ser únicos sino iguales, no distinguirse sino asimilarse.

En la órbita del desarrollismo, la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de un contexto muy favorable: el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio. ¿A quién le conmoviera aceptar al charro o a la china poblana como símbolos y metas permanentes? Este desasimilamiento de las clases medias (su rechazo de una tradición a la que juzgan inmovilizadora) se configura a través de instancias diversas: la norteamericanización arrasadora del país y de gran parte del mundo / el agotamiento de los estímulos surgidos en el redescubrimiento nacional / la difusión rápida de las corrientes y los creadores más importantes en el ámbito internacional / el desdén ante las preocupaciones políticas como garantía de prestigio social / el deterioro de la utilización burocrática de los mitos de la Revolución Mexicana en el campo del arte y la cultura.

Los cincuenta es la década del pleito perdido. La clase media se aburre del realismo, va desprendiéndose de sus mitologías cinematográficas, va desertando de sus costumbres con un dejo de falsa condescendencia, se empieza a avergonzarse de sus gustos y predi-

lecciones más entrañables. Lo anterior resulta tan irreversible como inútil la pretensión de exorcizarlo a nombre de una identidad jamás determinada o especificada. En el sexenio 1952-1958 aparece visiblemente la masificación de dicha pérdida y otra mentalidad se va instalando. Todavía no rendidamente colonial, aun ligada a "ideas nacionales" muy profundas, pero carente de cualquier entendimiento de las funciones dinámicas de la tradición, de toda perspectiva selectiva y crítica del pasado cultural. Lo "mexicano", la entidad indefinible, deja de ser el árbol totémico y muchos prescinden de lo "suigéneris" para ir armando su idea de lo que significa ser "contemporáneo de los demás hombres". La moral porfiriana se vuelve el último reducto del México Ideal.

El desplazamiento de credulidades se efectúa en los cincuentas entre una aparente y vasta tranquilidad. Denostado en la prensa, el *american way of life* impera en la práctica. Y el abuso de lo que se había promulgado como "mexicano" (la suma de fatalidades y fatalismos) da por resultado que lo allí definido como esencial sea observado en muchos sectores como folclórico (ya entonces sinónimo de comercial). En el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964) el proceso se institucionaliza y son profundas y claras las modificaciones sustanciales de la noción que de México adquieren porciones muy considerables de la burguesía y de la pequeña burguesía. Con rapidez, las transformaciones ocurren ante la misma atmósfera retórica del mundo oficial, que no quiere registrar la existencia de una sociedad diferente, cuya sordera ante los eslogans típicos va en aumento. Desde los treinta, una de las contradicciones básicas resulta el progresivo y ávido deseso de cosmopolitismo del público preferencial y casi único del nacionalismo cultural. En algún momento, el realismo socialista y sus derivados han servido para que un sector de clases medias tenga a mano un satisfactor de su buena conciencia. O una arrogante visión de los vencidos. (El nacionalismo cultural como premio de consolación. No existimos internacionalmente pero nos dedicamos muchos homenajes.) A partir de los cincuentas, el Estado al seguir manteniendo semejante espectáculo resarcidor se va descubriendo paulatinamente solo.

Las atmósferas culturales

En los cincuentas, aparece —presagiada por obras como la de

José Rubén Romero— la subliteratura de éxito: *Cuando Cárdenas nos dio la tierra* (1952) de Roberto Blanco Moheno o *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota. Se aplican ya técnicas de publicidad moderna a los procesos culturales, derivadas en parte de las halladas intuitivamente por algunos pintores (el muralismo como noticia: el escándalo de la frase "Dios no existe" en el mural de Diego Rivera en el Hotel del Prado que es borrada por un grupo derechista y vuelta a instalar; la Virgen de Guadalupe en la gárdina de Mario Moreno Cantinflas en el mural de Rivera en el Teatro de los Insurgentes, imagen borrada para "no ofender los sentimientos religiosos del pueblo mexicano").

Algunas publicaciones suelen disponer de enorme influencia: *Cuadernos Americanos* dirigida por Jesús Silva Herzog a partir de 1942 para convertirse en vocero del nacionalismo latinoamericano. A las revistas literarias como *El Hijo Pródigo* y *Tierra Nueva* las sustituyen los suplementos culturales: el primero, el del periódico *El Nacional*, dirigido por Juan Rejano, al que sucede con enorme brillantez *México en la cultura* (1949-1961), suplemento cultural de *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, Enrique y Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Cantú, Miguel Prieto y Vicente Rojo (quien representa por sí solo un admirable vuelco cualitativo en la concepción del diseño gráfico en México). En *México en la cultura* se registra, se impulsa y se difunde la necesidad de cambios y la legitimidad de las vanguardias, se reexamina muy elogiosamente —en notas y entrevistas— la obra de los miembros de las generaciones del Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos (confrontar *19 protagonistas de la literatura mexicana* de Emmanuel Carballo), se organiza un periodismo cultural crítico. Un acto de censura política de la dirección de *Novedades* obliga a una renuncia masiva y el equipo se traslada, a partir de 1962 y también bajo la dirección de Benítez, al suplemento "La cultura en México" de la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo.

Eficaz guardiana de la tradición cultural: la editorial Porrúa. Editorial indispensable: Fondo de Cultura Económica. Vehículo de consagración literaria: la serie del FCE, Letras Mexicanas (allí se publican *Confabulario*, *El llano en llamas*, *Balún-Canán*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente*). Editorial de los nuevos escritores: *Los Presentes*, a cargo de Juan José Arreola. Publicación generacional: *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) que,

dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce, acepta la lección vocacional de Alfonso Reyes y la influencia primordial de Octavio Paz. Se combate el insularismo introduciendo textos de autores latinoamericanos como José Lezama Lima, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares, se insiste en la experimentación, se polemiza con el nacionalismo y el realismo socialista. En política, algo similar a la entonces proclamada Tercera Posición: ni capitalismo ni estalinismo.

Se reconoce en forma creciente —entre otras cosas, gracias a los ensayos de Octavio Paz y la virulencia de José Luis Cuevas— la obra de artistas ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura: Rufino Tamayo (el más notable), Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Alfonso Michel.

La tesis de Tamayo, en su polémica, va gozando de amplio crédito:

El pintor revolucionario es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito.

Amengua el control tiránico del muralismo, ya concentrado en la propaganda oficial en escuelas y palacios de gobierno. Revaluaciones significativas: las obras (de finura excepcional) de Gunther Gerszo y Leonora Carrington. El “impulso universalista” de nuevas promociones de artistas se sacraliza a sí mismo al criticar el sectarismo de Siqueiros y el seudorrevolucionarismo de los epígonos del muralismo y al defender sistemáticamente la labor de artistas como Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen. En 1966, en ocasión de un escándalo por el premio ESSO de pintura se da la última (y póstuma) batalla entre figurativos y abstractos. Los encuentros entre Siqueiros y Cuevas resultan el epitafio. La mayoría de los artistas se obsesionan observando lo que sucede en Nueva York, París y Londres y, trasvasados, se multiplican el fervor experimental y la devoción fetichista por la ruptura: la geometría como juego / la descomposición, corrupción y redención del realismo.

El tránsito hacia la hegemonía del abstraccionismo asume for-

mas semidictatoriales y, pese a la moda de un “surrealismo” de bisutería, se instala un “terrorismo de la vanguardia” (Marta Traba) que recibe, colonial y dócil, las sucesivas modas del pop, el arte cinético y el arte conceptual. Una excepción espléndida: la obra de Francisco Toledo.

Los años de la confianza

La Revolución cubana decide otra etapa latinoamericana. En México, en 1959, sólo unos cuantos resienten la derrota, la brutal represión y el encarcelamiento de los líderes ferrocarrileros encabezados por Demetrio Vallejo. Los más, se sumergen en el estallido que puede ir de la entronización de los supermercados, la desaparición de lo “típico” y la solidificación de la TV a la consagración avasalladora de una sensación difusa, sensación que se concreta en los círculos culturales mexicanos no como la gana de revolución sino como el redoblado anhelo de modernidad. Modernidad no política sino social, cultural y sexual. Los sectores ilustrados esquivan, en este periodo febril que va de 1959 a 1968 aproximadamente, cualquier uso de la tradición y creen (sin llamarla de ese modo o reconociéndola así sólo parcialmente) en la ruptura a la que entienden como su incorporación a lo más audaz del siglo.

Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, *happenings*, conferencias-show, entrevistas de intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las vanguardias extranjeras y nacionales, incluso fiestas con ánimo legendario, incluso la instauración de un cónclave comercial que anhela el estatus de símbolo espiritual: la Zona Rosa. Lo “contemporáneo” contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y prejuicios de un “país en vías de desarrollo”. Muchos son apasionadamente colonialistas porque no piensan al colonialismo como una derrota sino como un avance. Se quiere forzar la llegada de la Nueva Sensibilidad con técnicas de último minuto, con envíos y desafíos. Se deslizan y se apuntalan las modas: el juego de lo *in* y lo *out* como criterio jubiloso de exclusión de lo “antiguo”; el *camp*, como técnica divertida de inventarse una nostalgia y una ironía sofisticada y una conciencia pop.

El “provincianismo” cambia de signo y se vuelve el término pe-

yorativo por excelencia. La cultura es propiedad exclusiva de la capital, la cultura es una orgía de reconocimientos, el afán de disponer no de una tradición (entendida como un corpus creativo e ideológico) sino de antecedentes prestigiosos. Avasalla el modo de vida urbano y se nulifican parcialmente —se subsumen en lo tocante a su función decorativa en los sectores ilustrados— las categorías sentimentales de la provincia y el hogar, sin que sus jerarquías esenciales pierdan todo imperio y vigencia. (El respeto a la familia queda intocado.) El prefreudismo en que se había movido la cultura mexicana se ve liquidado y desplazado y —por un momento— todo parece confinarse en el terreno de la simbología del inconsciente y el psicoanálisis desplaza parcialmente, en la cosmovisión burguesa, a la religión. *Noticia sorprendente*: resulta que según informan las películas europeas y norteamericanas, las nuevas situaciones sociales y el nuevo modo de relacionarse sexualmente transforman las psicologías rígidas y la concepción de la familia en medio de un paisaje plástico que le da a la tecnología el lugar de honor.

La tecnología es el mensaje. En cines y cine-clubes, en el centro de un místico silencio, se esparce masivamente el acercamiento reverencial a la Cultura, la deificación —y sobre todo, la autoedificación— de la idea y el papel del intelectual y el artista. En los sesentas, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad (la otra es el mito de la vitalidad y la eterna juventud, el ánimo de vivir el instante a ritmo de rock, los Beatles o los Rolling Stones como ideología). Con la opulencia de los *mass-media*, las credulidades del consumo se extienden e imperan, los orgullos nacionales padecen metamorfosis y, no pocas veces, se derrumban en plena patética confesión de anacronismo.

Los hechos y las mitologías

La Revolución Cubana propone a través de la Casa de las Américas y de sus concursos literarios (iniciados en 1960) formas específicas de política cultural. En México se va creando la atmósfera de un nuevo desarrollismo, esta vez cultural. En medio de confianza, entusiasmos, colonialismo e ingenuidad, el sector ilustrado de las clases medias va declarando fuera de época a nacio-

nalismos y chovinismos. La proclamación de la riqueza del mundo prehispánico alcanza un climax extraordinario: el Museo Nacional de Antropología (1962). De enorme importancia, la labor de Difusión Cultural de la UNAM: la Casa del Lago y la *Revista de la Universidad*. En 1965 da comienzo otro periodo de fe culturalista, con actividades notorias como el concurso de cine experimental, los *happenings* teatrales de Alexandro Jodorowsky, la proclamación de un *star system* cultural y polémicas diversas sobre el realismo o la responsabilidad del escritor (agudizadas cuando Jean Paul Sartre propone el deshielo y la desmilitarización de la cultura). Nuevas editoriales: ERA (1960), Joaquín Mortiz (1962). Hacen su debut los grandes tirajes con los cien mil ejemplares de *Escucha yanqui* (1960, FCE) de C. Wright Mills, *Los hijos de Sánchez* (1964, FCE), el reportaje antropológico de Oscar Lewis, es denunciado chovinistamente por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística: “denigra a México”. Arnaldo Orfila Reynal renuncia a la dirección del Fondo de Cultura Económica y funda la editorial Siglo XXI (1966). Aparecen revistas: *El Corno Emplumado*, *Diálogos*, dirigida por Ramón Xirau.

La década de los sesentas y la arqueología: la exhumación de valores conduce al homenaje y a una primera lectura disfrazada de relectura. Lo que antes, durante el dominio oficial del realismo, había sido contemplado como disidencia, se ve recuperado con amplitud. La generación de Contemporáneos ingresa a un conocimiento público por medio de homenajes, entrevistas y ediciones monumentales. A su vez, en el ámbito de la literatura comercial, la única técnica va siendo la mercadotecnia. En el “juego de las generaciones”, el Establishment literario arriba a su instante climático. La unidad de la gran familia nacional se vuelve a consumir en el campo de las letras. Armonía y entendimiento.

Las apariencias (que se revelarán engañosas) indican que no hay mayor influencia de los contextos nacionales sobre el desarrollo cultural. Son la sucesión de dramas y represiones que la clase media entiende como el pago por sobrevivir en el subdesarrollo. La corrupción deviene lazo institucional, con un final efecto desmoralizador: todos son corruptos porque las reglas del juego sólo autorizan esa salida. ¿Se pueden desatender las atrocidades y las esperanzas liquidables y disueltas que rodean y finalmente determinan la confusión de los escritores jóvenes? El contexto: Represión del movimiento normalista: 1958-1968. Represión del movi-

miento ferrocarrilero: 1959. Prisión de Siqueiros y el periodista Filomeno Mata: 1960. Invasión de Bahía de Cochinos: 1961. Asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia: 1962. Un intento frustrado de oposición democrático: el Movimiento de Liberación Nacional. Manifestaciones a favor de la Revolución Cubana o en contra de la guerra de Vietnam disueltas con granaderos. Movimiento reprimido de los médicos: 1965. Invasión de la Universidad de Morelia: 1966. Matanza de copreros en Acapulco: 1967. Invasión de la Universidad de Sonora: 1967.

Se fortalece vastamente la tradición de la investigación crítica que viene de Andrés Molina Enríquez y Miguel Othón de Mendizábal. Algunos ejemplos destacados: *La democracia en México* (1966) de Pablo González Casanova (n. en 1922), *Los indios de México*, los excelentes reportajes antropológicos y de denuncia de Fernando Benítez (n. en 1912) y los ensayos históricos y políticos de Gastón García Cantú (n. en 1917): *Utopías mexicanas, Política mexicana*.

La región más transparente

¿A qué tradición se enfrentan, para desconocerla o reconocerla, los escritores contemporáneos? Fecha significativa: 1958. Carlos Fuentes (n. en 1928) publica *La región más transparente* y la crítica y el público vocean con toda formalidad la inauguración de la modernidad literaria, luego de una etapa asumida o recordada como gris y sombría. Si esta práctica novelística —en el sentido de asimilación de los diversos estilos y sentidos narrativos de autores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, E. M. Foster, Scott Fitzgerald, el Hemingway anterior a su mito público— ya está presente en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *Los días terrenales* de José Revueltas y —sobre todo— *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo, la modernidad como hecho que reúne a la vez la potencia social, la decisión de reconocimiento cultural y la obra específica, surge con Carlos Fuentes. Fuentes no niega, afirma la tradición a través de su implícito-explicito reconocimiento de las posibilidades del muralismo, de la novela como el campo de la unidad nacional donde todo (aristócratas y vasallos, próceres de la banca y damas de sociedad en busca de la venta de su título) puede y debe confluir: Fuentes afirma la tra-

dición desde su apasionada defensa y su barroco, inventariado tratamiento de los temas de una mexicanidad desarrollista. Y la niega gracias al desinhibido y voluntarioso acopio de técnicas. Sin temor a la contaminación, usándola y exhibiéndola, Fuentes se rehúsa a los tabúes imposibles del nacionalismo literario para captar, aprehender la situación nacional. Su tema es el alemanismo, la corrupción que recrea y enamora, la consagración de la burguesía que cree en la acumulación original y en la santidad del patrimonio como garantía de la familia y sostén del Estado. El alemanismo introduce en México la noción de “adelanto histórico” como igualdad de habitat y de conducta en relación a la burguesía norteamericana. Fuentes utiliza como punto de partida esta devoción colonialista y luego la somete, en acto dual, a la crítica y al registro mítico. Así, en parte, continúa el proceso ideológico que Paz, en estilo magnífico, trazó en *El laberinto de la soledad*. Si no se puede formular con eficaz y devastadora coherencia la crítica de la Revolución Mexicana (como etapa armada y como fuerza institucional), procede, para neutralizarla, para alejar esa omnímoda presencia del Estado, su mitificación.

Paz advierte a la Revolución Mexicana como un enorme fenómeno verbal. La Revelación, la explosión, la fiesta de las balas. Fuentes la entiende como un complicado mecanismo social que se fundamenta, en forma simultánea, en la explotación y en la desmesura vital y verbal. *La región más transparente* introduce novedades: un idioma elaborado en distintos niveles, una declaración mural, el *collage* como infraestructura. La ciudad se presenta no como lo contrario del campo sino como el personaje de la novela, un microcosmos habitado por un cosmos; un idioma que se desdobra, se rechaza, se interrelaciona, se niega y se acepta; un fatalismo de vivir más allá de la potencia, más acá del tacto. La frase final es un conjuro y un grito de batalla: “¡Qué le vamos a hacer! Si aquí nos tocó. En la región más transparente”. La novela es contradictoria y multitudinaria. Abriga o alberga o destruye nuevos aristócratas, nuevos ricos, prostíbulos de set cinematográfico, filósofos en el vacío, toreros, homosexuales, bongoceros, peladitos, obreros, taxistas, periodistas. La ciudad mitificada construye y destruye, otorga y clausura oportunidades, es la primera incitación al progreso o el almácigo de la más banal y aplastante uniformidad interior y exterior. La ciudad es omnímoda, triturante. La ciudad es anémica, incapaz de rigor. En las polaridades se dan

el crecimiento, el *boom*, los guetos de la pequeña burguesía que se doblan en los barrios residenciales, la colonia Roma que adquiere de pronto el tono "internacional" del Pedregal.

La región más transparente es por fuerza una novela fundada sobre la esquizofrenia. Dividida, tajada, rajada, la personalidad del Distrito Federal se va haciendo y deshaciendo ante nuestros ojos. ¿Es Comala su pasado y Nueva York su porvenir? ¿O es Comala su eterno presente y Nueva York su inútil modelo de grandezas idas? La ciudad consiente el palimpsesto, auspicia el incesto, autoriza la interpretación. Pedro Páramo bebe un *whiskey* en la casa de Pimpinela de Ovando. Los extremos se tocan, porque la ciudad carece de puntos medios. Lo que se describe y recrea es la ciudad colonial, la textura de las imitaciones, las calles que prolongan las calles de otras ciudades, la certidumbre de que debuts y despedidas carecen de beneficios. De nuevo, en ese espacio literario que sintetiza un espacio social donde la autonomía es nostalgia o premonición, Fuentes va trazando la historia de un desastre, el anhelo de un estilo propio, el hambre de reconocimiento. Obra donde el inacabamiento (es decir, la ciudad) es el personaje y el tema, recibe de un lenguaje consumado las perspectivas del contraste.

Las entidades totalizadoras

En el interés de la mayoría de los nuevos novelistas, la Cultura (es decir, el Espíritu, es decir la Voluntad de Forma, es decir la perfección de la página que ha obsesionado y vuelto obstinado a Juan José Arreola) sustituye, reemplaza a la Historia. Si Fuentes ha incorporado a la narrativa la ciudad como símbolo y realidad de la creciente complejidad social y psíquica del mexicano, al erotismo mitificado y al mestizaje como tierra firme del desarrollismo, también ha acatado, en *La región más transparente* y *La Muerte de Artemio Cruz*, el culto omniabarcante de la Historia, identidad y tierra de nadie de los latinoamericanos. El rostro secreto, la máscara del laberinto, el ingreso a la plenitud de la existencia. Del relato a la culpa a la salvación a la conciencia del ser nacional a la transgresión. Para evadir el fátum triturador hay que denunciar exasperadamente esa realidad oculta que nos marca y

devela, explicar con acento candente y metafísico los días enmascarados de México.

Frente a la Historia, la alternativa es otra suprema totalizadora entidad, la Cultura. La "indagación" social pierde terreno y lo gana el individuo (problema sin historia, introspección, asedio de la otredad, sensibilidad expuesta ávida y tímidamente al mundo). La personalización es la madurez, las vidas de los personajes son tan intransferibles como las imágenes del sueño y la conciencia, la existencia angustiada se filtra a través de la incomunicación amorosa. Si al cine se le deifica como escuela de uso creativo del tiempo (Antonioni en la colonia Roma, cuántas horas requiere una caminata melancólica para volverse connotativa), a la literatura se le aprecia como *vía de salvación* y al lenguaje, mucho antes de cualquier dócil y colonial recepción de las investigaciones estructuralistas, se le considera instrumento precioso y venerado, a veces incluso no en acción sino en reposo perfecto y escultural. El complemento y la síntesis de estas alternativas: la cultura, vale decir la sensibilidad que, al cohesionar, da a la persona ubicación y sentido o, al no existir, convoca al aplastamiento.

La personalización no lo es tanto o suele darse de modo excepcional. Ya no están allí las alegrías consagradas (las Familias Decentes Ávidas de Ascenso, el Joven que Llegó para Trepar, la Revolución como Inmolación). Ahora se instalan otras, igualmente simbólicas (el Adulterio como Conciencia Social, el Fluir de la Conciencia como Psicoanálisis, el Habitante de la Ciudad como Morosidad frente al Caos, el Sexo como Renovación del Espíritu).

El conjunto es variadísimo: Sergio Fernández (n. en 1926, *Los signos perdidos*, *En tela de juicio*, *Los peces*); Sergio Galindo (n. en 1926, *El Bordo*, *Polvo de arroz*, *La justicia de enero*, *La Comparsa*); Emilio Carballido (n. en 1924, *El norte*, *Las visitaciones del diablo*); Juan García Ponce (n. en 1932, *La noche*, *La casa en la playa*, *Figura de paja*, entre otros títulos de su prolífica tarea narrativa y ensayística); Ricardo Garibay (n. en 1923, *Mazamitla*, *Beber un cáliz*, *Bellísima bahía*); Salvador Elizondo (n. en 1932, *Farabeuf*, *El hipogeo secreto*, *Narda o el verano*, *El grafógrafo*); Vicente Leñero (n. en 1932, *Los albañiles*, *Estudio Q*, *Redil de ovejas*); Juan Vicente Melo (n. en 1932, *La obediencia nocturna*); Inés Arredondo (n. en 1932, *La señal*); Julieta Campos (n. en 1932, *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*); Sergio Pitlor (n. en 1933, *No hay tal lugar*, *Los climas*, *El tañi-*

do de una flauta); José de la Colina (n. en 1934, *Ven caballo gris. La lucha con la pantera*); Tomás Mojarro (n. en 1932, *Bramadero, Cañón de Juchipila*); Alberto Dallal (n. en 1936, *El poder de la urraca*). Lo rutinario del catálogo —la injusticia de todo panorama— impide dar idea de la diversidad estilística y de la profesionalización que, ya en definitiva, le imponen estos y otros autores a nuestra narrativa.

Casi cualquier ejemplo es representativo de esta "búsqueda de universalidad". Se puede acudir al tono tradicional o insistir en la experimentación (como Leñero en *Los albañiles*) o insertarse en algunas de las tendencias más respetadas de la literatura contemporánea (la novela como el heroísmo del arte y la revelación de las fuerzas metafísicas y atávicas de la vida cotidiana: García Ponce; la novela como marginalidad, heterodoxia, quebrantamiento de la moral burguesa, asedio de las nociones esquemáticas y lineales de la conciencia: Salvador Elizondo; la novela como el análisis de la desintegración de la personalidad para integrarse en el mundo: Juan Vicente Melo, Sergio Pitlor). O, de modo contundente, se puede creer en la salvación por el(los) lenguaje(s): *Cambio de piel*, (1964), de Fuentes.

Los senderos del "boom"

En la década de los sesentas, al abrigo de la enorme difusión internacional y latinoamericana de los fenómenos y los líderes revolucionarios como Fidel Castro y Che Guevara y de fenómenos culturales como Jorge Luis Borges, aparece lo que se unifica como "literatura del boom", mezcla de tradición y ruptura, de herejía y consagración. Al descubrir la Revolución Cubana, de un modo contundente y rapidísimo, la unidad profunda de América Latina a partir de la dependencia y la explotación imperialista, estos narradores (Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez) recibieron marcos de referencia, intereses vitales... y un público ávido. El boom existió (ya han circulado demasiadas actas de defunción) como una reacción vital de los lectores latinoamericanos y españoles, como la identificación entre novela y modo de vida. En los sesentas se habló como en *Rayuela* y se viajó como en *Rayuela*; se examinaron las sociedades nacionales a través de *La ciudad y los perros* o *La muerte de Artemio*

Cruz, se revisaron y refrendaron las certidumbres y los gozos sobre el mito y la fantasía en la obra de Borges o en *Cien años de soledad*.

Como nunca, los lectores de habla hispánica se hallaron frente a atmósferas, incentivos vitales, correspondencias intensas y complementarias entre literatura y realidad. En medio de transiciones de toda índole (hacia el fascismo, hacia formas de nacionalismo revolucionario, hacia una práctica incongruente del tercermundismo), los lectores se aferraron a estos libros como manera de desligarse no de una tradición cultural sino de la opresión del subdesarrollo. La literatura como compromiso y utopía. Y le tocó a un grupo de escritores la fortuna o la desgracia de ver asumidas sus obras como modelos de conducta, de ver conducida al plano de la dramatización su representación voluntaria o intelectualizada de la situación nacional y latinoamericana y de la condición humana.

Como fenómeno comercial y publicitario, el boom encontró su sentido y su verdadero éxito en el momento en que determinados libros (no sólo de los citados, habría que agregar la poderosísima influencia de las obras de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, José Revueltas), se volvieron, en el precario espacio de la clase media pero ahí de modo casi axiomático, estilo y ejercicio de la vitalidad y de la conciencia latinoamericanos. En México, este proceso inició su disolución y su metamorfosis en 1968.

Onda y costumbrismo

Vulvo me cuenta que estuvieron en Sanborns de Lafragua hasta las tres de la mañana. Llegaron a las diez de la noche y en todo ese tiempo Fidel no se quitó los lentes oscuros; Balmori no terminó de tomarse el jugo de frutas que pidió al llegar y Jacobo, por su parte, no cesó de mirar un vaso vacío.

GUSTAVO SÁINZ. *Gazapo* (1965)

—Oigan, ya párenla, ¿no?

—Bueno, *niño*, ¿quieres salvarte de la madrina y de la rapada? Entonces suelta la lana —propone Bigotes.

El hilillo ardiente ya ha llegado hasta mi calcetín. Estos desgraciados van a quitarme el dinero de la colegiatura y lo que me dio Humberto.

—Pero si no tengo lana —lloriqueo.
—Cómo no. Si eres chamaquito rico, ¿no fumas rá-
leig? —dice Rodesio.

JOSÉ AGUSTÍN. *De Perfil* (1966)

El cambio de influencias culturales. De los Valores Culturales —con mayúsculas, heterodoxos, renovadores, consagrables o no— narradores como Gustavo Sáinz (n. en 1940, *Gazapo, Obsesivos días circulares, La princesa del palacio de hierro*); José Agustín (n. en 1945, *La tumba, De perfil, Inventando que sueño, Se está haciendo tarde*) y Parménides García Saldaña (n. en 1945, *Pasto verde, El rey criollo, En la ruta de la Onda*), sólo trasladan a sus primeras narraciones otras vivencias culturales: los *mass media*, el lenguaje juvenil, el rock y la idea (trasminada y difuminada) de la Revolución Sexual. Se inicia lo que se conoce como literatura de la Onda, cuyo origen —punto de encuentro con el lector— es el contacto / experimento / culto con las drogas (ácido, marihuana, hongos, peyote) y la devoción idolátrica por las grandes figuras del rock. Las enseñanzas de Don Juan. Helter Skelter. Simpatía por el diablo. A esta tendencia no se le puede simplificar señalándola meramente como importada y colonial. Los personajes de esta novelística evitan o ignoran a la Cultura Universal y aceptan sin conceder el bienestar de la sociedad de consumo; desean unificarse generacionalmente con sus correspondientes en el mundo entero, anhelan ser participantes activos y rítmicos de la vanguardia más integral, sin necesidad de esperar el fin del subdesarrollo; inician sin palabras, al amparo de las actitudes, lo que otros (no precisamente ellos) juzgarán como crítica al —o desistimiento del— Sistema.

Un acontecimiento cultural que termina mostrándose efímero y enriquecedor a la vez: el lenguaje “de la Onda”, derivado del idioma de las drogas, la cárcel y la frontera, idioma plástico y arbitrario que, durante unos años y antes de su feroz comercialización, resulta saludable y renovador, la creación de los adolescentes como opositores a un modo de vida. A este idiolecto lo nutren la influencia de la cultura norteamericana, la experiencia sicodélica, la marihuana como fuente de vinculación social y de mistificación y credulidad espirituales, la mitomanía involuntaria de quien cree estarse separando radicalmente de una sociedad. Sin que tal convicción se llegue a formular de modo evidente, los de la Onda tienen la certeza de que un habla es la liberación ab-

soluta (el lenguaje como cientientización y ruptura irrenunciable, la certidumbre de que sin nuevos vocablos una colectividad marginal no se gana su derecho a existir). Para fundar una civilización se requiere un idioma sectorial, las palabras de la tribu. El habla quiere declarar orgullosamente las diferencias con la generación anterior porque —como apunta Paloma Villegas— disminuye o vuelve psicológicamente utilitarios los Bienes Máximos del consumo: automóvil (lámina) y casa (cueva); porque define bandos (los chavos / la tira; la chaviza / la momiza); porque pregona como bien máximo la vida sin ambiciones ni metas prefijadas (el aliviane, desafanarse, el role) y la pérdida de temor a lo nuevo o la carencia de importancia de los hechos (llegarle, no hay grito, no azotarse).

Este rechazo social no se consume y pronto casi toda la provocación y los desafíos vitales, musicales y literarios culminan en una asimilación indefensa y autocelebratoria o en una marginalidad autodestruida. Revolución no lograda, confirmación del Sistema. La jerga de la Onda no resiste mucho tiempo el saqueo de la publicidad comercial y su utilización fetichista en la decoración de un nuevo estatus social. El *slang* termina elaborando su propia cárcel y al centrarse el sentido de esta literatura en la vehemencia explosiva del habla juvenil, la petrificación del habla amenaza con volverse la solidificación narrativa.

A partir de 1968 y Tlatelolco

Si la protesta en 1968 se allega ímpetu y rapidez de impregnación y diseminación, es gracias a su efectivo carácter de masas, a su posibilidad instantánea de darle voz, a través de la potencia cuantiosa de asambleas y concentraciones y manifestaciones y brigadas de activistas, al hasta entonces no expresado ni evidenciado resentimiento de la clase media, una clase sin acceso a las determinaciones primordiales que le conciernen. En términos generales, el movimiento estudiantil que emerge con la represión del 26 de julio es una afirmación democrática con una primera exigencia básica: la recuperación de la calle, es decir, la obtención de una presencia pública para una clase ambiciosa y pospuesta. Los 6 puntos del pliego petitorio (castigo a los responsables de la represión, supresión del artículo 145 bis del Código Penal Federal sobre la

disolución social, destitución del jefe de la policía, libertad a los presos políticos, indemnizaciones a los familiares de las víctimas y supresión del cuerpo de granaderos) transmiten una voluntad: el principio del diálogo es el reconocimiento oficial de la inexistencia de la democracia en México.

De modo tajante, el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) liquida el movimiento con la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas y el encarcelamiento de los principales líderes. Casi en sentido estricto, el acto genocida de Tlatelolco es el epílogo de la fiesta desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de una revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura, de los alcances del proceso institucional y las limitaciones y requerimientos de las distintas respuestas críticas a ese proceso. El examen ha incluido también la atención en torno a manifestaciones abrumadoras como el colonialismo cultural y los métodos de captación del Sistema, y ha tenido entre otros obstáculos básicos la radicalización sentimental de algunos sectores que suele degenerar en la lucha de sectas. Frente a un drama político el solo recuerdo sentimental es una forma de olvido. Si el único ofrecimiento que pudieron hacer los jóvenes sacrificados fue el de sus vidas, el martirio será el mensaje dominante. Tal mitificación escamotea el sentido y el contenido de una tragedia, le modifica su densidad, la vuelve vicaria (Tlatelolco encarnó el sufrimiento de la juventud de una nación) y evapora las causas y los responsables concretos. El mito se prolonga en un cada vez más precario y desvanecido sentimiento de culpa de la clase media, en su cancelación de la fe en el progreso, en su recelo envidioso y sumiso ante los beneficios del capitalismo, en su irregular descubrimiento de la realidad nacional, que lo mismo ha ido a la argumentación especiosa de la "reforma desde dentro" que a la frustración autodestructiva cuya postrer etapa de liquidación y descomposición es el gangsterismo terrorista. La disidencia como expiación.

Por otra parte, la revisión sistemática a que obliga 68 conduce a una importante intensificación del estudio del marxismo como principal arma analítica, estudio que no se ha podido eximir todavía de las inevitables vulgarizaciones dogmáticas.

La nueva narrativa

Que la sensiblería compasiva resulta ampliamente despolitizadora, lo reafirman algunos resultados iniciales de Tlatelolco, en especial la credulidad ante la retórica cristianoestalinista, con su versificación cimbrada, sus variaciones sobre una indignación desprotegida, sus efusiones donde la buena fe se indaga sobre la crueldad de los poderosos, su gusto masivo por la "canción de protesta".

¿Se puede hablar de una cultura antes o después de Tlatelolco? La respuesta —véase el enorme desarrollo de la crítica política, social e histórica— es necesariamente afirmativa, aunque el tono emocional que se usó para desplegar el impacto (las reacciones adquiridas, la mitología instantánea) de la matanza, no pudo evitar —más bien, impulsó— las líneas narrativas y poéticas tradicionales. Fuera de libros excepcionales como el extraordinario multitestimonio de Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*), la matanza de las Tres Culturas y el 68 no han dispuesto de tratamientos perceptivos y críticos y lo más común ha sido desplegar la tragedia sobre un fondo melodramático, o —actitud también en el mercado— convertirla en un episodio amarillista, gracias a la presunción de que el destino de los asesinatos es la nota roja (*La plaza*, de Luis Spota).

Tres de las novelas más interesantes de los años posteriores al 68: *Lapsus* de Héctor Manjarrez (n. en 1945), *Cadáver lleno de mundo* de Jorge Aguilar Mora (n. en 1946) y *Se está haciendo tarde (Final en la laguna)* de José Agustín. *Lapsus* en un ejercicio del humor, el desdoblamiento de la personalidad y el elogio de la esquizofrenia como posibilidades culturales y de resistencia al medio ambiente. Erotismo, humor, hippies, rock, la guerra de Vietnam, la literatura como escape de la beatería de la literatura. La novela debe negarse a sí misma para hacerse posible. *Cadáver lleno de mundo* es, inversamente, la consagración del lenguaje, de la totalidad indivisible del libro que es el encuentro/desencuentro con un cadáver luminoso y siempre inalcanzable, el cadáver del hermano guerrillero asesinado en Guatemala y arrojado al mar en el interior de un saco. *Se está haciendo tarde*, experiencia simultánea de la degradación del viaje como descenso/ascenso a los infiernos y del vigor metamórfico de la degradación (el viaje como carga energética en una realidad fantasmal), fracasa —el infierno

es algo más que el insulto como todo vínculo humano— pero fracasada de modo significativo.

Altibajos, flujos y reflujos de los procesos literarios. Una corriente pretende que bajo el efecto de la escritura, la realidad y la irrealdad se fragmenten, cedan y muden de signo y de destinatario, desembocando así en el juego de los espejos confrontados: la mirada y el deseo, el deseo y el amante, lo escrito con quien lo escribe con quien lo contempla con quien contempla a quien contempla. Las imágenes adquiridas de la circularidad, el infinito, el eterno retorno... Las retóricas se entrecruzan y se disuelven: el tedio de la enajenación o el establecimiento prematuro de la ortodoxia “de la Onda” (que congela una vocación disidente) o la retórica del lenguaje como única cosmovisión válida (el mito presuntuoso de la “palabra enemiga”). La obsesión excluyente (intimidatoria) por el lenguaje como meta y praxis totalizadoras conduce a un enriquecimiento crítico (las grandes aportaciones de la lingüística, las innovaciones de la semiología o la semiótica, por ejemplo) pero también es usada servilmente para enrarecer los lugares comunes de la crítica o para dar paso a “barroquismos” inertes y divagaciones verborreicas.

La poesía

Cambian las modas. Desaparecen o se ven obliterados los imitadores de Neruda (con sus disfrazadas y melifluas armonías, que azucaran la fuerza poética y política del autor de *Residencia en la tierra* y *Canto General*) y los malos alumnos de César Vallejo (extenuados en lánguidos dislocamientos gramaticales). Para un poeta de la llamada “generación de la revista *Tierra Nueva*” como Alí Chumacero (n. en 1918: *Páramo de sueños*, 1944; *Imágenes desterradas*, 1948; *Palabras en reposo*; 1956), o para escritores como Tomás Segovia (n. en 1927, *Luz de aquí*, *El sol y su eco*, *Anagnórisis*, *Terceto*), la poesía es de algún modo la consumación de la forma (lucidez, rigor, sonido). Lo opuesto ocurre con el desbordamiento verbal de Marco Antonio Montes de Oca (n. en 1932, *Ruina de la infame Babilonia*, *Delante de la luz cantan los pájaros*, *Pliego de testimonios*, *Fundación del entusiasmo*, *Vendimia del juglar*, etcétera). Montes de Oca se rehúsa a cualquier práctica selectiva y consagrada de las “palabras poéticas”, amplía

enormemente el vocabulario y deifica, con fortuna progresivamente decreciente, a la metáfora, a la sucesión implacable de metáforas como razón de ser del poema.

Las influencias se diversifican. Los poetas jóvenes van reconociendo la admirable violencia emotiva de Jaime Sabines, la radicalidad de Efraín Huerta, el peso ya clásico de Pound, T. S. Eliot o Saint-John Perse y, quizás de manera preeminente, la personalidad seminal de Octavio Paz quien indica caminos, decide revaloraciones, subraya la identidad entre estilo y moral, encarna la experimentación en libros fundamentales (*Blanco*, *Ladera este*, *El mono gramático*).

De Nervó a Bonifaz la poesía se ha manifestado como un tótem, construcción venerable y magnífica, así los heterodoxos desafián a su materia prima, las palabras (el “chillen putas” de Octavio Paz) o designen a entidades tan respetables como el cáncer o como el “Señor Pendejo” (*Muerte del mayor Sabires*). Esta actitud reverencial, que suele ver en la poesía al instrumento de un cambio personal y social, va de las reflexiones dignificadoras de González Martínez a —naturalmente— cierta “poesía comprometida”. Los sucesores del realismo socialista, al ver en la poesía al ariete que derrumbará al imperialismo, sólo magnifican y deforman la consigna de Huidobro (“No cantes al pueblo, poeta, hazlo llegar al poder”) no sin una agitada inmersión en un machismo estereofónico.

Por diversos lados, se empieza a dudar sarcásticamente de la “religión de la poesía”. Confluyen la reducción del candor culturalista, la lectura de poetas anglosajones como W. H. Auden, la influencia de posaiístas como Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, el temor a los “desbordamientos líricos” automáticos, el afán de “antisoledad”. El tránsito de la reverencia a la ironía, del estremecimiento a la malicia, va produciéndose con poetas como Eduardo Lizalde (n. en 1929, *El tigre en la casa*, *Cada cosa es Babel*, *La zorra enferma*); Gabriel Zaid (n. en 1934, *Seguimiento*, *Campo nudista*, en contrapunto y en función de su magnífica labor de crítica cultural); José Emilio Pacheco (n. en 1939 y quien va de las construcciones de *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego* a la brevedad feroz y desolada de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás* a la complejidad y maestría de su novela *Morirás lejos*); José Carlos Becerra (1936-

1970, cuyo trabajo breve y brillante está concentrado en *El otoño recorre las islas*).

Las proposiciones son concretas: que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierda en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano. Tal revolución no acaba de consumarse, quedan trucas o inconexas las ideas en torno a esta "factura" del poema, pero dan origen a otra posición receptiva: que los lectores acudan a la poesía, no —como señala José Joaquín Blanco— para enaltecerla en lo inefable o sucumbir de gozo ante el "espejo de armonía", sino para recuperar intuiciones comunes, volverlas sutiles, sedimentarlas, conferirle prestigio a la reflexión sobre lo inmediato, ya sin prejuicios reverenciales o monumentos declarados. En este orden de cosas, la influencia de la poesía del rock (John Lennon, Bob Dylan) es definitiva.

XII. El cine nacional

—Cuando una mujer nos traiciona, pues la perdonamos y ya, al cabo es mujer; pero cuando la traición viene del que creemos nuestro mejor amigo, ah Chihuahua, cómo duele.

Diálogo de *Dos tipos de cuidado*, de Ismael Rodríguez.

—Veo tantos hombres, todos tienen la misma cara.

Andrea Palma en *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler.

—Comprenderás que una mujer como yo no puede perder la cabeza por un muchachito como él.

Ninón Sevilla en *Aventurera*, de Alberto Gout.

—¡Qué hubo! ¿Se es o no se es?

Jorge Negrete en *Canaima*, de Juan Bustillo Oro.

Años decisivos: de 1930 a 1954 crecen, alcanzan sus apoteosis y se extinguen o languidecen o se deterioran mitos y géneros del cine nacional. A semejanza de lo que sucede con el cine de Hollywood, durante ese tiempo casi todas las películas mexicanas le resultan

a su audiencia vastamente significativas: un público se sorprende, al compartir entusiasmos y catarsis, integrado a una nación. El modelo de realidad social y psicológica propuesto por el cine se va transmutando y, de pronto y a su manera, es ya la realidad misma: los ídolos se tornan los arquetipos que una afección masiva absorberá y reproducirá: se inventan y petrifican lenguajes y "reacciones instintivas". Clásicamente, el cine mexicano —que durante esa etapa sojuzga y devasta los mercados nacionales y de habla hispana— se manifiesta como *way of life*, puerta de acceso no al arte o al entretenimiento sino a los moldes vitales, a la posible variedad o uniformidad de los comportamientos. La Revolución le ha dado movilidad física a grandes masas, ha sacudido sin modificarlos de raíz el orden familiar y el social, ha servido como el espejo inevitable donde el país ha reconocido o ha columbrado su fisonomía. Y se ha institucionalizado en medio de proyectos educativos truchos o nonatos.

El cine preside la tarea informativa: éstos son el rostro, la voz, la gesticulación de los mexicanos. Lo que se hurta de conocimiento político se compensa con nociones visuales y auditivas. Se establecen los "reflejos condicionados" ante los que se muestran como "hechos fundamentales del ser humano": la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza. La conmoción deja paso a la instrucción: tiene la palabra la pantalla que nutre a los espectadores y de ellos (de su asistencia fiel y absorta) recibe la seguridad de su acertadísimo proceder; la pantalla, desde donde se ajustan y ofrecen identidades (definiciones internas, estructuras morales instantáneas y permanentes)... y en donde se provee a esa recién hallada identidad nacional —facilidades del mayoreo— de gestos y desplazamientos corporales y peculiaridades lingüísticas y repertorios de frases humorísticas o sentimentales y paradigmas inolvidables y salidas apropiadas ante los Momentos de la Verdad (¿qué hacer cuando el amado se confiesa bastardo?).

La revisión de esta artesanía-industria desemboca en hipótesis y certidumbres sobre el *verdadero* estado cultural de un país y las *genuinas* disposiciones formativas de una sociedad. De acuerdo: la historia del cine mexicano ha sido la acumulación de basura estética, el desperdicio y la voracidad económica, la defensa de los intereses más reaccionarios, la despolitización, el sexismo. Por lo mismo, el examen de esta cinematografía nos familiariza —de un

modo u otro— con los procedimientos de la ideología dominante, que han moldeado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas “socialmente adecuadas”. Y también nos demuestra que a pesar de todo, en una etapa esa cultura popular manipulada supo describir enriquecedoramente la realidad.

¿Qué de dónde amigo vengo?

De la época muda poco se conoce. Mucho del material está perdido o ha desaparecido para siempre. De lo accesible, es *La Banda del automóvil gris* (1919, de Enrique Rosas) la que nos detalla una primera ortodoxia que el cine sonoro acatará: el melodrama como vertebración de cualquier tema, el origen teatral de las actuaciones, el relato lineal que desatiende o ignora cualquier experimentación, las situaciones climáticas como foro de la grandilocuencia de divas y villanos. De modo opuesto, el material periodístico del ingeniero Salvador Toscano (que su hija Carmen editó como *Memorias de un mexicano* en 1950) o de Jesús Abitia (*Epopéyas de la Revolución*) revelan la espléndida materia prima y las posibilidades del cine en México como expresión artística y documento sociopolítico.

El inicio formal del cine sonoro es un melodrama, *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla. Típicamente, el repertorio temático se va delineando desde las primeras películas, abigarrado y nítido: respeto inalterable a la familia, la propiedad privada y el Estado, lo que en la anécdota se concreta de muchas maneras:

- caporales ennoblecidos por la obediencia.
- afirmaciones de la noción de localidad/afirmaciones de la localidad.
- incestos rectificadas por la tragedia.
- identificación de maternidad con sacrificio y redención de la ingratitud por medio del perdón póstumo.
- gánsters que aguardan —junto a un puesto de sopes— el violento amanecer de Chicago.
- familias cuya suprema unidad es el final feliz desde el principio de la película.
- últimas palabras con las que se podría escribir una enciclopedia.
- jarapeos que se desdoblán en serenatas a la luz del mariachi.

- prostitutas que negocian su alma mientras reservan (púdicas) su cuerpo.
- galanes immaculados que restauran con su puño las facciones inarmónicas del villano.
- damitas jóvenes tan lejanas de la vocalización inteligible como próximas al devaneo de las cejas y al estremecimiento de la mano sobre los labios.
- mujeres cuya abnegación dicta el estilo de usar rebozo.
- rostros indígenas promovidos a la categoría del magüey y las nubes.
- actores característicos de sólido talento reducidos a comparsas.
- cómicos uncidos al juego de palabras o a la gracia desprendible o arrancable de un solo atuendo o la previa buena voluntad del público.
- realidad diminuta acabada de nacer.

La improvisación y la imitación colonial consolidan el debut mexicano. Hollywood es omnímodo, ha patentado el *Star System*, ha develado los dones taumatúrgicos de la exhibición de la riqueza y la vida elegante y ha vuelto a las cinematografías nacionales (salvo la soviética y algunos realizadores franceses) sucursales en trance perpetuo de adoración. Mimetismo y fetichismo. El cine sonoro en México emerge deseoso de primeras figuras, rostros que catalicen a una comunidad, costumbres que apenas creadas se ostenten como tradición ancestral, lechos barrocos donde triunfe la opulencia. La primera certeza es la primera limitación: sólo las “estrellas” formarán, retendrán y acrecentarán al público, el argumento es lo de menos, la realización no importa. Se forjan directores luego de una complicada experiencia como toreros, galanes o electricistas. Se dispone de una enorme ventaja inicial: la ausencia de subtítulos, que permite captar a las masas analfabetas.

En 1931, *Santa* de Antonio Moreno. La pasión de la prostituta por antonomasia goza de un éxito obligado: desde su génesis, el cine mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje propiciatorio como su cordón umbilical, su tierra firme. Engaño y honestidad al mismo tiempo: la insistencia en la culpa como la atmósfera que respiramos, la moraleja recae sobre quien transgrede... y acude la *visión* complacida y satisfecha de las oportunidades del pecado. El melodrama viene a ser el continuo agente de las relaciones públicas de la virtud y el vicio (de la épica nacio-

nal y el drama íntimo); teatralización infatigable de los sentimientos y halago de las respuestas instintivas. *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler es la (irregular) obra maestra del género porque, so pretexto de la condena del incesto, provoca y despliega el erotismo. El pecado (en versión católica) es necesario porque permite y exige la pasión. Y la pasión justifica la vida, así deba acompañarse del castigo.

El cine de la Revolución

Con excepción de los documentales, el cine mudo apenas vislumbra el fenómeno de la Revolución Mexicana al que ve como licencia para andanadas reaccionarias, poses arrogantes y cabalgatas mecánicas. En su oportunidad, el cine sonoro adopta una versión costumbrista y folclórica del movimiento armado y se apresta, como lo hará también el cine norteamericano anticipándose al italiano y el alemán, a reelaborar como objeto de consumo el impulso de una épica popular. De las revoluciones de este siglo, la mexicana es la más extensa y ferozmente comercializada, lo que quizás se deba a las complejidades y contradicciones internas y al pintoresquismo inevitable de algunos de sus líderes. Desde el principio (y ya no para abandonarlo), el cine norteamericano avizora a Pancho Villa, al que hace sinónimo de un movimiento que es bandolerismo, que es crueldad, que es inconsciencia, que es generosidad. El hallazgo del Hombre Prehistórico con Cananas. En su recuento del cine mudo en Norteamérica, *A million and One Nights*. Terry Ramsaye nos informa que la Mutual Films Corporation le pagó a Villa veinticinco mil dólares por los derechos cinematográficos de su campaña militar. Fotógrafos de la Mutual tomaron *shots* de acción y prepararon una secuencia con baterías de artillería ligera. La atracción hollywoodense por Villa, jamás menguante desde la interpretación de Wallace Beery en *Viva Villa* de Jack Conway, se explicaría quizás en términos de la hipnosis autocomplaciente que el "primitivo" le provoca al "civilizado"; en términos de la fascinación que, desde las metrópolis, despiertan Tarzán o King Kong: todo héroe marginal folclorizable, todo "salvaje puro" (domesticable a través de su muerte o de su veneración hacia los valores occidentales) es extraordinario.

El cine mexicano también lo consigna: Pancho Villa, mercan-

cía exportable, es figura clave en la búsqueda de señas de identidad del machismo. La ferocidad del "revolucionario" (con su bigote y su sombrero gigantesco, su indistinción entre brutalidad y ternura, su indiferente o golosa relación cotidiana con la muerte y el asesinato) aparece, una vez catalogada, como incentivo turístico y factor de comprensión histórica. La Revolución es el trámite de barbarie del que podemos enorgullecernos: fue breve y fue mítico.

El proceso del género. En los treintas, la intención es pedagógica: exhibamos lo que ha sido el movimiento de 1910 para fortalecer su vigencia. No hay dudas ni cinismo así se prosiga la costumbre de (casi) alquilar la Revolución como decorado prestigioso o romántico de los melodramas en boga. En tres películas (*El prisionero 13* de 1933, *El compadre Mendoza* de 1933 y *Vámonos con Pancho Villa* de 1935), Fernando de Fuentes intenta un tratamiento respetuoso. *El compadre Mendoza* es el tema del traidor y el héroe, el relato clásico que acusa una obsesión de los escritores de la época: los hombres rectos y nobles han sido liquidados por caudillos y logreros. En cine la obsesión no reditúa: no son muy taquilleros el desencanto y el escepticismo, la amargura y las dudas sobre la utilidad de la acción.

Si *El compadre Mendoza* bosqueja al oportunista que va logrando el poder, *Vámonos con Pancho Villa*, la única muestra sin fisuras del cine épico mexicano, es una obra singular: rigurosa, emocionada en su registro de lo popular y del voluntarismo capaz de la epopeya pero no de la reflexión ideológica, equilibrada y carente de maniqueísmos, admirable en su descripción de las relaciones humanas en tiempos de crisis. La hazaña en *Vámonos con Pancho Villa* no es de índole bélica; la noción confusa de injusticia transformada en decisión de lucha, la gana vigorosa de seguir al Jefe y de sacrificarse, no por los ideales sino por las lealtades.

A fines de los treintas, el comercialismo ya ha desplazado del cine al precario nacionalismo revolucionario. Para vender, el cine se concentra en los productos más difundibles, de seguro impacto. ¿A quién pueden alborozar las diferencias políticas entre Pascual Orozco y el presidente Madero o los debates del Congreso Constituyente? Esas implacables morosas discusiones sobre el derecho laboral o la tenencia de la tierra destruirían cualquier clientela, de adentro o de fuera y es preferible resolver (condensar y disemi-

nar) la Revolución en unas cuantas imágenes-*shock*. Esto es válido incluso para el nacionalismo cultural de la década siguiente, que verá en la Revolución fundamentalmente un ámbito dramático y un tema estético (*Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Fernández, el ejemplo más adecuado).

Conclusión: un género cinematográfico puede gloriarse en la fragmentación porque ha desistido de la síntesis. La Revolución es un asalto a la hacienda donde se han parapetado los federales; es la toma de una ciudad con la imagen en primer plano de una ametralladora; es la muerte heroica del adolescente que ingresó a la bola lleno de ideales; es el desfile de las soldaderas que (con obsesión onomástica) se llamarán Valentina y Joaquinita y Marieta; es el tren y las espuelas sobre las baldosas y el atardecer con la sombra de los ahorcados. La anécdota se presenta como la exégesis.

¿Qué se va obteniendo? Una metamorfosis casi literal: la Revolución deviene en acontecimiento fílmico. Y en medio de una enseñanza histórica superficial (fechas y discursos con el mapa de la República de fondo), la versión oficial y pública termina siendo la del cine (con la ayuda de las fotos del Archivo Casasola). Allí se crige la visión global más ordenada o auspiciada oficialmente del movimiento de 1910. Con ademán automático, productores, directores y argumentistas desechan las interpretaciones y los sucesos no traducibles en secuencias de eficacia probada. De modo contradictorio pero inexorable tiene lugar el despojo: en el robo de realidades se evapora el *sentido político (radical o no)* de la Revolución. No importa demasiado. Se ha encontrado el camino para aprovechar financieramente el interés mundial y nacional por la violencia de un país exótico (con lo que se glamoriza el turismo interno). No hay objeción: la Revolución mexicana es el producto más auténtico, más aventurero de América Latina. ¿Por qué no industrializarla? Al fin y al cabo es una entidad abstracta.

El cine del Indio Fernández (*Flor Silvestre*, *Enamorada*, *Las abandonadas*) fomenta, así sea involuntariamente, la imagen de la Revolución como el aura consagratoria del Monstruo Sagrado. A medida que el género se va sofisticando y el personaje de María Félix (la marimacho como eje de la revuelta, Dior en la toma de Zacatecas) va dominando, el "revolucionario cruel" deviene en personaje menor nunca prescindible pero ya alejado del primer plano. En películas como *Enamorada* (1946) y *Río escondido* (1947) y

ya a partir de los cincuentas, en *La Cucaracha*, *Juana Gallo*, *La Escondida*, *La Bandida*, *La Valentina* y *La Generala*, María Félix banaliza y disuelve con ademanes bruscos los temas revolucionarios. Si la Revolución se ha vuelto sólo una leyenda, da igual que sea el hembrismo quien capitalice su popularidad.

La burguesía y la clase media desisten pronto del afán de hallar en la Revolución el pasado hazañoso que adorne y confiera respetabilidad. Explícitamente (si se dejan a un lado las producciones milagreras de Semana Santa y el carácter específico del melodrama como el formato donde mejor se preserva y acrece la mentalidad conservadora) los primeros intentos fílmicos abiertamente derechistas son la comedia ranchera y el género de la "nostalgia porfiriana" que, anticipado por noticieros desde 1912, desencadena *Perjura* (1938) de Raphael J. Sevilla. La intención de este último género es doble: desacreditar las razones de la Revolución y habilitarle a la clase media un pasado mirífico. Calumnia y ornato. La trama se repite sin modulaciones. *En tiempos de don Porfirio*, *México de mis recuerdos*, *Ay, qué tiempos señor don Simón*, *Yo bailé con don Porfirio*, *Las tandas del Principal*, *El globo de Cantolla*, *El gran Makakikus*. Si el género de la Revolución describe a una conmoción histórica como un entreveramiento de tipicidad (abundante) y violencia (cada vez más estilizada), el cine porfirista prefiere lo evanescente: nunca, bajo ninguna circunstancia, la indicación de intereses ajenos a la galantería y la honesta seducción. Ni siquiera un enaltecimiento político del porfirismo. Únicamente, los ojos húmedos ante la próxima partida del Ipiranga.

¿Cuál es el propósito? Exhibir la Edad de Oro: los días de felicidad incontaminada. La censura gubernamental se opone a la utilización del cine como instrumento de cualquier denuncia. De allí que las cintas de temas revolucionarios (con excepciones fallidas como *La rebelión de los colgados*) no se molesten en aclarar causas del movimiento y lo asuman como empresa parecida a la Conquista del Oeste. De la misma forma, si es reconstruible nuestra *Belle Époque* y si había cafés y paseos y ramilletes de orquídeas enviados a la cantante de moda y estrenos y bohemia y lagartijos en Plateros y cenas opulentas y viajes a Europa y vida en torno a los camerinos, ¿qué objeto tiene defender el porfirismo como entidad política? La dictadura se ve engalanada y desde sus butacas la clase media (hambrienta de genealogía) se abandera de su gran ilusión: frivolidad, dulzura, ruido infinito de botellas que se descorchan,

amoríos prudentes y recatados, brindis poéticos y horas idílicas. Si la Revolución se hizo para cantar alrededor de fogatas, el porfirismo existió como opereta. Los cineastas Julio Bracho o Juan Bustillo Oro o Gilberto Martínez Solares o Humberto Gómez Landero están ciertos —mientras dirigen al espléndido Joaquín Pardavé, a Mapy Cortés, Fernando Soler, Sofía Álvarez, Luis Aldás— de que sus espectadores continúan valuando hondamente lo “poético”, las eras desvanecidas, el pasado entre miriñaques y landós, el encanto de las veladas literarias, la flor en las páginas del libro. (En la segunda etapa del género, en la década de los sesentas, películas como la segunda versión de *México de mis recuerdos* o *¡Así amaron nuestros padres!* y *Los vales venían de Viena y los niños de París*, acusan ya debilidad. Otra tendencia se impone: La Edad de Oro se va desplazando al período alemanista.)

Desde la segunda mitad de los sesentas, a través de las llamadas “Superproducciones” de vasto patrocinio y uso estatales, busca rehabilitarse la versión oficial de La Historia. Para la televisión se confeccionan las “series históricas” *Los caudillos*, *La tormenta*, *La constitución*, *El carruaje*. En cine, *Zapata* (1970) y *Aquellos años* (1972, sobre el período juarista) de Felipe Cazals, *El principio* (1973) de Gonzalo Martínez, *Peregrina* (*Los últimos días de Carrillo Puerto*, 1974) de Mario Hernández. Tarea única: los héroes patrios se ocupan, entre atmósferas melodramáticas, de vitorear a las instituciones del presente. Se evaporan los contenidos históricos. *El principio*, por ejemplo, emite su mensaje: los latifundistas buenos nunca debieron tener hijos psicópatas. Una excepción decorosa: *Reed, México Insurgente* (1972) de Paul Leduc. En este orden de cosas, una película excepcional: *Canoa* (1975) de Cazals.

El paisaje es de izquierda

Los círculos de influencia se amplían. La órbita de la Revolución Mexicana se extiende más allá de las películas donde se le aborda de modo explícito. En los treinta y en los cuarenta, la segunda etapa del nacionalismo cultural (consecuencia y estímulo y —de alguna manera— caricaturización del nacionalismo económico) es avasalladora: se hace sentir en literatura, música, pintura, danza, arquitectura, artesanías, teatro. En cine, se colma de exaltación y se deja corromper, desciende hasta el límite de la comedia ranchera

y se extenúa en los modales latifundistas de Jorge Negrete. En esta tendencia, algunos productores, directores, fotógrafos, escenógrafos, músicos y argumentistas, advierten la salvación orgánica del medio. Se dispone de influencia y alicates: el impulso del régimen cardenista, la lección y la leyenda del muralismo, el paso de Eisenstein por México, la urgencia de productos nacionales que colmen o satisfagan el orgullo de la clase media, el aplauso paternalista de la crítica extranjera. Hay tareas concretas: la Revolución ha implicado y demandado el establecimiento del patrimonio cultural y psicológico del país. México ante una superficie que lo refleje comprensivamente. México y la autocrítica. México y el interés generalizado por lo mexicano.

En el empeño de hacerle justicia al paisaje y al desfile de rostros y serranías hieráticas, Eisenstein es el modelo obligado. *Redes* (1934) de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel o *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro o *El Indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza, emiten la consigna: la esencia de la nación es la plasticidad, la tradición se inicia y culmina en la serenidad facial del indígena. Priva el inmovilismo como apetito de la gran metamorfosis: que cada *shot* se convierta en la hermosa descripción de la Patria. Pese a su populismo, *Redes* se acerca —gracias a la fotografía de Paul Strand y la música de Silvestre Revueltas— a su ambición de cantar de gesta: las imágenes solidarias de la comunidad de pescadores prevalecen sobre los fáciles llamados a la unidad.

Un género populista y chovinista de la derecha: la comedia ranchera. En 1936, México devasta el mercado latinoamericano con *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. Contra la Reforma Agraria cardenista se promulga una utopía azucarada. ¿Su repertorio? Un Edén aún intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incansable de palenques y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Rancho Grande. De entre las fantasías clasistas que ha urdido el cine mexicano, la comedia ranchera es la más ortodoxa, la visualización del sueño de los patronos, siempre a contracorriente ya no de la realidad campesina (concedámosle su pretensión de comedia), sino de cualquier verificación elemental.

El charro —que va adquiriendo los desplantes sucesivos y/o simultáneos de Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar o Demetrio González— es un tedioso remanente feudal a quien

“moderniza” su habilidad para la canción ranchera. El homenaje a la hacienda se prosigue con el machismo de *music hall*: *Ay, Jalisco no te rajés* (1941) de Joselito Rodríguez es lo más desafiante en un género que incluye cintas como *Así se quiere en Jalisco*, *Cuando quiere un mexicano*, *Como México no hay dos*, *Los tres García*, *Dos tipos de cuidado*. El machismo del personaje de Jorge Negrete no se concibe como brutalidad: más bien, indica una aspiración de refinamiento. Humilde paradoja: al acrecentarse la dependencia del país, se exalta a un símbolo funambulesco de la hombría. El machismo ya es un *show*, un acto circense entre habilidades ecuestres y envíos de mangana. En la comedia ranchera, el machismo es el estragamiento del nacionalismo cultural: los “símbolos auténticos de México” acaban llorando en la cantina, sollozando en el hombro de su enemigo o soportando los malos tratos de la endina. Los hombres no lloran pero los machos sí.

El clímax del nacionalismo cultural cinematográfico es la obra del Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo. La resonancia es internacional. Luego de comienzos chovinistas (*La isla de la pasión* de 1941 y *Soy puro mexicano* de 1941, donde Pedro Armendáriz y el *Chicote* deshacen una conspiración del Eje para invadirnos), el Indio se sumerge en tragedias monotemáticas: la Pareja es destruida por la fatalidad que es la incomprensión social, la Naturaleza es la esencia de la Patria, la belleza sobrevive al crimen, quien se sacrifica por los demás comprende al mundo. Así descritas, las películas sólo desmerecen, son el resultado de un programa fatigoso (con el agravante de su contexto: la obra del Indio en los últimos años, desastres como *Paloma herida*, *Con los dorados de Pancho Villa*, *La Choca*). Contempladas ahora, desmienten cualquier negación apresurada. *Flor silvestre* con Pedro Armendáriz y Dolores del Río o *Pueblerina* (1948) con Columba Domínguez y Roberto Cañedo o *La malquerida* (1949) con Armendáriz y Dolores del Río o *Víctimas del pecado* (1950) con Ninón Sevilla, retienen una fuerza singular, no la de su proyección ideológica, sino la vehemencia lírica, el vigor, la excelencia visual de quien se siente develando el secreto de la nacionalidad al mostrar el destino irremediable de los amantes.

La fatalidad es nuestro sino, el campo es el rencor, la ciudad es la Caída, el Paraíso Perdido está plagado de turbas que acosan a María Candelaria y a Lorenzo Rafail, de familias rencorosas, de pelotones de fusilamiento. En *María Candelaria* (1943), *Bugambilia*

(1944), *Las abandonadas* (1944), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1946), *Salón México* (1948), *Maclovía* (1948), *La Malquerida* (1950), *Islas Marias* (1950) y *Una cita de amor* (1956), Fernández y Figueroa insisten en su propósito: rescatar gracias al cine la verdad nacional, expresar el alma y la voz de seres y paisajes rurales y urbanos. La pretensión es tan delirante como la realización, tan delirante como la rumba de Ninón Sevilla en el tugurio para ferrocarrileros o como el grito de agonía de María Félix, la humilde maestra rural de *Río escondido* que exclama al ver a una criatura enferma: “¡Ese niño es México!” Hay un juego de catarsis elementales, de obstinación en la muerte de los héroes como condición redentora de la comunidad. Al delirio sucede la estupefacción. El público de entonces se estremece ante esa psicología predestinada y esas vidas desgarradas. Así somos. Así queremos. Así sabemos morir. Así nos relacionamos con nuestras raíces. La tradición se vuelve externa, suma de objetos y situaciones: los trajes típicos, el mariachi como conciencia, el habla dificultosa y servil del indígena, el movimiento indefenso de la “fichera”, los rebozos, los bigotes contundentes, el “cinturita” como fatalidad, las penumbras del cabaret, el ritmo de la vida en las haciendas, el cántaro de agua sobre los hombros tiernos de las nativas, el odio de clase como muro que separa a los amantes, la fatal incomprensión paterna, los perfiles idiosincráticos. La tradición es la retórica y el catálogo. El descubrimiento del país se detiene en la contemplación del crepúsculo y en la vocación de tragedia.

Se han mitificado el pasado, la vida provinciana, la realidad urbana de la prostitución. Allí están la “secreta personalidad” de México, su razón primordial, la fuerza generadora. En la división del trabajo, al campo le corresponde la reciedumbre y a la ciudad el debilitamiento que engendra la disipación. Si algo, el Indio Fernández ha sido un mitificador y un mitómano. Con su vasto e irregular talento, contribuyó generosamente a dilatar las fantasías de la clase media sobre la esencia de la nacionalidad.

Manipulación y montaje

Lo que menos importa en las primeras décadas del cine, es el fracaso artístico: los apocalipsis de la dicción, las piezas madrileñas

adaptadas, el humor patético, la inarticulación general, los gestos femeninos y masculinos fraguados en el espionaje de las divas italianas. Empieza a cundir el deseo de negar, desmentir el caos ominoso de un México en vías de respeto internacional (institucional). Y se urden las consignas del decoro: las mujeres embarazadas que sufren por la ilegitimidad, los paisajes que rezuman gloria estética son, de una manera u otra, respetables por atender a las fórmulas del entretenimiento masivo, hecho de complacencias sentimentales y confirmaciones ideológicas.

Industria es receta. Y directores, maternidades dolorosas o puestas de sol se dedican a desentrañar el enigma: el éxito de la taquilla. El cine como arte es una idea exótica, no perseguible por no remunerativa. Y el cine (en sí) es un fetiche. Hay que venerar a la técnica antes de utilizarla. En *El águila y la serpiente*, Martín Luis Guzmán describe una escena de la Convención de Aguascalientes en 1916 (los convencionistas, viendo un noticiero, le disparan a la pantalla para victimar físicamente a Carranza) y comunica un fenómeno constitutivo. En esos primeros años (que se prolongan hasta la década del cuarenta) el público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico, artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine, este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados, con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. Esto, decisivo en la capital, donde una clase media en ascenso y en expansión usaba el cine como elemento proveedor y armonizante (la reconciliación con lo típico y con lo pintoresco que podían subrayar demasiado los modestos orígenes), en la provincia, donde el cine de Hollywood —por razones de captación y comprensión culturales— no constituía poder determinante, fue definitivo. Tal sujeción al modelo cinematográfico alcanza su esplendor en el personaje y la serie de Pedro Infante.

El país requería bases comunes, lazos colectivos. El cine y la radio (la XEW inicia sus transmisiones en 1930) se anticipan a la televisión en el otorgamiento de esos vínculos y se cohesionan como factores irremplazables de unidad nacional. La política lo

ha sido todo, realidad e irrealidad; ahora, los sonidos y las imágenes compartidos del canto o del amor o del humor, generan otra vivencia colectiva, distinta (aunque jamás ajena) a los hechos del Poder y la explotación! Hay un solo decreto (conocido eufemísticamente como “gusto popular”) que dictamina las manifestaciones concretas del chantaje sentimental, de la exaltación demagógica, del reto al mundo, del relajo con los cuates, de la última noche que pasé contigo, del rencor apasionado. El cine y la radio van distribuyendo los reflejos condicionados, la exacta y obediente salivación.

Crear un país es teatralizarlo. O por lo menos eso piensan los encargados de esta homogeneización. Trabajan sobre materia virgen, no hay punto de vista unificado porque no hay todavía una sociedad de consumo y, por lo tanto, urge internalizar y concretar perspectivas. Lo primero, dicen los encargados del negocio, es suprimir el juego de ideas. Eso se explica, al margen de censura política o de antiintelectualismo, por la tesis implícita de realizadores y fotógrafos: *Las ideas en un país nuevo no son visuales*. No es únicamente la inexperiencia técnica. En estos falsos años formativos la imagen es tan estática como la concepción general del cine, no arte sino comercio. Lo cultural es para una minoría. Por lo tanto es una mentira. Es absoluta la sumisión del cine a las limitaciones de México: las reafirma y las pregona. El ámbito del primitivismo cultural y político suministra las correspondencias entre cine y realidad. El cine es un monstruo de Frankenstein de la clase en el poder. Y, además, la clase en el poder no es —de acuerdo con el cine— sino su propio monstruo de Frankenstein.

Desde los treinta, el cine mexicano pese al impulso cardenista, funciona mayoritariamente como sucesión de refrendos de la moral porfiriana, inventario general que excluye oficialmente la política, la pobreza extrema, la crítica social y la sexualidad abierta. ¿Esta ideología despolitiza y reprime? Sí, pero le reafirma a su espectador las mínimas certezas, las escalas valorativas directas: sigue viviendo en un país temeroso de Dios, sigue estando vigilada tu propiedad, sigue siendo divertido tu lenguaje y gracioso tu trato. Se incita y se refleja, se confirma y se duplica. El cine no sustituye al folletón: elabora un relato donde el folletón es un precursor lejano, propicia la ficción de un pasado, de un organismo de tradiciones artísticas que nos han alimentado y que ya superamos. Falso:

antes del cine, las educadoras oficiales han sido la Iglesia y la Historia (esta última entendida conforme a ese lugar común del liberalismo latinoamericano, que la concibe como lo opuesto a la Iglesia, el sinónimo de Progreso, la entidad divina coronada con gorro frigio y celebrada a la manera de Víctor Hugo). Antes, el mexicano se ha ido educando en el ámbito guadalupano, en la división de los conflictos entre santos y plegarias, en la rigidez externa de la vida social, en el cumplimiento estricto de los sacramentos. O, por el contrario, se ha formado en el regocijo metafórico de los discursos, en las lágrimas de Villa ante la tumba de Madero, en las declaraciones de los alcaldes, en la gana mágica de los revolucionarios que se contemplan en los espejos de las casas saqueadas para así enterarse (a través de las muecas) de la existencia de un rostro antes no contemplado o para confiscar —de algún modo— la imagen del amo.

El confesionario es el debut en las relaciones dialécticas, la tienda de raya es una primera experiencia en materia de desengaños amorosos, el oportunismo equivale a una elaboración artística (la vida como representación), los velorios de federales o rebeldes son el origen de las telecomedias. En el reino del analfabetismo real sin otra educación para la libertad que la esperanza brumosa y vaga de algo aún más indefinido, el mexicano se enfrenta al cine con un solo prejuicio de por medio: la desconfianza natural ante las sombras. El prejuicio se disipa, la oscuridad se torna pedagógica.

Mía o de nadie (preferentemente de nadie)

El cine mexicano se inaugura como una artesanía. Ya en 1938, con 75 películas producidas se configura como industria. En 1939, el presidente Cárdenas decreta que en los cines se exhiba, por lo menos, una película nacional al mes. El contexto de los cambios en el cine va ajustándose, con terca fidelidad, a las mutaciones políticas: Ávila Camacho se declara creyente y ya en 1940 se filman *El milagro de Cristo* de Francisco Elías y *La reina de México* de Fernando Méndez. Con la Segunda Guerra Mundial, el auge financiero. Y en los estudios va apareciendo otro país, donde se habla un idioma similar y se observan algunas características externas parecidas a las de México. Se sigue pro-

yectando, ya sin prejuicios, un documento-ficción: mapas y trazos de la nación requerida por la burguesía, dictámenes, regaños e hipocresías morales y sexuales. El trazo fantástico, la prefabricación de una "sociedad mexicana" consiguen un resultado curioso: suscitan —sea por intuición, hallazgo o manufactura— una realidad, cambian profundamente tendencias y orientaciones, desencadenan estereotipos, modifican y diversifican el lenguaje, autorizan una idea de la inocencia y una práctica de la sensualidad exterior. En todo fenómeno hay algo más que comercialismo y manipulación. Los dueños de la industria han removido o hecho evolucionar resortes esenciales del comportamiento en una sociedad subdesarrollada. Aun hoy, algunas de estas películas pueden ser gozadas por la calidad de sus confusiones y fallas.

Todo se corresponde con justicia. Luis Spota en un reportaje de 1942 sentencia: "el general Manuel Ávila Camacho, presidente de la República, admira al *Pato Pascual*". Como en el caso de otros productos nacionales, se lucha por acreditar a las películas y defenderlas del malinchismo que las invisibiliza. En 1943 se filman 70 películas. Los temas son inmutables: la oposición rancho/capital; la abnegación de quien nos dio el ser; el romance dosificado con canciones y chistes; las consecuencias del pecado; la recompensa a la virtud. Si hay un centro espiritual declarado, es la madre. Los títulos reseñan la admiración machista: *Mater Nostra*, *Eterna mártir*, *No basta ser madre*, *La cuna vacía*, *Honrarás a tus padres*, *Madres del mundo*, *Mi madrecita*, *El calvario de una esposa*.

Los melodramas se suceden en un espacio delimitado por las estatuas fijas: la madre y la prostituta, los polos de una vida mexicana que —de acuerdo al nominalismo— oscila y se desenvuelve entre la madre Sara García y la prostituta Ninón Sevilla. Como misión expresa, el melodrama se propone salvar al núcleo familiar (constituido o por constituirse) del naufragio. La moral dominante necesita de catarsis moderadas y regulares. El espectador, al adueñarse del sufrimiento ajeno, está protegiendo su propia vida (sus propios padecimientos) de las amenazas externas. Desde la pantalla o desde la radio o desde la escena, la felicidad es una utopía apresable por medio de las lágrimas. En el cine mexicano, el melodrama, dada la imposibilidad de la tragedia, lo es todo. O casi todo. Tal vez, y pese a las apariencias, lo que más importe no sea el mensaje explícito (la unidad de la familia

como bien supremo, la honradez como antídoto de la pobreza, el crimen no paga, la fortuna material trae consigo la desgracia, la devoción y el amor que nada espera obtienen recompensa abundante), sino la escuela de actuación, los cursos libres de respuestas excesivas a situaciones límite, en que el melodrama se constituye. El espectador rescata la forma, los diálogos redentoristas, el perdón que nos acecha, el tipo de rostro abnegado que debe mostrarse a la Virgen en la iglesia, el gesto de renuncia que habla muy alto del valor moral de la pecadora, la alegría de vernos reunidos como antes.

En el cine mexicano de los cuarentas, el melodrama conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabaracteras y el género del amor familiar en peligro. Jorge Ayala Blanco ha señalado la circunstancia no casual de que es en el régimen alemanista cuando proliferan (en un año, 1950, de 124 películas 40 son de cabareteras y barrios bajos) los melodramas arrabaleros. El alemanismo es la era sin contención, los dirigentes del Sistema renuncian a cualquier austeridad y tropicalizan el clima de posguerra. La prostituta (enemiga y salvadora de la familia) se instala como alegoría entrañable. Santa alcanza la transfiguración: se levanta del polvo y del lecho de muerte y recorre las calles acompañada de voces de tenor experto en Lara y llega al cabaret y baila mambo o rumba y es asaltada por el cinturita y contempla aterrada el pleito entre el hombre bueno que la quiere rescatar y el gángster que la persigue.

La corrupción social del sexenio se procura un vertedero. Y la ciudad de México se aprovisiona de mitologías románticas. El apogeo de la callejera, la pecadora, la señora tentación, quiere decir la jactancia de una sociedad machista/ la urgencia de burlar el tabú de la encarnación física del desco/ la comodidad de un discurso ejemplarizante: eso (al rodar por las calles, el oprobio de que es víctima) sucede cuando se transgreden las leyes de Dios y las leyes sociales. Ninón Sevilla o Meche Barba o Leticia Palma o María Antonieta Pons o Rosa Carmina o Emilia Guiú son, como se les quiera ver, el primer rompimiento masivo con el porfirismo moral. No porque sus acciones (sus caminatas) carezcan de consecuencias en la trama o discrepen del modelo aleccionador judeocristiano, sino porque en su caso la provocación supera a la amonestación. La anécdota deviene en formalismo. Lo tajante es el recorrido de Ninón Sevilla por la pista o la ino-

encia lujuriosa de Meche Barba al aceptar la mano de Fernando Fernández.

El ámbito melodramático puede ser considerado un disfraz. En el fondo, la estructura moral visible del cine mexicano es un subterfugio contrariado. Los productores, los directores, los argumentistas, los actores y los técnicos pueden confiar sólidamente (o no) en su llamado a la regeneración o en su condena de la maldad. La verdadera ligazón con el público se da fuera de las moralejas, en el terreno de las demostraciones. La rumbera que baila "Chiquita Banana" desvanece a la mujer que solloza ante el crucifijo. Cuenta la insinuación, el ademán de calarse la media, el mordisqueo de una fruta.

Un erotismo oculto entre reprimendas quiebra la estolidez de la censura. No actúa un criterio independiente, sino la aceptación de que —entre divulgaciones de Freud y francachelas de diputados— el sexo ya dejó de ser en México una presencia dismisible o borrrable. La corrupción acepta la existencia de la lujuria. Falta bastante para que se consigne la realidad del orgasmo.

Que le corten la cabeza, dijo la reina

Una película precursora: *¿Qué hago con la criatura?* (1935) de Ramón Peón. Polo Ortín, el cómico, basa su humor en una actividad equidistante del ingenio y del gag. Algo parecido a una convocatoria para cómplices: "No soy muy chistoso, pero ustedes tampoco y yo estoy aquí representándolos." La carpa es el origen común y los cómicos, temerosos del nuevo medio, suelen enfrentarse a la cámara con desconfianza, rigidez. En 1936, en *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres, debuta Mario Moreno, Cantinflas. En la carpa ha sido un sacudimiento: ha obtenido la combinación exacta entre el manejo del cuerpo y la emisión armónica de frases saqueadas de cualquier significado. La cabeza sigue un divertido trámite pendular y esquiva a un enemigo invisible, los brazos en guardia, el rostro congelado en la expresión sardónica, las cejas levantadas con la curiosidad del reto, la burla zigzagueante, no me diga, cómo no, ay qué dijo, ya se les hizo.

Y a la expresión de júbilo retador, al cuerpo en actitud boxística, se une —en contrapunto— la hilera de palabras no incohe-

rentes sino destinadas a la coherencia interna del disparate. La lógica del disparate, el *nonsense* a la mexicana, el absurdo del diálogo de la palomilla. Lewis Carroll se arranca con "desde el momento en que yo fui/ quién eras/ nomás/ interprete mi silencio". Cantinflas es la perfecta combinación (arreglo) entre un anhelo de comunicación corporal y un laberinto verbal. La combinación depende de la plasticidad (física y auditiva) de los dos elementos. Sin cantinflismo y sin balanceo integral del cuerpo no existe *Cantinflas*. Por eso hay suficientes testimonios sobre el encumbramiento de Cantinflas en la carpa. Al fin se rompe la escuela imitativa del cómico mexicano (que siempre se intenta compensar con la gracia personal) y la fuente de la comicidad se encuentra ya no en el chiste hecho sino en la imposibilidad absoluta de allegarse, de memorizar y transmitir sumisamente un humor heredado y mecánico.

Un nuevo estilo surge, cuya durabilidad depende por completo de la energía imaginativa de su poseedor. El estilo consiste aquí —sumariamente— en exhibir, como en vitrina, lo hilarante de un idioma todavía por hacerse; el chiste que se deja venir desde la adopción automática de una hilera de vocablos hasta la obtención —relajenta— de una sintaxis. Algunos ensayistas vieron en Cantinflas la parodia consciente del líder sindical del callismo, el Luis N. Morones, el demagogo redentor. Creo que Cantinflas —por lo menos según la tradición oral y los momentos culminantes de sus primeras películas— no intenta decir nada, sino celebrar de antemano su impericia cuando quiere decir algo. El fracaso es tan previsible que él se ve obligado a unir a la dislalia regocijada su verdadero mensaje, el cabeceo uno-dos-tres del cuerpo, las cejas que niegan e interrogan, la mirada que acepta la censura o la aceptación. El desplazamiento corporal enmienda y explica las deficiencias y caídas del habla.

El desarrollo de Cantinflas en el cine va de la inarticulación significativa a la (pomposa) articulación banal. Sus primeras películas (*Así es mi tierra*, *El signo de la muerte*, *Aguila o sol*, *Ni sangre ni arena*, *Ahí está el detalle*, *El gendarme desconocido*) siguen reteniendo un espíritu demótico, la ironía como mensaje subterráneo de una remotísima conciencia de clase. La figura del peladito puede ser la expresión benévola del clasismo de la pequeña burguesía: el pobre si viste estrafalario y es chistoso puede obtener el premio de nuestra risa. Mas la feroz carga popular que

Cantinflas supo transmitir —en contra de los argumentos y del sentido mismo de sus películas— le consiguió un arraigo excepcional, que sólo la pétrea reiteración de sus ineptitudes y las de su equipo (Miguel M. Delgado, director, Carlos León, dialoguista) han logrado remover.

Cantinflas opaca y disminuye a los demás cómicos. Incluso a un actor tan dotado como Germán Valdés, Tin Tan, cuya carta de presentación es la obvia representación física y lingüística del fenómeno de la transculturación. El pachuco habla hispanish, el pachuco usa tirantes y sombrero con pluma y masca chicle y degenera el idioma y dice "baisa" y "carnal". La embestida purista se niega a reconocer en Tin Tan a un presentimiento apocalíptico y a un tranquilo dato cotidiano. Pronto, Tin Tan se desprende de su indumentaria tírili y, casi siempre dirigido por Gilberto Martínez Solares, impregna de vitalidad anarquista algunas cintas rescatables (*El rey del barrio*, *Calabacitas tiernas*) para dejarse consumir ya en los cincuentas por la prisa, el exceso y la repetición mecánica.

Cariño que Dios me ha dado para quererte

La prostituta puede negociar su salud moral si le da la gana. El cine mexicano sólo la mostrará pesarosa, golpeada por el cinturita, angustiada por la educación de su hijo, sin relación concreta con el sexo (la representación del coito se dará apenas en la segunda mitad de los sesentas). Se aprueba, en cambio, la efusión del sentimentalismo. Por el cine, una colectividad no muy aficionada a la lectura se adentra en los pormenores del amor-pasión y el amor-que-nos-conducc-hasta-la-muerte. Jorge Negrete y María Félix en *El Peñón de las Animas* (1943) de Miguel Zacarías o Jorge Negrete y Gloria Marín en *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho o David Silva y Amanda del Llano en *Campeón sin corona* (1946) de Alejandro Galindo o Arturo de Córdova y Gloria Marín en *Crepúsculo* (1944) de Julio Bracho o Pedro Infante y Blanca Estela Pavón en *Nosotros los pobres* (1949) de Ismael Rodríguez o Pedro Armendáriz y Andrea Palma en *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, sintetizan una etapa de la educación sentimental. El romanticismo es el abandono y el ánimo febril y la perfección de la mirada de entrega. El esquema

del modo de relación de los amantes deriva por completo de Hollywood pero se va adecuando, gracias al vestuario y a la música, a las circunstancias nacionales.

Fecha histórica: 25 de marzo de 1948. Se estrena en el cine Colonial del D. F. *Nosotros los pobres*. Aunque Pedro Infante ya es conocido —*Jesuita en Chihuahua* (1942), *Mexicanos al grito de guerra* (1943), *Viva mi desgracia* (1943), *Cuando lloran los valientes* (1943)— serán su encuentro con Ismael Rodríguez y su interpretación del carpintero Pepe el Toro los hechos que lo sitúan y sacralicen. A Rodríguez le tocó dirigir la etapa consagratoria de Infante: *Ustedes los ricos* (1948), *Pepe el Toro* (1952), *Los tres García* (1946), *Vuelven los García* (1946), *Los tres Huastecos* (1948), *La Oveja negra* (1949), *A toda máquina* (A.T.M. de 1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951). A este cine enfebrecido, de mal gusto, lacrimógeno, divertido, visceral y sangrante (el naturalismo que se cree neorrealismo o la comedia sin pretensiones, alternativamente) le correspondió el proceso de un acto que, en el filo de la navaja entre la cursilería y el carisma, se convirtió en una tremenda fuerza social, un consenso de niveles y apetencias sociales.

Cosmovisión de la tragicomedia en *Nosotros los pobres*: la anciana sobre cuya silla de ruedas se cierne el ladrón, el joven noble acusado vilmente de asesinato, el amigo tonto y fiel, la candorosa y tímida pareja de adolescentes, la vecindad desbordada de furia y estrépito, el chisme y la bondad de las comadres, las léperas de corazón de oro, la carpintería como símbolo de pureza, el idilio cantado y silbado, la abnegada mujercita, chistes y dramas entremezclados. Nada faltó: ni canciones pagajosas ni embriaguez de nota roja ni el dueto ideal del populismo ni el contrapunto con la insolencia y frialdad de los "aristócratas". Eficacia de los aparatos de control: las masas se alegran y se conmueven ante esa alegría mezquina y triste del oprobio y la represión de sus vidas. . . Y también la exigencia de mitos, de seres que representen y coalignen a una caótica y dispersa colectividad. La popularidad indeclinable de Pedro Infante sigue siendo un comentario exhaustivo sobre la credibilidad de nuestras fuerzas culturales.

De la ansiedad de la clase media por aferrarse a lo "poético" y de su jubilosa apreciación de la vulgaridad se hace la fortuna de la industria. En los treintas, el cine de "vanguardia" (*Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro) se propone hallar lo "poético" en

la copia del expresionismo. En los cuarentas y al amparo de la actuación grandilocuente y sombría de Arturo de Córdova, se pretende que lo "poético" (el soplo de la modernidad, el enigma insinuado) yace entre los pliegues del alma. El freudismo de divulgación se aloja en corredores lóbregos en penumbras de donde brota un rostro angustiado. *Crepúsculo* o *En la palma de tu mano* o *El hombre sin rostro* deciden enriquecer la sensibilidad del mexicano enseñándole las vetas de su psicología.

Lo "poético" llega a su bancarrota: el género virreinal. Pese a su imaginería prestigiosísima, el virreinato no consolida un público y se limita a ofrecerle un marco (semichurrigueresco) a relatos convencionales de espantos y aventuras, La Llorona y Cruz Diablo, la clase media se habla de "vos" y se sueña castiza.

La ilusión viaja en tranvía

En los cuarentas aparece una comedia urbana, la crónica de un Distrito Federal manejado y diseñado como rancho. El director por antonomasia: Alejandro Galindo. Los actores imprescindibles: David Silva, Fernando Soto Mantequilla y Adalberto Martínez Resortes. En *Esquina bajan* (1948), *Hay lugar para dos* (1948), *Una familia de tantas* (1948), *Los Fernández de Peralvillo* (1953) o *Campeón sin corona*, Galindo se ocupa en otra edificación ideal: el Buen Salvaje con voz de Peladito, la inocencia y la bondad en medio de los dancing-clubes y la perversidad de la gran urbe.

Para Galindo, si los lazos familiares se preservan, la integridad moral se mantiene y se nulifica la conjura del exterior. En esto, obedece a la legislación cardinal de Hollywood que el cine mexicano adoptó: la unidad familiar es el mayor bien ideológico y, como se apunta en *Los Fernández de Peralvillo*, la huida y negación de los orígenes (la traición al barrio) precipita la catástrofe. El barrio (el quinto patio) sustituye a la provincia como refugio de los tiernos y sólidos valores de la convivencia que la ciudad, en su rencor y estrépito, mancilla. Con todo, el mito del vecindario bondadoso no agota el sentido de una obra irregular y, con frecuencia, desastrosa. El mismo Galindo opondrá al optimismo gregario de sus filmes dos alegatos virulentos contra la moral clerical y la familia como ahogo e intolerancia: *Una familia de tantas* (1948) y *Doña Perfecta* (1950).

En 1950, en el momento de *Los olvidados*, Luis Buñuel ya es una leyenda surrealista (*Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*) y, en México, ha incurrido en películas ahora rescatables por la burla subyacente que se les atribuye: *Gran Casino* (1947) y *El gran calavera* (1949). Cinta con la única concesión impuesta de un final declamatorio, documentada en archivos de reformatorios, *Los olvidados* aísla —en medio de una compacta creación de personajes y de imágenes, la herencia de los clásicos españoles y de los surrealistas como atmósfera lírica de la sordidez— las condiciones de la miseria. “Para mí —declaró Buñuel— lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres.” Obra maestra, *Los olvidados*, le agrega a la cinematografía mexicana otra realidad, otra ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de muerte y vida; una gama de posibilidades que clausura de inmediato la absoluta excepcionalidad de Buñuel.

Después de *Los olvidados*, Buñuel dirige para el cine nacional —donde su aportación ha sido inmensa y su influencia asimilada mínima— una serie de películas significativas: *Subida al cielo* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *Simón del desierto* (1965); un cúmulo de fracasos de distintos niveles: *Susana, carne y demonio* (1950), *La hija del engaño* (1950), *Una mujer sin amor* (1950), *El bruto* (1952), *Abismos de pasión* (1954); tres filmes excelentes: *Él* (1952), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962). En su mejor instancia, las obsesiones de Buñuel le permiten el inmejorable acoso de su adversario, la moralidad burguesa, cuyos símbolos y arquetipos esencializa a través de la ridiculización y la grotesca. Buñuel va, entre repeticiones y deslumbramientos, a la raíz: la moral judeocristiana. En *Él*, el comportamiento cotidiano de un burgués (Caballero de Colón) se reduce y amplifica como caso patológico; en *Viridiana*, la filantropía (la caridad católica) es enfrentada como un desconocimiento y una caricaturización de la pobreza; en *El ángel exterminador* la vida social se condensa, angustiosamente, en una metáfora de infinitas proposiciones. Siempre, a contracorriente, se filtran el poder y la esclavitud del erotismo.

La pérdida de la confianza

Ya para 1954, la clase media va dejando de reconocerse en las

películas nacionales cuya frecuentación no extiende ya recompensas para el emergente esnobismo cultural. Todo lo contrario. El período 1954-1965 es oneroso: crisis de credibilidad externa, pérdida de confianza interna y de las energías primerizas que se disuelven en falsos logros como *Raíces* (1954) de Benito Alazraki. Los nuevos subgéneros van de las cintas “nudistas” al género “juvenil”. Si los “desnudos estéticos” quieren suplir a las cabareteras y ven en el pecado un reto corporal, el cine de “rebeldes sin causa a la mexicana” procede a capitalizar un nuevo mercado, apuntala las nociones de orden y respeto e inventa una edad —la adolescencia como azoro redimible o la juventud como baile en nevería— como antes había inventado clases sociales felices (el proletariado o el campesinado).

Método a la inversa: si la imitación se transmutó en un cine a pesar de todo original, la autoparodia de los escasos hallazgos devuelve con rapidez a una industria a la imitación y el colonialismo. Ejemplos genéricos: el llamado chili western, que inicia la serie de episodios *Las calaveras del terror* (1943) de Fernando Méndez, o el cine de horror, que alcanza una segunda etapa con *El vampiro* (1956) de Méndez. Una (patética) innovación nacional: las cintas de luchadores que, desprendiéndose de *El Enmascarado de Plata* (1952) de René Cardona, llevarán una década a un personaje, El Santo, al dominio infatigable de la taquilla.

Mientras los viejos cineastas se deterioran, el cine se va conformando como industria familiar. Los directores, actores y productores van siendo los hijos, nietos y sobrinos de los actores, productores y directores de la etapa de auge. El escasísimo “cine crítico” suele provenir de un populismo desvaído y medroso, lo que no impide que la censura o nunca permita *La sombra del caudillo* de Julio Bracho o retenga largo tiempo *Espaldas mojadas* (1953) de Alejandro Galindo, *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporal y *La rosa blanca* (1961) de Roberto Gavaldón.

El nuevo cine industrial

A principios de los sesentas, un grupo de críticos, *Nuevo Cine*, difunde las tesis de la revista *Cahiers du Cinema* y proclama su creencia en el cine de autor, en el director como responsable y artífice de la película. Tal insistencia en la jerarquía cultural y artística

del cine gana paulatinamente adeptos en las universidades y consolida su influencia a través de la programación de los cine-clubes, de la actividad múltiple de los críticos (Francisco Pina, Emilio García Riera, José de la Colina, Jorge Ayala Blanco) y de la publicación de una revista y de un boletín, *La semana en el cine*. Si las exhumaciones reivindican el trabajo de cineastas como Fernando de Fuentes, también consignan, como desquite o posibilidad única de contemplación, el humor involuntario de realizadores como Juan Orol o José (Che) Bohr.

En 1965, un sindicato convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, que promueve a una generación de cineastas poderosamente influida por la urgencia de respetabilidad cultural, de reconquista del público de clase media. Esta generación no alcanza su propósito de transformación integral y, en la mayoría de los casos, se ha ido conformando con la mínima actualización de los géneros. Se pierden el candor y el primitivismo inocente; los sustituye una falsa conciencia de madurez (temática y técnica), la obsesión del cine-de-autor, la intención de estilo cinematográfico (la gana minuciosa de ser Fellini, Buñuel, Hawks, Sergio Leone o Chabrol).

En lo esencial, nada se transforma. Los cambios incluyen el oportunismo ante la televisión (se filman las telenovelas de éxito) y la "mayor audacia" como técnica de renovación del melodrama: deseo de escandalizar con fenómenos morales (lesbianas, homosexuales, incestos, drogadicción), con la exhibición tremendista de la miseria o por medio de la proferición de "malas palabras". La asexualidad o el odio a los jóvenes suelen ser el sustrato de seducciones, adulterios, "primeras veces". El "naturalismo" de los cuarentas se desdobra en un neopopulismo y en una corriente teratológica. Aparecen, como tendencias, la violencia, la atención sensacionalista a grupos marginales, la atención fetichista concedida a la urbanización y la sociedad industrial, el culto a los héroes del cine de la Unidad Nacional (el artista como héroe: *Un vals sin fin por el planeta*, 1971, de Rubén Broido, sobre López Velarde, y *En busca de un muro*, 1974, de Julio Bracho, sobre José Clemente Orozco). También, un cine miserabilista, con pretensiones documentales: *Los adelantados* (1969) y *Q.R.R.* (*Quien resulte responsable*, 1970) de Gustavo Alatriste.

Los ídolos populares de una década: Mauricio Garcés, Eulalio González Piporro, Cornelio Reyna. Las fantasías clasistas oscilan

entre el castigo moral a las orgías burguesas y el ascenso social o humorístico de las sirvientas y las indígenas recién llegadas a la capital: los personajes de María Isabel y la India María. El éxito deriva de la grotesca (*Los cachorros*, 1971, de Jorge Fons o, lo más deleznable, *La isla de los hombres solos*, 1974, de René Cardona), de la explotación de la subcultura hippie (*El topo*, 1970 de Alejandro Jodorowsky), de la glorificación entusiasta y pedestre de los "defectos" del mexicano (*Mecánica nacional*, 1971, de Luis Alcoriza).

El contexto: películas que intentan otro nivel: *Caridad*, 1972, de Jorge Fons, *El castillo de la pureza*, 1972, de Arturo Ripstein. El contexto: gracias a instituciones como el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM) aparece un cine independiente, que atiende a la ficción y al documental político y antropológico. Surge un numeroso cine marginal en 8 milímetros. En abril de 1975, el Estado decide suprimir el sistema de créditos del Banco Cinematográfico y, declarativamente, procede a una virtual nacionalización de la industria.

XIII. El teatro nacional

LA VOZ DE NAVARRO: No contestaré. César Rubio ha caído en manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmullo de aprobación.*) Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como a un gran jefe. La capital del estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*lo interrumpe un clamor de aprobación.*) ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (*Aplausos sofocados.*)

ELENA: (*Agitando una mano como quebrada.*) Cierra, Miguel. Las puertas, las ventanas, ciérralo todo. MIGUEL: No, mamá. Todo el mundo debe saber, sabrá... No podría yo seguir viviendo como el hijo de un fantasma.

Rodolfo Usigli: *El Gesticulador.*

Es por la mañana

I

Rosalba, Aurora

La escena sola. Luego, Rosalba se asoma por la entrada. Trae una falda amplia, chillona, y una blusa escotada. Se peina en dos trencillas cortas, entrelazadas con estambros. En las manos, una maletilla. Aurora viene detrás.

ROSALBA: Ni un alma. (Grita.) ¡Buenos días!

AURORA: (Grita) ¡Buenos días! (Entran y ven en derredor.)

ROSALBA: ¿Estás segura de que es aquí?

AURORA: Creo que sí.

ROSALBA: Ay, mamá, pues no creas. Fíjate bien.

AURORA: (Se sienta). Ya no me acordaba yo de este calor.

ROSALBA: Ni del calor ni de nada. ¡Mamá, párate! ¿Y si no es aquí?

AURORA: No le hace. La gente no es como en México. Tú no conoces, pero todo mundo es tan amable, tan atento...

Emilio Carballido: *Rosalba y los llaveros.*

Desde las butacas se va forjando una sociedad. En el primer siglo de vida del México formalmente independiente, el teatro ocupa un lugar de excepción, el hacedor selecto de impresiones, sensibilidades y gustos. Siempre, la perspectiva mágica y mítica de la representación, lo que no contradice sino afirma la tradición del teatro prehispánico y el uso catequístico durante la Colonia. En el siglo XIX, las dos instancias mayores de relación entre una audiencia y los promotores de una sensibilidad, son la poesía y el teatro. La poesía es el don supremo, la revelación, la formulación verbal que comunica —con exactitud— lo inasible. Los poetas son las torres de Dios, los pararrayos celestes, y en las veladas literarias o en las lecturas practicadas en la soledad, la poesía se afirma como el goce absoluto, el mayor bien. Si en algún sitio ocurre la comunicación con lo inefable es en la poesía.

En el teatro, igualmente se afirman los valores de lo "poético" transmitidos por la actuación y por la belleza inefable de los momentos culminantes. Las grandes divas y los grandes actores alucinan al público con un gesto, con un parpadeo, con las entonaciones triunfales o trágicas (se habla el español de España, que

envía una seguridad cultural que es una tranquilidad social: el ceceo, el acento hispánico rotundo son garantías de la tradición escénica, no es aún tiempo de que en México se inicie un teatro nacional, no es hora de la emancipación porque no se han construido las bases). Los numerosos testimonios, tan indispensables en el caso del teatro, las crónicas y las gacetillas, la investigación de Enrique Olavarría y Ferrari y las posteriores recopilaciones de Armando de María y Campos, Francisco Monterde, Luis Reyes de la Maza y Antonio Magaña Esquivel, van dando fe de un escena dominada y regida por un culto a lo "poético" que requiere un acento madrileño o valenciano.

Lo "poético" también radica en las situaciones. Trátese del drama histórico o de la aspiración de tragedia, todo lo ordena la intuición de los momentos culminantes y todo lo resuelve el melodrama. Como ocurrirá después en el cine (y como se ha dado con frecuencia en la literatura) la aspiración de la tragedia se disuelve en el melodrama, y la catarsis se efectúa entre los sollozos admirativos de un público elemental o puerilizado. La distinción es clara: si en la tragedia el pasmo admirativo establece una distancia, en el melodrama la aflicción por los padecimientos de la escena nulifica cualquier lejanía o instala, conmisericordiosamente, al espectador en el centro del escenario. La mirada piadosa quiebra y afirma el rito y nos lo devuelve convertido en autocompasión cotidiana. Ante el melodrama, el público se vuelve actor, se apodera del sentido de los personajes y se va a casa convencido de sus personales excelencia y bondad.

Lo "poético" se define según las normas del melodrama y, al ser éste un género familiar por excelencia, suele centrarse en la familia (o en las desventuras de la otra gran familia, la Patria). Los abandonos, desgarramientos, pérdidas y desesperaciones tienen, para ese público, la belleza de las composiciones plásticas, de los instantes climáticos de una pintura romántica. La contrapartida viene a ser la comedia de costumbres y Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) en *Contigo pan y cebolla* (1833) y *Las costumbres de antaño* (1819) o Fernando Calderón (1809-1845) en *A ninguna de las tres* (publicada en 1854) ven en el teatro un espejo amable y levemente crítico de los movimientos sociales. Se inaugura una noción de respeto al espectador: si hay crítica ésta no debe ser insolente, al teatro se acude en busca de esparcimiento, no hay fin de agredir, de escarnecer a quien patrocina.

Teatro y sociedad. A lo largo del XIX, los lugares consagrados al teatro son, casi en sentido estricto, templos sociales, sitios especializada para que esplenda, dentro del arrobo del mármol y las canteras, la ostentación de una clase que encuentra una primera culminación en el porfirismo. En la república, el mayor signo de progreso social es la magnificencia del teatro de cada capital de provincia. El Peón Contreras en Mérida, el de La Paz en San Luis Potosí, el Degollado en Guadalajara, el Calderón en Zacatecas, el Juárez en Guanajuato, el de la República en Querétaro, cifran y proclaman que el boato y el derroche son características privativas de las oligarquías. A las veladas, a las *soirées*, se acude con agrado ceremonial, se va a dejarse contemplar para existir, a conversar para ser incluido en la consideración de los demás (para no desvanecerse en el olvido visual). Un palco es una posición geopolítica, un lugar de privilegio que exhibe y ratifica una posición social. El clasismo de los teatros es consagratorio y las divisiones en luneta, palcos, anfiteatro y cazucla o galería refieren con crueldad otros procesos. Sin la institución del teatro, esta sociedad existiría a medias, quedaría despojada de su centro munífico de comprobación y demostración.

En México un teatro se llamará, a conveniencia, Nacional o Imperial. El Arbeau, el Hidalgo, el Colón, el Lírico, el Principal, albergan suntuosas compañías y reciben honrados la visita del Príncipe de la Paz o del Gobernador de la Ciudad don Guillermo de Landa y Escandón. Mal de origen: así el público se extasía con las divas y los divos y los lleve al apogeo de los cientos de ramilletes sobre el escenario y los sacralice en el cúmulo de obsequios y aplauda hasta el diluvio acústico su voz divina o su lágrima redentora; así acuda un tumulto hasta el Peñón a recibir a las actrices o supla el tronco de caballos para arrastrar en triunfo a su héroe; así el público se vuelque en la recepción faraónica de sus ídolos, el fin de la asistencia al teatro no será cultural o artístico. El teatro servirá a un núcleo social de expresión y desfogue, hará las veces de registro de su capacidad de admirarse a sí mismo y del poder acumulado que le lleva a disponer de las mejores voces y los mejores actores.

Vanidad y autocontemplación. La apoteosis: el exquisito proyecto que sólo será terminado en 1931, el Palacio de Bellas Artes, concebido por la administración porfirista como el homenaje monumental de las artes a una administración, como la catedral de

un estilo de vida y de una conducta política. Hipótesis inmanente: a mayor despliegue arquitectónico, mayor consolidación social. Entre los reacomodos y la zozobra de la época, el lujo de los teatros resulta elemento psicológico de cordialidad y confianza. De pronto, en medio del apogeo del teatro chico y la zarzuela y el drama histórico y la comedia de costumbres y el melodrama, irrumpe la Revolución. Primer cambio que establece: la devastación del ánimo de los espectadores.

Afirma Salvador Novo: "Al estallar ésta (la Revolución) la corriente que los nutría y justificaba (a los locales para el teatro) se desvió de sus cauces normales y apacibles. ¿Quién, con los tiroteos, iba a salir de noche? Con los descarrilamientos ¿a emprender giras? Los grandes cortinajes rojos empezaban a empolvarse, a carcomerse en el olvido los decorados, a velarse de telarañas las butacas y los camerinos aromados de flores secas. Y a permanecer cerrados, desiertos y en acelerado deterioro, los muchos grandes teatros que vivieron noches gloriosas durante la opereta del porfiriato".

La interrupción no elimina, simplemente pospone una tradición que, al renovarse y consolidarse la institucionalidad política, se reanuda de inmediato. Una consecuencia directa de la Revolución: "el pueblo empezó a erigir carpas y a nacer en ellas y en los teatros de barriada el género frívolo político". Surge el cine como factor progresivamente liquidador. Una presencia omnimoda: el teatro de Echegaray (Premio Nobel). El realismo español y el romanticismo francés se alternan: coexistencia pacífica de las obras de Feliú y Codina, Joaquín Dicenta y Ángel Gumerá con las comedias de Edmond Rostand. Una irrupción: en pleno fervor revolucionario se estrena en el Teatro Ideal *Casa de muñecas* de Ibsen.

El teatro frívolo

En noviembre de 1935, en una carta a Luis Cardoza y Aragón, José Clemente Orozco afirma:

otros hechos que usted no menciona: la pintura, lo mismo en México que en cualquier otra parte, no vive ni puede vivir sola, aislada. Influye y es influida por las otras artes, sin mencionar las condiciones sociales en general. Esas influencias son más poderosas de lo que se admite generalmente. Ahora bien, ¿cuáles han sido y son estas influencias en México? Son las principales:

ARQUEOLOGÍA

ARTES POPULARES Y

TEATRO

Esto usted lo sabe mejor que yo, pero yo quiero mencionar especialmente el *Teatro*. En el caso particular de la pintura mural de 1922-35, el teatro fue la más poderosa influencia en la pintura mural, algo así como el 80%. ¿Qué el teatro en México no existe? Sí existe y ha existido, el teatro de Beristáin, la Rivas Cacho, Soto, los escenógrafos Galván y mil más "soldados desconocidos" y lo más curioso es que este teatro comenzó en 1910, ¡también! Antes de que los pintores pintarrajearan y se holgaran con repeticiones de ejidos y matracas zapatistas, héroes y tropa formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantos 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 interpretación, la compenetración de los actores con el público, formado éste de boleros, chafiretes, gatas, mecaperos; auténticos proletarios en galería, rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e "intelectuales en lunetas".

En teatros como el María Guerrero (conocido como "María Tepache", en las calles de Peralvillo) el teatro de género chico o frívolo conoce durante el huertismo su primera etapa creativa, en un efusivo *melting pot*. El "peladaje" recién descubierto por la Revolución se entrevera "con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado". (J. C. Orozco, *Autobiografía*). Dos espectáculos: uno en el escenario, donde se victrien los comentarios de la actualidad y se crean y esparcen los tipos populares; otro, el público, que agradece, insulta y conmina a actores y actrices, fuerza a una réplica, obliga a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y "leperadas" (la primera exhibición nacional del habla del "pelado", del idioma de las clases populares). Por vez primera, se quebranta parcialmente el culto inerte y pasivo al virtuosismo, la idolatría que —a falta de comprensión de la técnica y del sentido del arte— suscita inevitablemente toda exhibición a ultranza de una habilidad. Frente al virtuosismo que no consiente la menor participación, la plebe en la galería (la "gallola") eleva entre gritos obscenos su deseo de intervenir.

Continúa Orozco:

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 mari-guanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las "actrices" eran todas antiqüisimas y deformes. Posteriormente, este género de teatro degeneró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras, charros negros y canciones sentimentales y cursis por cancioneros de Los Ángeles y San Antonio, Texas, cosas todas éstas verdaderamente insoportables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas de apartamentos o de vecindad, como antes se llamaban. El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el horrible radio con sus locutores, magnavoces y necedades interminables.

La vitalidad de este "género chico" o "teatro frívolo" —al respecto, los testimonios son concluyentes— fue definitiva y permitió: a) la vitalización del habla popular, la introducción de palabras y términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la creación y la entonación de un nuevo idioma urbano, todo lo cual también presionó para que el teatro mexicano prescindiese del acento hispánico; b) la introducción pública de lo que, también públicamente, se consideraba "obscenidad" y "malas palabras". Esto trajo consigo una profunda identificación con el espectador no habituado al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro "decente"; c) la presentación de la groticidad como realidad estética. Las viejas cómicas y su auditorio proletario y lumpenproletario mostraban una despreocupación genuina por los estándares de presentación física del teatro de familias; d) la elaboración de una crítica sobre acontecimientos del momento suspendida desde los días de revistas como *El hijo del Ahuizote* y de las caricaturas políticas, crítica que, auspiciada por los bandos en pugna, es feroz y llega a situaciones límite: los sainetes reaccionarios durante el régimen de Madero (*El tenorio Maderista* de Tablada); los apoyos a Huerta del célebre Cuatezón Beristáin. También, el teatro de género chico se presta admirablemente, una vez establecido el maximato, para verter la protesta y la disidencia, para entusiasmar o enfurecer una concurrencia integrada habitualmente por los políticos en el poder y sus oposito-

res. Teatro e intriga palaciega: en los camerinos de las vedettes se fraguan planes y se firman acuerdos burocráticos. Como en el porfirismo, el teatro vuelve a ser eje vital de una sociedad. El general Francisco Serrano visita a la cantante Celia Montalván y el general Obregón provee de chistes de moda al cómico Panzón Soto (Confrontar *El Teatro de género chico en la Revolución Mexicana* de María y Campos).

En la escena por así decirlo "respetable", prosiguen las reprimendas moralizantes, los melodramas e incluso los primeros intentos de protesta social de izquierda (en los veintes y los treinta hay diversos intentos de teatro campesino y del llamado teatro de masas). El "género chico", sin proponérselo, se dedica a inventar los tipos populares (el indio ladino, el rancharo, la sirvienta, el gendarme) y aparece una experimentación artística radical a partir de las improvisaciones y las creaciones según el gusto público, consolidándose cómicos como Roberto Soto, Joaquín Parдавé, Delia Magaña y, finalmente, Cantinflas y Tin Tan. No hay discusión ideológica, pero es enorme la profundización costumbrista e instantánea la función catártica. Durante una larga etapa (antes de que la pudorosa estabilidad desarrollista inhiba primero y closure después con policías e inspectores de espectáculos, los gritos y el humor de cómicos y "gallola") la revista y el *sketch* nutren sus sátiras de las circunstancias del día, lanzan ataques directos y dan nombres, se quejan de la imposición política, la corrupción y la carestía de la vida, se embarcan en parodias previsibles (redimidas y desplegadas por la gracia y la intención de los cómicos), parodias que, estrenadas sábado a sábado, inciden en una realidad y a su modo precario la elaboran. Para este público, el teatro frívolo es su posibilidad periódica de asimilar con rapidez (de comprender en términos entrañables) lo que vive y cómo lo vive. No sólo se genera un primordial humor ácido ante las represiones y corrupciones que infestan al país. También se reparten juicios políticos elementales en una sociedad despolitizada y hay una adopción masiva de puntos de vista primarios pero cáusticos y regocijantes. A pesar de estar ya en funciones el PNR, durante unos años la crítica política —cualquiera que sea su nivel— sigue disponiendo de las mínimas garantías democráticas que se filtran a través de instituciones como el teatro frívolo.

La paradoja inevitable: la diversión brota con gran frecuencia de la burla inclemente del payo, del rancharo, del inmigrante que

festeja desde las butacas su caricaturización. O la impiadosa y festiva mitificación de los marginales: la borrachita creada por Lupe Rivas Cacho o el peladito, el paria urbano de Mario Moreno Cantinflas.

Los "pirandellos", el Teatro Ulises, el teatro de orientación

En los años veintes, el impulso nacionalista exige un teatro que lo explique, sintetice y revele. De junio de 1925 a enero de 1926 se da la primera temporada de teatro mexicano con el "grupo de los siete autores" o de los "pirandellos": Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Lázaro y Carlos Lozano García. A ellos se añaden otros dramaturgos: Julio Jiménez Rueda, Antonio Médez Bolio, María Luisa Ocampo. Leído ahora, la casi totalidad de este teatro se muestra vacío, artificioso, serie de melodramas que dócilmente acatan las disposiciones moralistas de una sociedad represiva y contradicen o niegan el entusiasmo popular de las zarzuelas de principio de siglo (*Chin-Chun-Chan*, 1904, de José F. Elizondo, Rafael Medina y Luis G. Jorda) o el anticostumbrismo acerbo de obras excepcionales como *Así pasan* de Marcelino Dávalos, estrenada en 1908. No obstante la (relativa) popularidad de *Seis personajes en busca de autor* y del propio Pirandello no hay en tales obras experimentación alguna y el nacionalismo se manifiesta casi siempre como color local, al que disminuyen o borran los énfasis y las elocuencias de las grandes actrices, las trágicas como María Teresa Montoya y Virginia Fábregas, que colman de virtuosismo, exasperación y voces desgarradoras todos los descensos del telón.

En mayo de 1928, en la primera función del Teatro Ulises, Salvador Novo afirma: "Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros porque comprenden que no sería un negocio para ellos... (se quiere) ver si es cierto que la gente no iría a ver a O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas". La solución del teatro nacionalista no le resulta convincente: "no es el problema hacer teatro mexicano sino teatro en términos generales". En torno al mecenazgo de Antonieta Ri-

vas Mercado (1900-1931) trabajan escritores como Novo, Villaurrutia, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza; pintores como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Roberto Montenegro; actrices como Isabela Corona y Clementina Otero. Si la admiración inicial por O'Neill es su tierra firme, eso no les veda el eclecticismo: hay puestas en escena de Claude Roger-Marx, Lord Dunsany, Cocteau, Lenormand. Es la presentación formal en México del "teatro de vanguardia" (José Gorostiza). Al principio este teatro surge como un desafío a las tendencias nacionalistas de la Comedia Mexicana, como una frivolidad beligerante contra el orgullo de los defensores de una ideal herencia moral y teatral.

El Estado interviene: se patrocina el grupo Escolares del Teatro de Julio Bracho (1931) y en 1932 se funda el Teatro de Orientación, dirigido por Celestino Gorostiza que —apunta programáticamente José Gorostiza— intenta ser un "laboratorio", orientar con redundancia a un público que se desea participante, "orientar en todo cuanto afecte a un interés, situación o problema colectivos o individuales pero universalmente humanos".

El teatro "comprometido" tiene en la década del treinta sus representantes en el "teatro de ahora", que ambiciona llevar a escena "la temperatura de nuestros días, entendiéndolo por tal que cumpliera el claro cometido de interpretar la realidad esencialmente política que vivimos" (Mauricio Magdaleno). Esta corriente presidida por el director Ricardo Mutio y los dramaturgos Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno inserta, en las formas tradicionales del teatro español, temas de protesta. Se trabaja bajo la influencia de Erwin Piscator, se escribe sobre el drama de los maestros rurales, sobre la voracidad de los petroleros norteamericanos, sobre Zapata y la lucha agraria. Pero, el público nacionalista, al irse desvaneciendo el impulso cardenista, no se consolida y durante una década el teatro funciona como una tierra de nadie, sin vida popular, agotado su afán experimental, sujeto a la inercia y a la rutina.

Villaurrutia, Usigli, Novo

En los treinta y en los cuarentas, en cierta oposición a una difundida corriente de teatro comprometido, que ve en las luchas indígenas y campesinas el tema redentorista por excelencia, aparecen

dramaturgos que intentan proveer al diálogo de una intencionalidad que *revele* el verdadero contenido de la obra. El más notorio es Xavier Villaurrutia cuyo proyecto es nítido: retomar el camino de Oscar Wilde y Bernard Shaw, éxtremar la ironía y la fluidez epigramática, asumir las ineptias de un medio ambiente y devolverlas, luego de un tratamiento teatral, convertidas en agudas y elegantes verdades dolorosas. Adulterio, relaciones intimistas de madre e hijo, abandono de hijas, luchas por el honor, amoríos de madrastras con hijastros efemos, destrucciones del hogar.

Si hay un travestismo psicológico en la obra de Villaurrutia, éste no es sujeto a un exhaustivo tratamiento estético y acaba mostrándose como convencionalismo. En *Parece mentira* (1934), *¿En qué piensas?* (1934), *Ha llegado el momento* (1934), *Sea usted breve* (1934), *El ausente* (1934), *La hiedra* (1941), *La mujer legítima* (1942), *Invitación a la muerte* (1940), *El yerro candente* (1944), *Pobre Barba Azul* (1946), *Juego peligroso* (1949), Villaurrutia intenta, en vano, una desmitificación irónica de la existencia familiar y la vida matrimonial. El moralismo sigue imperioso y omnímodo y la gracia o la abundancia de las frases sardónicas (la suma de paradojas) no bastan para ponerlo en entredicho. Si algo, el teatro mexicano afirma, como constante, la invulnerabilidad del núcleo familiar, su fuerza que sobrevive a todas las impugnaciones. De nuevo, desde las butacas, las familias que asisten ven sacralizado en la escena su imperio.

Villaurrutia carece del impulso social que originó a Shaw: la capacidad autocrítica de una cultura que se corresponda con los dispositivos técnicos y dramáticos que la plasmen en la escena. La esquizofrenia cultural se evidencia: la portentosa obscenidad que multiplica señales y frases procaces en el teatro frívolo, se vuelve —una vez establecida la respetabilidad del auditorio— una asombrosa capacidad de susto y conmoción morales. Tal pudibundez va determinando la anemia temática. Celestino Gorostiza, por ejemplo, en *Columna social* (1955) hace de la venta inútil de clips su centro motivador de reflexiones morales a propósito de los nuevos ricos y en *El color de nuestra piel* (1952) se asombra ante la gravedad de la discriminación contra los negros en México convirtiéndola en el arranque de un conflicto familiar que se desanuda en el suicidio.

El teatro con pretensiones de los treinta y los cuarentas elabora un repertorio y un estilo de actuación. Los nuevos comediantes

—Clementina Otero, Alfredo Gómez de la Vega, Carlos López Moctezuma, Josefina Escobedo, Víctor Uruchúa, Stella Inda, Carlos Riquelme—, al relevo de los consagrados Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Fernando Soler, se sujetan a un esfuerzo eminente y doblemente teatral. Se ha prescindido de los mayores énfasis, de la amplia y exaltada gesticulación, de la presencia tormentosa sobre el foro. Ahora se anhela una suerte de neutralidad, servir módicamente de corriente transmisora. Un estilo ponderado, amable, que ni siquiera el apogeo de las técnicas stanislavskianas vía el estudio de Seki Sano amenguará, y que será continuado por una medida un tanto monocorde, siempre sin grandes relieves, temerosa de revivir grandilocuencias, la medida de actores como Ignacio López Tarso.

Las influencias escénicas (Gordon Graig, Max Reinhardt, Francois Coupeau, Stanislavsky, Meyerhold y Piscator) son asimiladas o imitadas con gran lentitud, y morosamente va emergiendo la autoridad del director sobre el conjunto de detalles que es la representación. Seki Sano es el primer director que es monstruo sagrado. También con lentitud se siguen representando Shaw, O'Neill, Ibsen, Chejov. En 1936, al regresar los escritores Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia de una estancia en la Universidad de Yale difunden un conocimiento: la técnica de composición dramática hasta entonces ignorada por los dramaturgos mexicanos.

Esta técnica de estructuración es tomada muy en cuenta por el propio Usigli (n. en 1905), imitador perseverante de Shaw a quien se anunció muchos años como el principal dramaturgo mexicano. La obra que lo ubica: *El gesticulador* (escrita en 1937 y estrenada, con graves problemas de censura, en 1947), que coincide en la moda de la búsqueda de las esencias del mexicano, y se ayuda de un extenso epílogo donde Usigli deshila sus teorías sobre la ambigüedad y la hipocresía del mexicano. Toda la extensa producción de Usigli (algunos títulos: *Noche de estío*, 1933; *El niño y la niebla*, 1936; *Medio tono*, 1937; *Otra primavera*, 1938; *La mujer no hace milagros*, 1939; *Aguas estancadas*, 1939; *La familia cena en casa*, 1942; *Corona de sombras*, 1943; *La función de despedida*, 1949; *Jano es una muchacha*, 1952; *Corona de fuego*, *Corona de luz*, 1965; además de ensayos, traducciones y una novela: *Ensayo de un crimen*, 1944) se nota hoy incapaz de sostener su desafiante subtítulo de "teatro de ideas", según Usigli particularmente difícil en un país corrompido por el mito enfermizo y la

falsa tradición. Lo que fue la novedad de esta serie de obras, su autocelebrada perspicacia intelectual y su índole polémica se agotó con celeridad. El primer escollo es la convención típica: el formato del melodrama, lo que implica la imposibilidad de abandonar la vida en familia como centro de acción, lo que lleva a la consagración de los prejuicios, miedos, falsas audacias y logros sociales de la clase media mexicana.

"Salvo algunas piezas de dudosa trascendencia, anota Félix Cortés Camarillo, las piezas fundamentales de Usigli están situadas en las colonias Juárez y Condesa de la ciudad de México: terciopelos más o menos raídos, tibores de porcelana, escaleras de granito o mármol barato, ocasionales candiles de cristal de Bohemia, ventanas regulares y casi siempre cerradas. No debe engañarnos el polvoriento ambiente del sureste de Nuevo León en *El Gesticulador* o el 'divinamente infernal' camino que lleva a la casa de campo de Diana en *El Apóstol*. La real ambientación es siempre de familia burguesa en ascenso o de familia aristócrata en franca decadencia. Siempre en crisis interna y a consecuencia de la revolución armada... siempre en la sala tradicional con su sofá, dos sillones, mesa de centro y ventanas a la terraza o al jardín". Entre esa plácida escenografía se desarrolla lo estentóreo del diálogo, la decisión de hacer caber en frases redondas y pulidas el conflicto de una clase reprimida por su falta de elegancia interna y nerviosa o desesperada por la irrupción brutal de la realidad exterior. El medio tono que Usigli le atribuye psicologistamente a la clase media se desliza en sus obras como la huida de la revolución que quiere anegarse en finales felices, como la gana de armonía social que identifica lo ibseniano con el espíritu de resignación o que ve en los artistas a la bohemia romántica hecha para complacer y entretener a la sociedad burguesa.

Dos temas que se entremezclan y le han dado forma y reputación (brumosa) al teatro de Usigli: la suplantación y el anhelo de poder (Cortés Camarillo). En su desigual trilogía impolítica (*Noche de estío*, *El presidente y el Ideal* y *Estado de secreto*), Usigli se propone denunciar la corrupción que invade totalizadamente la vida mexicana, entre sinceridad, simplismos y acatamientos. Si la Revolución ha fallado, que se salve la familia. Y el concepto del héroe. Así lo atestigua, en el filo de una intención crítica interrumpida, *El Gesticulador*, el relato de la suplantación del caudillo revolucionario César Rubio por su homónimo, un

oscuro profesor de historia enamorado del mito y convencido, como el propio Usigli, de que la fe ha de salvar al pueblo ("el único milagro es la fe" se dice en el prólogo de *Corona de luz*). El asesinato y la transfiguración del segundo César Rubio, fundido ya eternamente con el primero, son dos instancias del viacrucis simbólico de la Revolución Mexicana versión Usigli, misma que para ad decentarse, para adquirir el finalmente prestigioso medio tono, debe prescindir de cualquier exceso.

De índole muy distinta es el fracaso de la obra teatral de Salvador Novo quien, no obstante su talento y su deslumbrante juego verbal, no dispone en este campo de la imaginación y la feroz irreverencia que distinguen a gran parte de su producción. En sus comedias en sus *Diálogos* (1955), la carga humorística de Novo se evapora, no logra volver permanente su afán de agudezas wildeanas, así inaugure el trato de los temas prohibidos (la homosexualidad) en *El tercer Fausto* (1934). En las piezas de crítica social (*A ocho columnas*, de 1956, defensa del derecho a la vida privada y ataque al periodismo gansteril: *La culta dama*, de 1951, burla de las mujeres de sociedad), el melodrama termina imponiéndose. En las piezas "antihistóricas" (*La guerra de las gordas*, de 1963 o *Cuauhtémoc*, de 1962) es muy rígido el abordaje de los mitos.

Como sea, el rápido envejecimiento de la mayoría de las obras mexicanas va conduciendo al teatro a su crisis permanente: la ausencia de clásicos, lo que significa la tradición nunca iniciada, espacio de perpetua improvisación que sólo puede fiarse de la veteranía (por lo común llena de tics y vicios escénicos) de los actores. No hay tradición ajena al proceso imitativo: se derivan continua y mecánicamente estilos de dramaturgos, estilos de dirección, soluciones teatrales.

El INBA, Carballido, Magaña

El Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública vasconcelista se transforma en la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética y deviene —por ley del 31 de diciembre de 1946— Instituto Nacional de Bellas Artes. Declaradamente, al Estado le importa fortalecer el carácter y la personalidad nacionales, le interesa hallar/proteger/impulsar la univer-

salidad del arte mexicano. Carlos Chávez es el primer director del INBA y Salvador Novo su primer jefe del Departamento de Teatro. Se establece un programa: fortalecimiento del teatro infantil (con obras como *Don Quijote*, *Astucia* y *El sueño de una noche de verano*), creación de una Escuela de Arte Teatral, auspicio del teatro guiñol como auxiliar de las campañas educativas. temporadas de teatro mexicano o de repertorio universal. Al presentar en Bellas Artes en 1950 *Rosalba* y *los Llaveros* de Emilio Carballido (n. en 1925), Novo patrocina una generación teatral. En 1951 Sergio Magaña (n. en 1924) estrena *Los signos del Zodiaco*. Como en el resto de la irregular producción de Magaña (*Mocetzuma II*, *Rentas congeladas*, *El pequeño caso de Jorge Lívido*), *Los signos del Zodiaco* oscila entre un vértigo simbolista y una ansiedad naturalista. Si la literatura mítica se caracteriza por establecer un cosmos donde los sectores que suelen denominarse "lo humano, lo natural y lo sobrenatural" se entregan a un vasto y minucioso duelo de intercambios y metamorfosis, en la literatura mítica mexicana lo habitual es el desarrollo de un cosmos donde se van complementando e influyendo los enfrentamientos entre una colectividad desvalida (un país que puede resumirse en una vecindad) y su destino. Un mito clásico: la imposibilidad de huir de la suerte. No hay nada que hacer, la vecindad está cerrada con llave, el espacio es irrespirable, celebremos con una fiesta nuestra condena.

Pese a sus errores y excesos lacrimógenos, *Los signos del Zodiaco* es quizás y todavía lo más vital de nuestra literatura dramática. Allí, Magaña plasmó un orden moral y social de pretensiones y rechazos, de frustraciones y celos, otorgándole una forma verbal cerrada y justa, un hálito melodramático que es la única salida expresiva a que estos personajes pueden aspirar. Magaña lo captó: el melodrama es, en la etapa presente de una colectividad como la mexicana, su estilización posible, el grado concebible de teatralización de las circunstancias cotidianas, la vía de acceso a los placeres del sufrimiento.

El resto de la obra de Magaña no corresponde a la intensidad de esta aparición fulgurante. A su vez, Jorge Ibargüengoitia no ha sostenido como dramaturgo la compacta eficacia humorística de sus novelas y artículos y Luisa Josefina Hernández (n. en 1928) ha naufragado entre tediosas adaptaciones de O'Neill o de diversos autores de moda. Las piezas de Rosario Castellanos (*Judith*,

damas, Salomé), intensas y dotadas de un singular o en lo relativo al feminismo, no llegan a configurarse dramática.

Además, una parte substancial de la temática de estos a torno a una desintegración de los valores familiares, social que entonces no se corresponde con realidad al espectador y que subraya una índole imitativa.)

de Carballido nace bajo las influencias inevitables que propósito descriptivo: el ahogo familiar en provincia, con los valores desintegradores y liberadores de la índole poética del enfrentamiento en las ruinas. Luego al examen de las posibilidades de la libertad y de la e su generación, sólo Carballido ha conseguido una sistemática donde se advierte el ritmo de crecimiento una obra, su rigor y calidad (*Medusa, El relojero de l día que se soltaron los leones, Yo también hablo de*

Voz Alta y la experimentación

n la fundación de Poesía en Voz Alta, se inicia una , donde la atención se centra ya no tanto en el actor a, sino en el concepto "puesta en escena". En Poesía a figuran escritores como Octavio Paz y Juan José actores como Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, como Juan Soriano y Leonora Carrington. El reper- elente: autores del Siglo de Oro, las farsas de García *ija de Rapaccini* de Octavio Paz. De inmediato, Poe- lta genera un estilo que cundirá y, con leves o mayores es, ha de proseguir monótonamente. El estilo es defi- ción cosmopolita, estudio meticuloso y "modernización" cos españoles, nostalgias de *music hall* y de circo, ny parcelada de elementos populares, énfasis en el espectáculo y del juego, descreimiento de las grandes virtuosas, uso preliminar del idioma del show e instau- igualdad entre poder verbal y movimiento dinámico . La continuidad de este movimiento, donde la origi- todo, correrá a cargo de los diversos grupos del teatro y de directores como Juan José Gurrola, responsabie

de brillantes puestas en escena. Y su despliegue temático lo asu- mirá Elena Garro (*El hogar sólido*).

En 1953, Novo dirige *Esperando a Godot* de Samuel Becket. A principios de los sesentas, un chileno, Alexandro Jodorowsky (n. en 1928) difunde a los autores del "antiteatro": Becket, Ionesco, Adamov, Arrabal, e intenta aplicar los principios de Antonin Ar- taud. Alexandro, al principio, es una explosión salu'able. Conmue- ve, estremece, renueva a un medio donde los hallazgos de Poesía en Voz Alta empezaban a petrificarse. El sector de clase media ansioso de vida cosmopolita ve en Jodorowsky un acceso, violento y pánico, a la modernidad. Los *happenings* de Alexandro logran transformarse, en actores y público, en algo parecido a un estilo de vida, en la prefiguración de lo que serán los jipitecas. La cen- sura, siempre omnipresente, se ensaña con Alexandro, le mutila sus obras, prohíbe su *La ópera del orden* y *La sonata de los espec- tros* de Strindberg. Con el tiempo, Alexandro va descendiendo a lo francamente banal y ya en *Zaratustra* y *El juego que todos jugamos* se sumerge en la emisión de clichés y la manipulación del candor.

El teatro comercial

En los años recientes el teatro comercial, por su parte, ha langui- decido o se ha estancado dentro de sus fórmulas garantizadas. Se importan sumisa y minuciosamente todos los éxitos, musicales o no, del teatro de Broadway. Se reproducen al pie de la letra comedias de boulevard y obras como *Hello Dolly!* o *Man of La Mancha*. Se insiste, con diversos grados de vulgaridad, en el vodevil. Una bur- guesía y una clase media deseosas de resarcirse de su inmovilidad y sedentarismo auspician tales espectáculos, exigen y obtienen su- perficialidad, aplauden falsas audacias, se gozan en el divismo y en el apantallamiento de las grandes escenografías. El teatro co- mercial se ciñe temeroso a las importaciones, desdeña a los autores mexicanos, incurre en desafíos irrelevantes. El público se regocija estudiando lo que piensa que son las costumbres y el sentido del humor y de la alegría en las metrópolis.

Este teatro se confina en la reproducción humillada de fórmu- las o se precipita en las concesiones, en la voracidad que quiere conmovier a un público ingenuo con un coctel de catolicismo mila- grero, "tremendismo decente" y melodrama. La Virgen de Gua-

dalupe como *deus ex machina*. Se dispone de un auditorio cautivo en la órbita donde las prostitutas deberán morir para redimirse. donde los más aparatosos lugares comunes serán emitidos con el tono dogmático de quien debate una fe profunda. Pieza típica: *Cada quien su vida*, cuyo éxito de público no se debe a que analice con mínima claridad la prostitución y la vida nocturna sino a su manejo de una receta (descubierta después por la televisión): para el público el mejor espectáculo es su imagen idealizada. Así como hoy se presenta como show televisivo los quince años de unas trillizas y la estupefacción y orgullo de padres y vecinos, así también este subteatro convierte a los espectadores en parroquianos a lo largo de un fatigoso y grotesco desfile circense.

El panorama actual es confuso. La resistencia a la censura ha permitido una mínima, precaria libertad en el terreno de la política sexual (caso más notorio: la lucha por representar *Los chicos de la banda*). Por otro lado, si bien no hay prácticamente restricciones en el teatro estudiantil, en lo estrictamente político continúa la cerrazón, el miedo, la inquietud de los censores y autocensores. Hay crisis de dramaturgos (en los años recientes sólo destaca *Los albañiles* de Vicente Leñero) y el teatro premiado oficialmente suele ser patriótico o, en su mejor instancia, agriamente costumbrista. Del teatro se sigue demandando, mayoritariamente, diversión, sano esparcimiento, catarsis diminuta y eliminable en el vestíbulo. Es reducido el impulso experimental y se exageran las imitaciones venerándose acrítica y sucesivamente a Stanislavski, Brecht, el antiteatro, el teatro de la Crueldad, Grotowski, Peter Brook. En compensación, deben anotarse importantes puestas en escena y proliferación de grupos y tendencias y directores como Julio Castillo.

Índice onomástico

- Abad, Diego José II: 297, 299, 300, 443
 Abad y Queipo, Manuel II: 311, 329. III: 51
 Abad y Queipo, Miguel II: 205, 224, 232, 288, 299, 300, 301
 Abd-ul-Hamid II III: 271
 Abitia, Jesús IV: 436
 Abreu Gómez, Ermilo IV: 387, 389, 395
 Abreu Gómez, Jesús IV: 390
 Acamapichtli I: 194, 212, 214, 215
 Acevedo, actor IV: 465
 Acevedo, Jesús T. IV: 319, 320, 327
 Acuña, Manuel III: 286, 300, 324. IV: 312, 357
 Adamov IV: 475
 Adán, geólogo I: 88
 Adler IV: 399
 Adriano VI, papa II: 40
 Agüero, Juan Miguel de II: 400, 401, 402, 403, 413
 Agüeros, Victoriano III: 288
 Aguilar y Seixas, arzobispo II: 376, 377
 Aguilar, Alonso de II: 35
 Aguilar, Cándido IV: 4, 49, 77, 81, 86, 87, 88, 97, 99, 104
 Aguilar, Gerónimo de II: 3
 Aguilar, Higinio IV: 69, 72, 93, 95
 Aguilar, Luis IV: 443
 Aguilar Mora, Jorge IV: 431
 Aguilar y Morocho, Ignacio III: 189, 286
 Aguirre, Guillermo II: 320, 322
 Aguirre, Jesús IV: 122
 Aguirre Beltrán, Gonzalo II: 104
 Aguirre Benavides, Eugenio IV: 64
 Aguirre Berlanga, Manuel IV: 88
 Agustín I, véase: Iturbide, Agustín de
 Agustín, san II: 39
 Ahuizotl, véase: Ahuizotl
 Ahuizotl I: 197, 214. II: 25
 Ajofrín II: 242, 243, 266
 Alamán, Lucas II: 232, 308. III: 7, 15, 24, 25, 32, 35, 37, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 57, 58, 62, 72, 75, 91, 92, 94, 95, 285, 301, 302
 Alanís, Lázaro IV: 4
 Alatorre, Ignacio III: 169, 170, 171, 173, 183, 192, 196
 Alatraste, Gustavo IV: 458
 Alazraki, Benito IV: 457
 Albornoz II: 55
 Albuquerque, Conde de II: 149
 Alcalde, Joaquín III: 192
 Alcibar, José de II: 439
 Alcocer, Agustín IV: 88
 Alcoriza, Luis IV: 459
 Aldaco, Manuel de II: 226
 Aldama, Juan II: 325
 Aldás, Luis IV: 442
 Aldasoro, casa de III: 63
 Aldrich III: 252
 Alegre, Francisco Javier II: 297, 318, 443
 Alejandro VI III: 52
 Alemán Valdés, Miguel IV: 206, 208, 225, 227, 228, 230, 235, 259, 265, 298, 374, 414
 Alessio Robles, Miguel IV: 90
 Alfaro II: 59, 71
 Alfaro Siqueiros, David IV: 146, 291, 295, 298, 351, 389, 390, 391, 418, 422
 Alfonso el Sabio II: 319, 366, 386
 Alfonso XIII III: 271
 Almazán, Juan Andreu III: 268. IV: 69, 72, 93, 122, 156, 159, 165, 166, 167, 177, 197, 225, 227, 258