

Historia
M·Í·N·I·M·A

La cultura mexicana en el siglo xx



CARLOS MONSIVÁIS

EL COLEGIO DE MÉXICO

HISTORIA MÍNIMA DE
LA CULTURA MEXICANA
EN EL SIGLO XX

HISTORIA MÍNIMA DE
LA CULTURA MEXICANA
EN EL SIGLO XX

Carlos Monsiváis

Edición preparada
por *Eugenia Huerta*



EL COLEGIO DE MÉXICO

917.20904

M754h

Monsiváis, Carlos, 1938-2010

Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx / Carlos Monsiváis ; edición preparada por Eugenia Huerta -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, 2010 (segunda reimpresión, 2016).

526 p. ; 21 cm.

ISBN 978-607-462-196-9

1. México -- Vida intelectual -- Siglo xx. 2. México -- Vida social y costumbres -- Siglo xx. 3. México -- Civilización. I. Huerta, Eugenia, ed. I. t.

Segunda reimpresión, 2016

Primera reimpresión, 2013

Primera edición, 2010

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 Ciudad de México

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-196-9

Impreso en México

ÍNDICE GENERAL

Nota de la editora	9
Nota introductoria	11
1. El modernismo	15
2. La educación: el positivismo y el “concordato” educativo	21
3. El Ateneo de la Juventud	25
4. Orden y Progreso... Corte a imagen de cananas que sustituyen abruptamente el bosque de medallas	45
5. “Y después que terminó la cruel batalla”: las resonancias de la lucha armada	54
6. La narrativa de la Revolución	61
7. Viaje en torno a la calidad de los sentimientos	80
8. De los artistas populares, la Academia de San Carlos y sus disidentes	88
9. El muralismo: la reinención de México	95
10. La educación: la obligación del alfabeto	114
11. La cultura en la década de 1920	124
12. La poesía: hacer o no hacer obra perdurable	130
13. Las artes plásticas: la otra vanguardia	149
14. Los Contemporáneos, promotores de la decepción	169
15. Atmósferas culturales: el redescubrimiento	190
16. La educación	197
17. Nacionalismo cultural	211
18. Atmósferas: la década de 1940	226
19. La cultura poética: 1930-1950	230
20. El marxismo: los fantasmas teóricos y las búsquedas del poder	241

21. La “nacionalización” de Freud	249
22. Los pintores de caballete	258
23. La educación básica en la era institucional	265
24. Del sentimiento trágico: Yáñez, Revueltas, Garro, Rulfo	273
25. Otros narradores	283
26. Poesía: la generación del 50	296
27. El cine nacional: “Ahí está el detalle”	307
28. La cultura y su difusión	355
29. Los nacidos en la década de 1930	366
30. Vida juvenil y nuevo costumbrismo	378
31. 1968: la resistencia y la matanza de Tlatelolco	382
32. Desde 1968	387
33. La generación de la ruptura	391
34. La secularización de la poesía	401
35. Las tradiciones fundacionales: el arte indígena	408
36. Arquitectura: un logro estético a manera de demostración del conjunto	415
37. Sobre el feminismo	428
38. El teatro: que el telón se desplome sobre la conciencia	445
39. Notas sobre la fotografía	480
Índice onomástico	509

NOTA DE LA EDITORA

La revisión del original y el cuidado de la edición de este libro no han sido tarea fácil. Faltaron algunas sesiones de trabajo con Carlos Monsiváis para resolver dudas y consultarle sugerencias. Quedó pendiente también que él entregara unos textos sobre Jorge López Páez, José de la Colina, Luis Cardoza y Aragón..., así como una versión definitiva del texto introductorio y, quizá, unas reflexiones finales.

Las consultas eran sobre todo en relación con la estructura de los capítulos. Fue necesario hacer ajustes en la ubicación de algunos subtítulos y párrafos, y decidir categorías tipográficas de epígrafes y transcripciones.

Después de revisar la primera versión del texto completo le planteé mi mayor preocupación: no podía encontrar, ver clara, la estructura del libro. Su respuesta: “Tienes razón, no la puedes encontrar porque no existe”. Se puso a trabajar de nuevo y entregó una segunda versión que, sin embargo, tenía todavía algunos problemas. A fines de enero envió una más, en sus palabras, “La versión digamos que definitiva... Sólo faltan...”.

De las tres versiones de la introducción que entregó, armé una sola, tratando de conservar el propósito general del texto, en especial su intención y sus límites.

Con la confianza de haber trabajado con él otros libros suyos, hice algunas correcciones que se incorporaron, como siempre, con el mayor respeto hacia su prosa. Monsiváis era muy receptivo a la crítica y respetuoso del trabajo de sus editores.

Durante la revisión del original fue necesario cotejar, en la medida de lo posible, títulos de libros, fechas, citas, transcripciones, que Monsiváis reprodujo confiado en su excelente memoria, pero que no siempre coincidían del todo con las versiones originales; el trabajo se hizo con las mejores ediciones que tuvimos a la mano. David Huerta fue un apoyo fundamental en esta labor.

E.H.

NOTA INTRODUCTORIA

En 1977 entregué a El Colegio de México unas “Notas sobre la cultura mexicana” para la *Historia general de México*. Más de treinta años después, y también desde la crónica de la historia cultural, he revisado y ampliado considerablemente esas notas, y me he beneficiado de un alud de publicaciones, por lo común académicas: obras completas (el caso de los liberales de la Reforma y de figuras como Antonio Caso, Samuel Ramos y José Juan Tablada), ensayos y biografías sobre creadores destacados, discusiones sobre el canon y la conveniencia o inutilidad del uso del término, recuperaciones y olvidos pertinentes, práctica ritual de homenajes a propósito de cincuentenarios y centenarios, y la convicción no tan soterrada: “Clásico es aquél o aquélla de quien me ocupo”. Entre los cambios de percepción, uno primordial: el nacionalismo ya no persuade, pero la atención a lo nacional se acrecienta. Ya no se es nacionalista, pero la atención a lo nacional es obsesiva.

Los acontecimientos y fenómenos de estos años en lo social, lo político y lo económico han tenido vastas consecuencias en la cultura, que a su vez han influido poderosamente en la sociedad. Entre los hechos a destacar, el PRI perdió en dos ocasiones la Presidencia de la República; la derecha insiste en el combate al Estado laico y a las universidades públicas; un buen número de libertades que se daban por muy firmes sufren la acometida del integrismo; la izquierda no ha cesado de dividirse, y las condiciones económicas son muy adversas. Con todo, es ya irrefutable el papel de la cultura (libros, música, teatro,

danza, pintura, instalaciones, escultura) en la resistencia a la destrucción de lo ya obtenido y en el desarrollo de las comunidades y las personas.

En el tiempo transcurrido se han revisado las definiciones (interminables) de cultura y, si se quieren panoramas completos, ya es indispensable tomar en cuenta la presencia, mucho más que la influencia, de elementos “extranjeros”. ¿Cómo hablar de **cultura mexicana** del siglo XX sin mencionar, digamos, la filosofía de la Ilustración, a Freud, Marx, Eliot, Picasso, Chaplin, Stravinski, el jazz, Hemingway, Valéry, Proust, el expresionismo alemán, la generación española del 27, el surrealismo, Neruda, César Vallejo, Eisenstein, Fritz Lang, Hitchcock, John Ford, el socialismo, las variantes del psicoanálisis, el feminismo, la teoría crítica del grupo de Frankfurt, Walter Benjamin, el neorrealismo italiano, el arte *pop*, el abstraccionismo, Foucault, Borges, Lacan, el minimalismo?

Fuera de los capítulos dedicados al teatro y al cine, he prescindido del examen cada vez más indispensable de la cultura popular. Tampoco he considerado con el detalle necesario a la prensa, un espacio formativo de la sociedad que, entre otras aportaciones, ha sido el campo de experimentación o petrificación del lenguaje. He añadido las notas sobre el marxismo, las consecuencias de las teorías de Freud y la fotografía.

Cubrir un siglo en la vida cultural de un país, así sea de modo descriptivo y sintético, es una tarea inacabable. Por las restricciones de espacio que marca el criterio editorial, no atendí los movimientos y creadores, muy numerosos en ambos casos, de las dos últimas décadas del siglo XX; en la revisión de las obras individuales mi límite fue casi siempre el de los nacidos antes de la década de 1940.

Por un acuerdo con las autoridades de El Colegio de México, el término de estas notas es, aproximadamente, 1980. Le corresponde a otro libro, con los engaños y autoengaños a que se presta el criterio de las décadas, la crónica de lo ocurrido cul-

turalmente a partir de entonces. Agradezco profundamente las críticas de mis compañeros del Seminario de Cultura de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y también el estímulo de Javier Garcíadiego, presidente de El Colegio de México, y de Francisco Gómez Ruiz, director de Publicaciones de la institución. Por último, mi reconocimiento a Eugenia Huerta, editora ejemplar.

C.M.

27 de enero de 2010

1

EL MODERNISMO

Desde las puertas de La Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, yankee o francesa,
ni más bonita ni más traviesa
que la duquesa del Duque Job.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

La “*belle époque*” a la mexicana (fines del siglo XIX y principios del XX) gira en torno de consignas que no necesitan verbalizarse: la elegancia y la distinción salvarán del atraso y, sin contradicción, la frivolidad puede ser profunda. La cultura y la vida de Francia se utilizan como modelos civilizatorios y exorcismos ante la barbarie (“Los bárbaros, cara Lutecia”, le recuerda Rubén Darío a París). Además de presunciones de clase o de arrogancias personales, el esnobismo y la imitación jubilosa son técnicas del “saltar etapas”, de la impaciencia por asir el ritmo de las metrópolis. La élite social se preocupa por la selección del guardarropa, el estilo de las residencias, los colores de los cuadros en el recibidor, la destreza de los cocineros que eduquen el paladar nativo, la selección del *champagne* y los vinos, el vestuario para la ópera o el teatro. Con entusiasmo similar, la minoría ilustrada lee a Victor Hugo sobre todo (condenado por el clero), a Balzac (reiteradamente *Las ilusiones perdidas*), a Baudelaire (*Las flores del mal* es en América Latina la otra exaltación de la moral), a Barbey d’Aurevilly, a Gérard de Nerval, a Verlaine, a Rimbaud... Si no la única, esta literatura sí es la más frecuentada por los ansiosos de pensar y leer en libertad. Ya lo dijo Rubén Darío:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
 y muy moderno; audaz, cosmopolita;
 con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo
 y una sed de ilusiones infinita.

De *Cantos de vida y esperanza*

Autores, cuadros, revistas, grabados, música, sonatas, sinfonías, modelos de urbanización, todo lo que la Ciudad Luz ofrece (para empezar, la expresión que conmueve: “la Ciudad Luz”) continúa en las primeras décadas del siglo xx y, como ha sucedido y seguirá sucediendo, en ningún momento de la vida cultural de México se aspira a la autonomía en el sentido de aislacionismo; parte de la tradición se importa y se asimila, y otra depende de los estímulos locales. En rigor, nunca son “extranjeros” Victor Hugo y Baudelaire, Darío y Lugones, Neruda y César Vallejo, y en la historia cultural figuran siempre los creadores y movimientos “de fuera”. ¿Cómo omitir en las artes plásticas a los impresionistas franceses, a los expresionistas alemanes, a Picasso, Matisse o Miró? En arte y literatura no hay, seriamente, “dentro” o “fuera”.

* * *

Por largo tiempo la poesía es el género literario por antonomasia. Ser poeta o intentar la poesía es casi un deber comunitario y *lo poético* califica a los demás géneros artísticos: una música *poética*, una pintura *poética*, un discurso *poético*, una obra de teatro *poética*, y esto alcanza incluso a la naturaleza: un paisaje *poético*.

Un notable movimiento de vanguardia, el modernismo, recoge la gran herencia de los Siglos de Oro, se opone a “lo académico” (imitaciones, dudas, solemnidades, retóricas vanas y gestos patrióticos), desdeña lo “romántico” (improvisación, sinceridad a raudales) y extiende los beneficios de lo poético a sectores que no lo consideraban posible. También, crea una prosa que modifica

el periodismo, sitúa “lo bien escrito” y contribuye a la ampliación del vocabulario y al gusto por las alegorías.

El modernismo literario ocurre o se desarrolla en las publicaciones. En 1894 aparece la *Revista Azul*, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera, y luego, coordinada por Amado Nervo, Efrén Rebollo, Rafael López y José Juan Tablada, la *Revista Moderna* (1898-1911). Si las clasificaciones nunca explican del todo tendencias o movimientos, el modernismo hispanoamericano, en sus diversas vertientes —parnasianos, simbolistas, decadentistas—, rompe en definitiva el encierro colonial de Latinoamérica. Unidad en la diversidad: el movimiento combina la fantasía, la imaginación, la ironía, el misticismo, la conciencia crítica del lenguaje y la exploración de “lo oculto”. Y esto determina a generaciones de lectores y constituye la tradición inevitable. El modernismo, afirma José Emilio Pacheco, es el verdadero comienzo. Ningún poeta logra ser ajeno a él, aunque lo rechace.

Algo primordial de la corriente es la aportación auditiva: el otro sonido del idioma, que amplía las posibilidades de la imagen y alienta a los latinoamericanos que *no viven y no escriben y no leen* en las metrópolis:

¡Ya viene el cortejo!
 ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
 La espada se anuncia con vivo reflejo;
 ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.
 Ya pasa, debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
 los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,
 la gloria solemne de los estandartes
 llevados por manos robustas de heroicos atletas...

De *Cantos de vida y esperanza*

En tres décadas, los modernistas centuplican el público de poesía, atraído por la potencia épica y el sentido del ritmo verbal que exige la memorización de los versos. Un conjunto de poe-

tas, Rubén Darío (1867-1916) en primer término, se vuelven instituciones de la cita prestigiosa. ¿Cuántos entienden versos de la índole de “Que púberes canéforas te ofrenden el acanto” (R. Darío), y cuántos los oyen como un ensalmo? Por sus virtudes rítmicas y melódicas, por su vocabulario inesperado y extenso, por sus metáforas de audacia que implica otro trato con la imaginación, la poesía modernista se incorpora por un largo periodo a la vida cotidiana, y así como los niños de una época declaman los poemas inacabables de Juan de Dios Peza (1852-1910), a los adultos, analfabetas incluidos, les fascina el gozo de reconocer las palabras en otro contexto o de saber de ellas por vez primera. Al amparo de la religión del amor, surge otro himnario “litúrgico”. Salvador Díaz Mirón es muy enfático:

¿La poesía? Pugna sagrada;
 radioso arcángel de ardiente espada;
 tres heroísmos en conjunción:
 ¡el heroísmo del pensamiento,
 el heroísmo del sentimiento
 y el heroísmo de la expresión!

Y Rubén Darío es tajante: “Torres de Dios, poetas, pararrayos celestes” (luego, Ezra Pound escribirá: “Los poetas son las antenas del género humano”). Se afirma la fe en la Palabra, impulsada por las obras de José Martí y Julián del Casal (Cuba), José María Eguren y José Santos Chocano (Perú), José Asunción Silva (Colombia), Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia), Leopoldo Lugones (Argentina) y, en México, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Efrén Rebolledo, Amado Nervo, Luis G. Urbina, el José Juan Tablada de los comienzos. Al tanto de la premisa (gracias al heroísmo de la expresión se traslada la mística al idioma), se esparce la música verbal, una de las grandes recompensas del Espíritu. Es desafiante el inicio de “Non omnis moriar” de Gutiérrez Nájera:

¡No moriré del todo, amiga mía!
 De mi ondulante espíritu disperso,
 algo en la urna diáfana del verso,
 piadosa guardará la poesía.

“El alma errante” deambula en la poesía. Se exploran a fondo los recursos del idioma, se libera a la literatura latinoamericana del yugo de Espronceda y Lamartine y, con fanfarrias, sensualidad, “claros clarines” y estruendos de las mitologías, se ofrecen opciones al yugo de “lo bucólico” y al frenesí romántico. Y cada poeta actúa voluntaria e involuntariamente un papel. Así, por ejemplo, Gutiérrez Nájera certifica la lucha por la identidad (el tono civilizado) que ve en el afrancesamiento la entrada a las metrópolis, y Neruo es el arquetipo de la serenidad en medio de la paz militarizada o de los estallidos revolucionarios:

Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida,
 porque nunca me diste ni esperanza fallida,
 ni trabajos injustos, ni pena inmerecida;
 porque veo al final de mi rudo camino
 que yo fui el arquitecto de mi propio destino.
 De “En paz”

En poesía y prosa, la innovación del modernismo es perdurable. Entre 1884 y 1921 aproximadamente, los poetas vitalizan el idioma (“Darío nos enseñó a hablar”, declara Carlos Pellicer), “regionaliza” influencias como el simbolismo, reencausa las ideas sobre el arte, agrega elementos ya reconocibles de sexualidad y erotismo, extrae del diccionario palabras cuyo mérito básico es su “extrañeza”, y descubre en el manejo de la forma la respuesta literaria al desorden y las sublevaciones del exterior. 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 como sistema de recono-

cimientos en la página o en la declamación no es culto a la moda, es voluntad de intervenir en una nueva plenitud histórica, enmarcada por el gozo de la poesía.

“Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”. Con excepciones como las del gran independentista José Martí (1853-1895), “la voluntad de participación” suele darse en el terreno del experimento verbal (el hallazgo de las resonancias ocultas en un vocablo, por ejemplo), en vislumbres esotéricos y en el desafío moral que el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) lleva a su límite. Pero si la rebeldía le agrega al idioma otra sensibilidad barroca, los poetas, oh dolor, también viven en este mundo, allí donde los mecenazgos aún lo son todo. En lo literario una parte de su producción es muy importante (todavía lo es) y, además, transita del público ilustrado al sector multiclasista donde en cualquier momento alguien, de la posición social que sea, recita a Nervo: “Pasó con su madre. ¡Qué rara belleza!/ ¡Qué rubios cabellos de trigo garzul!/ ¡Qué ritmo en el paso!/ ¡Qué innata realeza/ de porte! ¡Qué formas bajo el fino tul...!”.

La provincia también hace aportes a la sensibilidad dominante. Manuel José Othón (1858-1906), de San Luis Potosí, y Salvador Díaz Mirón (1853-1928), de Veracruz, son poetas mayores, y el “Idilio salvaje” de Othón y *Lascas* de Díaz Mirón se exceptúan magníficamente de las desdichas de la cursilería, el énfasis oratorio y los elogios mutuos. Poesía culta, declamable en extremo, cristiana y esotérica, de filosofía vital al alcance de todos, la modernista entusiasmo a la sociedad ansiosa de un repertorio únicamente suyo. Nervo, Urbina, Díaz Mirón, Othón, Gutiérrez Nájera y, ya al final, Enrique González Martínez, son los primeros orgullos literarios de casi todas las clases sociales y el sustento de las veladas familiares. De allí el hechizo de las rimas del modernismo que por largo tiempo alejan de la poesía nueva a la masa de lectores.

LA EDUCACIÓN: EL POSITIVISMO
Y EL “CONCORDATO” EDUCATIVO

La minoría liberal del siglo XIX tiene dos tareas: la construcción de la nación y, de manera concomitante, la comprensión de la nacionalidad. En ambos casos, la educación es indispensable, porque, a juicio de los liberales, sin ella la nación no tiene destino.

Gabino Barreda (1818-1881) convence al presidente Juárez: si se adapta el positivismo francés a las exigencias educativas del liberalismo se obtendrán la tradición cultural y el método educativo que urgen. De paso, y de manera casi instantánea, el positivismo aporta las ilusiones de armonía. Utilizada esta tesis por el régimen de Díaz, la historia de México reaparece como el prólogo necesario a la dictadura, el caos que se disuelve en la perpetuidad de la paz.

El repertorio ideológico que se ofrece al orden social halla de inmediato dos adversarios: el clero y la milicia que, para negarlos, si toman en cuenta lo bosquejado en las teorías del positivismo: la categoría de “hechos positivos”, el “fondo común de verdades de carácter enciclopédico”, la “identidad de conducta práctica y necesidades sociales”. El Progreso (casi siempre definido visualmente como la modificación escalonada del paisaje urbano) exige a los más aptos, los burgueses, hombres como Justo Sierra, Gabino Barreda, Emilio Rabasa o José Yves Limantour, “que ejemplifican el principio de selección natural”. Otra variante del duelo del espíritu (la civilización) con la barbarie.

Leopoldo Zea (*El positivismo en México*) advierte cómo, al reproducir la teoría comteana de los tres estados y ponderar el

Estado científico sobre el teocrático, Barreda ofrece un plan de rehabilitación educativa que también reestructura la ideología nacional conforme a los intereses de la clase gobernante. El país está gastado, el proyecto de nación detenido y quebrantado por las luchas intestinas..., y la burguesía requiere la centralidad del mando como fundamento de su auge. Los cambios comprometen y agotan, y en el terreno de las ideas —lógica de la rentabilidad— es preciso desterrar el pensamiento utópico y apoyar la nueva ciencia educativa en teorías que no se desborden tumultuosamente. El culto a la libertad individual es un riesgo, y en esta lógica —apunta Zea— el orden material de la sociedad rige sobre el desorden idealista de los individuos.

El positivismo no sólo incluye la educación laica reclamada por los liberales. A partir de su discurso inaugural 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”. Se ha derrotado una invasión “imperial”, se ha constituido un Estado, pero no se ha logrado la unificación, no se ha controlado el caudillismo regional, no existen las condiciones que aseguren el desenvolvimiento de la industria y persiste la intolerancia de los conservadores. Es peligroso insistir en el jacobinismo, con su afán de “desfanatizar” a México, y el positivismo aparece casi equidistante de liberales y conservadores. Tan no lo es que los conservadores lo abominan.

En el esquema de la enseñanza, Barreda primero y luego Justo Sierra parecen atentos a una consigna: “Educar es poblar”, educar es hacer que *lo primitivo* deje de serlo y el conglomerado difuso se transforme en la Nación. Si se educa se defiende a México mediante la selección previa de las respuestas colectivas. En su proyecto, el positivismo es la fuerza reguladora que ajusta los actos individuales a los principios científicos del Estado. La paz no es sólo el fin del sobresalto, sino también la nueva configuración del triunfo de los más aptos. (Borrosamente aparece el darwinismo social.)

La pretensión de educación científica se atenúa considerablemente al afirmarse el régimen y producirse el “concordato” no muy secreto con la iglesia, que sigue al mando de gran parte de la educación, sobre todo en provincia. Justo Sierra (1848-1912) ejemplifica la defensa de la educación laica en la capital, algo no reñido con las concesiones al clero. Desde sus artículos periodísticos de juventud en *La Tribuna*, *La Libertad* y *El Federalista*, Sierra es un ideólogo fundamental que persuade por su relativa flexibilidad teórico-ideológica y su valoración de lo posible.

Así coincide en puntos básicos, la posición de Sierra dista de ser idéntica a la de Barreda. En su ensayo *La evolución política del pueblo mexicano*, Sierra, partidario de las tesis de Herbert Spencer, advierte en la sociedad 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 comteanos, los spencerianos califican al liberalismo no de anacrónico sino de utópico, al postular la libertad individual en una sociedad desordenada. Según Spencer el primer requisito de salvación es la disciplina social que, al atenuar la intervención del Estado, facilita la libertad. Transcurrido el tiempo de la revolución, la única salida es la evolución. Al exaltarse el cambio pausado se cree cancelar para siempre los métodos de la violencia.

En 1901 Justo Sierra es nombrado subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. De 1905 a 1911 es el secretario titular y, con las concesiones a que obliga la fuerza del clero en provincia, insiste en su credo: la educación laica es el espacio del debate y los puntos de acuerdo:

Sólo la educación puede ser neutral frente a todas las filosofías; sólo ella puede educar a la República en el respeto a la libertad suprema, la libertad de la conciencia; sólo ella puede fundar la única religión compatible con todas las religiones, porque no es trascendente, porque es únicamente humana: la religión cívica, el amor a las instituciones, el alma de la nación.

En 1912 Madero envía a Sierra 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 consolidan la fama del escritor, el teórico, el impulsor del programa educativo, el participante de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, el protector de Urbina, Urueta y los miembros del Ateneo de la Juventud. El homenaje culmina en la dispensa de la culpa: al analizar muy críticamente el régimen de Díaz, son muchos los que se proponen salvar del estigma al menos “porfirista” de todos.

La trayectoria de Sierra no es tan lineal. El arquetipo del intelectual como hombre de Estado, es también el gran justificador de las represiones de la dictadura, el enemigo declarado de los intentos organizativos de obreros y campesinos, el ideólogo del odio al cambio. Pero, y esto es definitivo, Sierra es un defensor racional de la separación de la iglesia y el Estado.

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. Veíamos 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 principios del siglo xx la vida cultural se contabiliza con rapidez: grupos de escritores en tres o cuatro capitales de los estados, la Ciudad Letrada situada geográficamente en el centro de la Ciudad de México, ateneos, librerías (unas cuantas) y jóvenes de gran ambición intelectual opuestos al encierro de elogios mutuos que ha distinguido a la “República de las Letras” (véase la correspondencia de Alfonso Reyes con Pedro Henríquez Ureña publicada por el Fondo de Cultura Económica).

En marzo de 1906, Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón publican el primer número de *Savia Moderna*, que continúa las líneas fundamentales de la *Revista Moderna*; en ese mismo año

difunden el impresionismo un grupo de jóvenes pintores: Alfonso Ponce de León, Francisco de la Torre, Diego Rivera y Gerardo Murillo (el Dr. Atl), recién vuelto de Europa.

En 1907 el periodista Manuel Caballero quiere resucitar —con el deseo de atacar el modernismo— la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, y unos jóvenes se indignan “a nombre de la bandera del arte libre”. Una sesión de protesta, 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”. Si esta lucha “por los fueros de la belleza” recibe la autorización expresa del dictador, eso no la despoja de su carácter de primera manifestación pública de los escritores en la hora de los cenáculos, las conferencias y los discursos como medios de comunicación masiva.

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”. Conviene tener presente que el positivismo que combaten es el de la negación de las humanidades, no el de la educación laica tan promovida por Barreda.

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”. No necesariamente. 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, cita a los participantes: los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Mediz 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 T. Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro y Alfredo Ramos Martínez; los músicos Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

* * *

En 1910, en la celebración del Centenario de la Independencia, Justo Sierra inaugura la Escuela de Altos Estudios y, de modo un tanto virtual, la Universidad Nacional de México. Hasta ese momento, y no obstante las evidencias en contra, se ha creído en la durabilidad del régimen, en la sociedad de unos cuantos que justifica a la nación entera. El movimiento antirreleccionista de Francisco I. Madero y el sinsentido de la reelección de Díaz precipitan la lucha armada que pronto alcanza a la Ciudad de México. Si el filósofo Antonio Caso es presidente del Comité Juvenil Pro Reelección de Díaz, Vasconcelos es un maderista activo y, al triunfo del movimiento, es elegido presidente del Ateneo (ya Ateneo de México, con un programa de “rehabilitación del pensamiento de la raza”). Aparece entonces el proyecto de incorporación cultural de México al resto de Hispanoamérica.

Lo inevitable: a varios de los ateneístas les interesa su arribo personal al poder, 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). La dictadura no sólo frena el cultivo de las humanidades, también le ha quitado sitio y sentido a quienes se desesperan ante la gerontocracia reinante. Reyes evoca: “Ya en el país no sucedía nada o nada parecía suceder”. Esto, mientras se reprimen salvajemente las huelgas, se encarcela y se asesina a los disidentes, se cierran las publicaciones y se maltrata a sus editores, se producen las campañas de exterminio contra yaquis y mayas.

Después de la caída de Díaz la mayoría de los intelectuales reconocidos ataca a Madero o lo ignora. Luego de tanta dictadura se recela de la libertad disponible y se fusionan el sometimiento al autoritarismo y el pánico ante la anarquía, y esto explica en parte la adhesión masiva de intelectuales al usurpador Victoriano Huerta. Luchas sordas, inquietud, confusión, furia ante el derrumbe de las certezas adquiridas, miedo a la amenaza que encarnan las fuerzas de Emiliano Zapata (el “Atila del Sur”). Por consiguiente, la vida cultural se aletarga.

Los ateneístas son partidarios del Estado laico, defienden las conquistas educativas del positivista Gabino Barreda, así discrepan del positivismo. Al atacar los conservadores a Barreda, los miembros del Ateneo de la Juventud organizan una velada (22 de marzo de 1908) que resulta ser “una de las polémicas pedagógicas más significativas que hayan apasionado a nuestro país”, según Martín Luis Guzmán (en “Justo Sierra”, en *Caudillos y otros extremos*). El acto es una respuesta airada a la intona reaccionaria del doctor Francisco Vázquez Gómez que en su folleto *La enseñanza secundaria o preparatoria en el Distrito Federal* reitera la crítica de la iglesia católica a la educación laica, “causante del ateísmo y el extravío de las almas”. El periódico ultraconservador *El Tiempo*, en su editorial del 10 de enero de 1908, lleva al límite la crítica de Vázquez Gómez: “El plan de Barreda dio frutos amargos y aflicciones, males sin cuento para la patria, pues los que estudiaron en la Preparatoria abandonaron las creencias, se burlaron de la religión, de las tradiciones

familiares” (citado en *La Escuela Nacional Preparatoria, los afanes y los días, 1867-1910*, de Clementina Díaz y de Ovando y Elisa García Barragán, UNAM, 1972).

Henríquez Ureña le escribe a Reyes y demanda su presencia en el acto reivindicador de Barreda con lectura de sus versos. De paso, razona los motivos de la concentración:

Cierto que los positivistas hacen lo malo; pero lo juzgamos así porque queremos progresar y no retrogresar. Mientras tanto, no debe dejarse paso a la reacción. Figúrate que el doctor Vázquez Gómez es instrumento de la Compañía de Jesús, y que los jesuitas han intrigado tanto con don Porfirio, que éste llegó a decirle a don Justo que era algo digno de tomarse en consideración la proposición de Vázquez Gómez de que la enseñanza preparatoria se dejara en manos de particulares; así, pensaba, se dedicaría ese dinero a la primaria. En manos de particulares, es decir en manos de los curas, pues ¿qué particulares sino ellos, cuentan con medios de instalar colegios? La manifestación resulta más oportuna de lo que hubiera uno pensado. La vacilación de don Porfirio es cosa de erizar los cabellos, dice Caso. (Carta a Reyes del 17 de febrero de 1908.)

Luego, algunos de estos jóvenes ven enrarecerse su perspectiva. En 1911, Reyes le escribe a Henríquez Ureña: “Estamos solos Caso y yo, nos parece que se ha derrumbado el mundo y los dos nos hemos hallado sentados en la cúspide de la pirámide de escombros”. No hay mensajes ni devolución de seguridades. Nada retorna a su lugar.

El 13 de diciembre de 1912 los ateneístas fundan la Universidad Popular Mexicana, de vida incierta durante una década. El rector es Alfonso Pruneda; el lema, una frase de Justo Sierra: “La ciencia protege a la patria”; el programa: conferencias, cursillos, búsqueda del pueblo en talleres y centros. En 1913 se crea la Escuela de Altos Estudios, que será la Facultad de Filosofía y Letras.

EL PROCESO MITOLÓGICO:
 “NIETZSCHE NOS HIZO VOLVER A REÍR”

Sin las leyendas no se concibe la historia y esto en el caso del Ateneo de la Juventud se da prontamente y con ayuda de los propios ateneístas. En páginas memorables, Vasconcelos, Reyes, Guzmán, Henríquez Ureña, se anticipan a los historiadores en la evocación protagónica de sus aportes, quizá guiados por una convicción internacional: si un grupo no ejerce su propio pane-gírico, nadie más lo hará, porque así son la indiferencia o la envidia ambientales. La mitología y las realidades del grupo incluyen entre otros los siguientes puntos:

1] Son un movimiento intelectual con claridad y unidad de propósitos.

2] Destruyen las bases educativas del positivismo y alientan el retorno al humanismo y los clásicos. La hazaña colectiva se circunscribe en ocasiones y es proeza 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).

3] Recuperan o descubren a autores como Platón, Schopenhauer, Kant, Hegel, Boutroux, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Oscar Wilde y Croce, es decir, en lo básico, un panorama del humanismo y la filosofía. En su selección las doctrinas filosóficas inspiran los comportamientos valiosos: “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 clásicos griegos es determinante, por eso, en su lectura conjunta de *El banquete* “nunca hubo mayor olvido del mundo de la calle” (Martín Luis Guzmán). En Grecia encuentran la inquietud del progreso, el ansia de perfección, la técnica científica y filosófica, el modelo de disciplina moral, el ideal de la perfección del ser humano. También, “la revelación de Kant produjo la liberación perenne de todo empirismo” (Henríquez Ureña).

4] Representan la implantación del rigor en un medio de memorizadores de dogmas o de improvisados.

5] 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 criterios en la vida cultural y son los primeros en acercarse a Buda y el misticismo oriental. Los seducen las “empresas de la transfiguración de lo real” (la mística): “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”.

6] Impugnan los criterios del conservadurismo intelectual y social y son claramente laicos: “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, en “El sentido humanista de la Revolución mexicana”, diciembre de 1930). Añade 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”.

7] Renuevan el trabajo cultural y científico de México. Lombardo, en el ensayo 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”.

8] Expresan la modernidad entendida como el registro de la ciencia, la apertura de vías espirituales, la insistencia en el conocimiento de otras culturas; condenan la carencia de valores humanistas o cristianos y la rigidez educativa al margen de “preocupaciones metafísicas”. A los valores ya vigentes les agregan otros: “rebeldía creadora, sentimiento de responsabilidad ante lo injusto, afán de vuelo ante los obstáculos del destino aparente” (Lombardo Toledano).

9] Según su ajuste de cuentas, la Revolución les debe un acto inaugural: “En el orden teórico —declara Reyes al referirse a la manifestación en memoria de Gabino Barreda— no es inexacto decir que allí amanecía la Revolución... Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen”.

10] Inician una actitud intelectual hasta entonces infrecuente. Así lo explica Martín Luis Guzmán: “Caracterízase este grupo por una cualidad de valor inicial indiscutible, si bien de mérito muy diverso y personal: 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 convencimiento de que ni la filosofía, ni el arte, ni las letras son mero pasatiempo o noble escapatoria contra los aspectos diarios de la vida, sino una profesión como cualquier otra, a la que es ley entregarse del todo, si hemos de trabajar en ella decentemente, o no entregarse en lo mínimo”.

ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA LEYENDA

La mitología del Ateneo es y no es comprobable. Se ajusta a un criterio de periodización, la teoría de las generaciones, tal como la formula Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1923), con sus quince años aproximados de duración. Esta teoría —que facilita *contrario sensu* un método de aproximación a las épocas y los individuos que han creído en ellas y han reverenciado las obras y personalidades de excepción— es un proyecto de idealizaciones, que vislumbra en la historia y la cultura entidades lineales y circulares (al gusto), de noción del tiempo unificada en la conciencia de sus agentes subjetivos, que ven en las imágenes de la cultura una carrera rítmica de estafetas y relevos. Ensoñación de clase: la teoría de las generaciones restituye la perspectiva unitaria, destruida por la realidad histórica, y describe la cada vez más remota homogeneidad de una cultura. Fantasía cronológica: cada diez o quince años núcleos selectos de la juventud, formados y determinados por una “vivencia común”, modifican críticamente la tradición al uso.

Durante el siglo XIX, el mito de la “conciencia generacional” no habría sido posible al equiparar la fuerza rectora de la tradición con el mero hecho cronológico de la juventud, definida de modo distinto según el promedio de vida disponible. El mito de la “comunidad generacional” emerge al consolidarse la sociedad burguesa, y ya en la década de 1930 es indemostrable al ubicar en un mismo lapso, y debido a los acontecimientos políticos, a

varias “generaciones”. La hipótesis de la “comunidad generacional” se debilita al volverse notorias sus fallas: la inexistencia de una concepción común entre los miembros de “la generación”/ la falta de acuerdos sobre el contenido de un “destino temporal”/ el hecho clarificador: las contradicciones históricas vuelven secundarias las diferencias entre generaciones.

En cuanto al Ateneo de la Juventud hacen falta precisiones:

1] La importancia política del grupo no es ni amplia ni demoleadora. Ante los sectores más reaccionarios de la dictadura, representan el gran adelanto de la actitud liberal y laica. Ello no obstante la crítica a sus posiciones conservadoras. En 1937 el ensayista Jorge Cuesta se pronuncia al respecto:

el error del 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, de restauracionismo 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, el humanista obsesivo, pasa por alto la defensa de los valores del humanismo, su cultivo de la cultura occidental a la que incluso vuelve patrimonio del Estado (la colección de clásicos de la SEP). No reivindican el pasado a secas, sino su dimensión estética. También, el sueño de una “aristocracia intelectual” es el de todo grupo enfrentado al antiintelectualismo, y en este sentido “la aristocracia” (la voluntad de mantener el ri-

gor intelectual) es desde su perspectiva un desempeño ético, casi una teología, la vocación de leer y saber en medio de las circunstancias más atroces. Los ateneístas con sus obras y, en el caso de Vasconcelos, con su conducta educativa, son un puente entre los jesuitas del siglo XVIII y una parte de los hallazgos de principios del siglo XX.

Para los ateneístas, el mundo es impulso vital, derecho de la metafísica, “el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética” (Jorge Cuesta). Es, también, reconstitución (regeneración) cultural. Insistir en los clásicos es adquirir pasado, presente y porvenir, es unir la identidad internacional y el ser nacional, es modificar las circunstancias inmediatas. “Casi pudiera decirse —afirma Jesús T. 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”.

2] Los ateneístas no son una ruptura absoluta frente al positivismo. Disienten de la doctrina por su alejamiento del humanismo, pero reivindican la fe de Gabino Barreda en la educación laica. En 1910 Vasconcelos revalúa el significado de Barreda, a quien le dedica una conferencia “filial y devotamente” por haber sabido “pensar su tiempo”. Vasconcelos lo admite: 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 la secularización resultan un estímulo y un acicate; su sinceridad conduce a descubrir “insospechadas potencialidades del ser”.

Por lo demás, varios de los principales positivistas ven con simpatía la empresa de los jóvenes. 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.

3] 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 características 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*: “Ayúdate de la soledad y del silencio”. La tarea del hombre de letras 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 del Ejército federal). El heroísmo es la vivencia obsesiva del arte (lecturas de Ruskin, Pater, Oscar Wilde, Winckelmann), lo que no obsta para el antiintelectualismo de Vasconcelos.

El heroísmo —continúa Rodó en su relectura metafísica de *La tempestad*— 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 la dictadura como una etapa 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 porfiriato como despojo

de los fundamentos creativos de una sociedad: la energía de sus élites— la percibe de manera distinta Lombardo Toledano:

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 son acomodos de sobrevivencia. Se puntualiza la querrela interna: el capitalismo se consolida mientras prescinde de su postrer fantasía épica.

4] El marasmo y la desmoralización, situados en términos estéticos, exigen de los ateneístas una meta: la independencia cultural sin la cual la sociedad no se reorganiza. Para Martín Luis Guzmán (en 1915) esa pobreza denuncia la servidumbre de los colonizados:

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*.

En última instancia los resortes éticos de la sociedad son su principio civilizatorio: “El interés de México es resolver el problema de su existencia normal como pueblo organizado, lo cual le impiden barreras de incapacidad moral”.

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 cultura es otra Ciudad de Dios y la independencia de los creadores es el porvenir de la Patria.

5] “Nuestra juvenil revolución triunfó —recapitula Henríquez Ureña— superando todas las esperanzas”. Esta victoria no se disfruta. La mayoría de los ateneístas observa con temor la Revolución, se repliega, se aparta. En sus memorias, *El río de mi sangre*, Genaro Fernández MacGregor 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.

Las buenas intenciones se desvían por la mala costumbre de apoyar el autoritarismo. (Sólo Vasconcelos y Guzmán participan en el villismo; después, Vasconcelos en el gabinete de Obregón y Guzmán en la rebelión delahuertista; también, de modo preponderante, Luis Cabrera en el movimiento de Venustiano Carranza.) A los hombres formados o reformados en los ideales de la Grecia clásica, la Revolución les parece el desastre. El orden ideal se evapora, no hay alicientes concretos para la vida intelectual y la violencia armada aplaza la “renovación espiritual”. “No había ambiente —afirma Vasconcelos en *Ulises criollo*— 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.

DE LAS TRAYECTORIAS DE LOS ATENEÍSTAS

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), nacido en República Dominicana y muerto en Argentina, es el humanista latinoamericano por excelencia. Su labor como maestro en distintos países, su prédica de la formación rigurosa, su penetración crítica, integran una de las primeras experiencias de la cultura latinoamericana vivida, interpretada y leída como un conjunto. En sus trabajos es enciclopédico: *Ensayos críticos*, *Horas de estudio*, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *La plenitud de España*, *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Escribe sobre música, teatro, literatura europea y norteamericana, los procesos artísticos y literarios de América Latina y una y otra vez sobre el humanismo:

Cultura fundada en la tradición clásica no puede amar la estrechez... Las humanidades, viejo timbre de honor en México, han de ejercer sutil influjo espiritual en la reconstrucción que nos espera. Porque ellas son mucho más que el esqueleto de las formas intelectuales del mundo antiguo: son la musa portadora de dones y de ventura interior, *fors clavigera* para los secretos de la perfección humana. (En "La cultura de las humanidades", 1913.)

Como muy pocos (entre ellos Ángel Rama, Jean Franco y Beatriz Sarlo), y él de modo inaugural y sobresaliente, Henríquez Ureña se dedica a construir la historia cultural entendida como el registro de la conciencia nacional y supranacional. Y

los efectos de su labor son en verdad latinoamericanos. En 1920, el peruano José Carlos Mariátegui, al hablar de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, es particularmente efusivo:

En Henríquez Ureña se combinan la disciplina y la medida del crítico estudioso y erudito con la inquietud y la comprensión del animador que, exento de toda ambición directiva, alienta la esperanza y las tentativas de las generaciones jóvenes. Henríquez Ureña sabe todo lo que valen el aprendizaje escrupuloso, la investigación atenta, los instrumentos y métodos de trabajo de una cultura acendrada; pero aprecia, igualmente, el valor creativo y dinámico del impulso juvenil, de la protesta antiacadémica y de la afirmación beligerante.

* * *

Luego de su etapa revolucionaria, de su gran labor educativa y de la derrota de su candidatura presidencial en 1929, **José Vasconcelos** cultiva y, con admirable estilo, perfecciona al personaje de sus memorias: *Ulises criollo* (1935). Igualmente intensos pero literariamente menos significativos: *La tormenta* (1936), *El desastre* (1938), *El proconsulado* (1939) y un libro inútil, *La flama*. En el exilio o en el arrinconamiento, Vasconcelos convierte la idea de “vivir peligrosamente” en el ectoplasma romántico del artista como héroe y caudillo. Sí, pero vive el peligro como ninguno de sus compañeros del Ateneo. En sus escritos cuenta (y rectifica) su trayectoria: audacias, escapatorias, destierros, frecuentación efímera de Pancho Villa, actividad frenética, sexualidad intensa, 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 juicio decapitador del país ingrato. Ansioso de incendiarse en la pasión pública, Vasconcelos intenta parecerse a la imagen hecha de su temperamento y obsesiones.

Quiebra y consagración. Nadie padece mayores derrotas políticas ni nadie obtiene, en lo cultural, victorias más indiscutibles. *Ulises criollo*, el relato de su encumbramiento, es un libro admirable, y por eso Villaurrutia lo califica como “la mejor novela de la Revolución”. Todo en Vasconcelos (el autor y su criatura autobiográfica) es ambicioso y vasto: sus aciertos y sus errores. Es, a la vez (en frustración y en acto), dirigente, educador, guía popular y profeta desoído. Detesta la Historia porque lo ha desplazado y al país porque es incapaz de redención. Y admira la Historia y el país capaces de 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 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 la década de 1941, Vasconcelos se desgasta en el despenadero ideológico cuando elogia a los “defensores de la Cristiandad”: Franco, Trujillo, Somoza; prologa *Derrota mundial*, de Salvador Borrego; exalta a Hitler y el nazismo; es el símbolo de la extrema derecha como bastión de la decadencia.

* * *

Julio Torri (1899-1970) entrega una obra brevísima y sustancial, donde la exactitud y la ironía son características de la imaginación regida por la inteligencia. Él lo dice: “Toda la historia de la vida de un hombre está en su actitud”, y la suya va de un actuar sigiloso (un desprecio a los temperamentos protagónicos) a un sentido del humor insólito y renovador. Sus libros principales: *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos*, *Prosas dispersas*. En su texto “De fusilamientos” alcanza la cima del humor negro a propósito de la Revolución:

Si el Estado quiere evitar eficazmente las evasiones de los condenados a la última pena, que no redoble las guardias, ni eleve los muros de las prisiones. Que purifique solamente de pormenores enfadosos y de aparato ridículo un acto que a los ojos de algunos conserva todavía cierta importancia.

* * *

Luego de la muerte trágica de su padre, el general Bernardo Reyes, frente a Palacio Nacional en 1913, **Alfonso Reyes** (1889-1959) viaja a Europa y se establece en España (1914-1924). Allí hace periodismo, frecuenta el medio literario, publica libros, entre ellos el extraordinario *Visión de Anáhuac* (1917), y traduce a Chéjov, Chesterton, Sterne y Stevenson. Entre 1924 y 1939 es diplomático en París, Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo. A su regreso, organiza y preside La Casa de España que poco después será El Colegio de México, y continúa su trabajo intelectual: traduce, da conferencias y da a conocer *La crítica en la edad ateniense* (1941), *La antigua retórica* (1942), *La experiencia literaria* (1942) y *El deslinde* (1944).

Reyes es un cuentista de gran eficacia narrativa y el autor de poemas notables, aunque también de muchísimos de compromiso. Entre sus grandes textos líricos, *Visión de Anáhuac*, en prosa, es un encuentro con el pasado indígena, la conquista literaria del Valle de México: “En aquel paisaje, no desprovisto de cierta aristocrática esterilidad, por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación; bajo aquel fulgor del aire y en su general frescura y placidez, pasearon aquellos hombres ignotos la amplia y meditabunda mirada espiritual”.

Ifigenia cruel es un poema largo muy brillante y de clave transparente (la muerte de su padre):

Alta señora, cruel y pura:
 compénsate a ti misma, incomparable;
 acaríciate sola, inmaculada;
 llora por ti, estéril;
 ruborízate y ámate, fructífera;
 asústate de ti, músculo y daga...

En *Ifigenia cruel* incursiona en la tragedia y describe las oposiciones entre los elementos primordiales y la “renuncia a la Historia”. Culto a la tradición filial que se acompaña de la autobiografía, *Ifigenia cruel* es producto de una sensibilidad educada en Homero, en la poesía popular del Medievo, en el Siglo de Oro, en Góngora, en el modernismo, en los clásicos ingleses, en Mallarmé.

Maestro de la prosa, su decisión de ser en primera y última instancia un escritor, anuncia el profesionalismo en la literatura mexicana, a pesar de la falta de estímulos circundantes. Como ensayista, Reyes da su versión amplísima de los clásicos, y no es un impugnador sino un discernidor muy inteligente (y un vehículo de difusión del más alto nivel) de aquellos creadores y movimientos en los que la tradición humanista es ejercicio de concordia, de unidad y continuidad, y de ahí su devoción por Goethe.

El método para evitar el provincianismo: ser parte activa de la cultura occidental desde México, evitar el aislamiento, la economía cultural del autoconsumo. Reyes ve en el humanismo —la cultura como “noción unificadora”— la obtención o la recuperación de la armonía, el equilibrio ante las estrecheces de la técnica. Su prosa es —se dice mucho pero nunca se lee lo suficiente— una lección de claridad, para él la cortesía debida con el lector. Y siempre elige la humildad como sustento:

¿Se entiende lo que ha podido ser para mí el estudio de la letras?
 Doble redención del verbo, en la aglutinación de las sangres; segundo, en el molde de la persona: en el género próximo y en la diferencia particular.

Y si hemos de salvar algún día el arco de la muerte en forma que alguien quiera evocarnos. Aquí yace —digan en mi tumba— un hijo menor de la Palabra.

Otros libros: *El suicida*, 1917; *El cazador*, 1921; *Cuestiones gongorinas*, 1927; *Discurso por Virgilio*, 1931; *Homilía por la cultura*, 1938; *Capítulos de literatura española*, 1939 y 1945; *Pasado inmediato*, 1941; *Tentativas y orientaciones*, 1944; *Grata compañía*, 1948; *Letras de Nueva España*, 1948; *La X en la frente*, 1952; *Marginalia*, 1952.

* * *

El maestro Antonio Caso (1883-1946), a quien se le adjudica la “revolución filosófica” en cátedras, libros, artículos y polémicas, es a la distancia el filósofo como declamador sin maestro o con demasiados mentores. Mientras vive, su influencia devasta la formación universitaria de varias décadas. Luego, su “aventura metafísica” se estaciona en un didactismo confuso.

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 el método 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 y, sobre todo, la fe como entrega sin reservas a la trascendencia y, de paso, a la cursilería: “Los brazos de la cruz son todavía lo suficientemente recios como para colgar de ella nuestros destinos”.

ORDEN Y PROGRESO...
CORTE A IMAGEN DE CANANAS QUE SUSTITUYEN
ABRUPTAMENTE EL BOSQUE DE MEDALLAS

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, *Pasado inmediato*

Las tres décadas de dominio avasallador del presidente Porfirio Díaz explican con holgura por qué un nombre (el porfiriato) es una descripción conveniente del periodo. En el porfiriato, una élite dividida entre la política y las finanzas (el grupo de los “Científicos”, compuesto básicamente de abogados, la Profesión de la época) se alía con los caciques regionales y las compañías extranjeras y afianza el sistema político que todo lo infesta: aquí no se mueve una hoja del árbol sin la voluntad del Progreso y su representación unipersonal; aquí un solo grupo vigila y negocia la implantación de las vías férreas, el desarrollo fabril, las redes bancarias, el sistema educativo, las reglas de la Buena Sociedad, el control rígido de las ciudades (hasta donde se puede, no ha nacido quien regimente a la gleba).

Que haya libertades, pero luego de extirparse las mínimas audacias temáticas o políticas. Bajo la sombra del legalismo (si a alguien le queda tiempo para ir a un juzgado): la Nación se unifica a la fuerza. En lo educativo, en un país con 80 por ciento de analfabetos, la laicidad avanza en la Ciudad de México y

se anula en provincia, donde las Leyes de Reforma se arrinconan, en alabanza del concordato semisecreto del Estado y la iglesia. La capitalización interna la promueven el éxito de las compañías deslindadoras, el acrecentamiento de las inversiones extranjeras y el sistema de haciendas que reivindica el esclavismo; en lo político se aplastan con brutalidad los muy escasos intentos de oposición; los caciques son versiones locales del estilo de la dictadura, y el grupo senecto inmoviliza la burocracia. De allí las ráfagas de cinismo y conformismo de sectores de clase media que la narrativa incorpora como la amarga señal de la crítica posible.

La estrategia del régimen es eficaz: que la educación consolide los valores nacionales, es decir el conjunto de tradiciones aceptables para el Estado y sus aliados. En la hora de la “religión de la Patria” que anuncia Justo Sierra, el régimen se adjudica la titularidad del Progreso y la invención de la Paz. La meta es la apoteosis de *la respetabilidad*, en este contexto un concepto nuevo, el ingreso al mundo civilizado por medio de los convenios industriales y comerciales y, no tan de paso, de la apropiación/expropiación de apariencias y de la división imperceptible entre decoro y decoración. (Cada magnate y cada consorte de un hombre poderoso se desplazan, toda proporción guardada, como pequeños carros alegóricos.) Esto culmina en 1910 con las Fiestas del Centenario de la Independencia, entre escenificaciones del pasado, inauguraciones de estatuas y monumentos, presentación en sociedad de edificios que solicitan el adjetivo *suntuoso* y banquetes que por el tiempo que duran alcanzan el rango de instituciones. En las sobremesas, México “se incorpora al Concierto de las Naciones”, y en las Fiestas todo se carnavaaliza: el prestigio del dictador y su corte, la historia de México esparcida en desfiles, disfraces y un bosque móvil de sombreros de copa. La *Antología del Centenario*, publicada por el equipo del secretario de Instrucción Justo Sierra, alaba “los frutos más logrados de la civilización desde

México”, mientras se acrecientan las dudas y los miedos sobre el porvenir inmediato y, de acuerdo con las fotos, la República es el “Palacio de Versalles” que oculta a las turbas de indígenas y mestizos famélicos.

LA ÉLITE INTELECTUAL (1900-1914)

Con excepción del Ateneo de la Juventud, el Estado y la sociedad del periodo de Díaz (la minoría que la integra reconocidamente) sólo admiten en lo cultural a la élite de letrados, poetas, novelistas, pensadores (más bien predicadores), historiadores, ensayistas, directores de periódicos, artistas, músicos y teatristas reconocidos. Y el grupo dominante de la vida cultural lo integran en su mayoría abogados, los creadores de la estructura formal del país, los hacedores de las leyes y los garantes de la imposibilidad de aplicarlas. Por eso la vía más segura de ingreso a la meritocracia es la condición de licenciado en derecho, y son mayoría los que ostentan el título aunque pocos de esta élite ejerzan regularmente la profesión. En cuanto al empleo, Francisco Bulnes proporciona estadísticas tan confiables como el hecho de que nadie las desmienta:

Al restaurarse la República, sólo el 12% de los intelectuales depende del gobierno; diez años después ha aumentado al 16%; antes de la caída de Díaz, un 70% vive del presupuesto.

En la relación con el país, lo usual en la minoría cultural es la adscripción doble: al afrancesamiento, para no estar fuera del mundo, y al nacionalismo, porque no hay otro lenguaje público y porque “el orgullo de ser mexicanos” adelanta la nación posible de la que uno se pueda sentir ufano. Además, la aceptación de lo inevitable. Al principio del siglo XX Amado Nervo recapitula:

En general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gros public*, como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe. ¿Qué cosa más natural que escriba para los que si no lo pagan lo lean al menos?

La primera década de la Revolución sorprende a los habituados a dar por “eternos” su modo de vida y su lugar destacado en el *establishment* (llamado “República de las Letras y las Artes”). De manera inevitable y voluntaria, estos *happy few* giran en torno de Porfirio Díaz, el dictador cuyo alud de medallas decora los actos culminantes de la academia y la vida cultural. A él o a su gentilísima esposa se les dedican poemas y piezas musicales, a su perdurabilidad se encomienda la salud de la República. Y el Príncipe de la Paz reconforta con versiones surreales de la situación. Un ejemplo: el 7 de febrero de 1906, en la finca henequenera de don Rafael Peón, Díaz afirma en el banquete: “Comprendo que no faltan calumniadores para los dueños de las fincas yucatecas, que los trabajadores en nada indican que son esclavos; contrariamente, son ciudadanos que gozan de libertad y tienen para sus amos sentimientos de cariñoso afecto, de verdadero amor, y si hubiera sufrimiento entre ellos, habría huelgas. Aquí, señores, no hay huelgas, hay trabajo fecundo y honrado”. (Citado en *La verdadera Revolución mexicana*, de Alfonso Taracena.)

ALGUNOS RASGOS CULTURALES PRESENTES EN 1910

1] Exigencia de privilegios. “En este periodo —arremete José 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 periodo antecedente”.

2] Búsquedas del efecto, culto al virtuosismo en las artes y la palabra, primacía de lo que simplemente “se oye o se ve bien”. El virtuosismo, el manejo espectacular de una disciplina artística, es indispensable. No basta la técnica sino el malabarismo de la ejecución.

3] Fe en la educación de las minorías selectas (la “elegancia del Espíritu”) como muralla contra el primitivismo (el vulgo en las calles, la grosería de los caciques, la inseguridad económica, la falta de refinamiento). Una certidumbre: las mayorías son irredimibles, y también lo serán las minorías si se descuidan y se dejan “nacionalizar”.

4] Creencia en la imitación de actitudes y costumbres, como el recurso que vuelve más rápido el ingreso a la época moderna.

5] Elogio de la estabilidad tal como la sintetiza la “tiranía honrada” de Díaz. Los miembros de la élite no conciben una situación distinta porque eso les significaría “extraviar su lugar en el cosmos que habitan”. Su temor a la violencia popular proviene de su terror básico a lo incontrolable.

6] Formación cultural que proviene por lo común de dos centros educativos: la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Jurisprudencia, inevitables en el caso de los que desean ser personas cultas, creadores, críticos. La Preparatoria y la Escuela de Leyes desempeñan una multitud de funciones, la más importante de las cuales es su carácter de ejes de la secularización, de *semilleros* del pensamiento nacional (la expresión es indispensable en el horizonte cultural que en buena parte viene de los seminarios y está penetrado de referencias agrícolas). Si se quieren fechas memorables, todo comienza el 15 de julio de 1867, el día del retorno del presidente Benito Juárez a la capital, en medio de un país en ruinas (entre ellas, el derecho divino de los reyes, la infalibilidad de la iglesia, la ausencia de verdadera humanidad en los pobres). Permanece intacta la idea de la superioridad inalcanzable de las metrópolis.

DE LOS OTROS TÍTULOS NOBILIARIOS

En esos años se usa poco el término *intelectual*, que se difunde internacionalmente a partir del caso Dreyfus en la Francia de fines del siglo XIX y principios del XX. Entonces, los “títulos nobiliarios” en uso son más bien los de *poeta*, *escritor*, *artista*, distinciones que se ameritan de modo automático si quienes las detentan participan en ceremonias con la asistencia del poder supremo.

A la élite —una lista provisional— pertenecen, entre otros, los escritores renombrados: Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas, Salvador Díaz Mirón, Emilio Rabasa; los historiadores Victoriano Salado Álvarez, Genaro García, Antonio García Cubas, Carlos Pereyra, Francisco Sosa, Luis González Obregón; los juristas eminentes (los ministros de la Suprema Corte de Justicia, con un “aura” que la sociedad contempla casi físicamente), y políticos “instruidos” como Nemesio García Naranjo, Querido Moheno, Francisco Olaguíbel, quienes parodian, por así decirlo, la oratoria sagrada.

Los conservadores sojuzgan las academias. Suelen ser eruditos, de cultura amplia pero nunca muy al día, de entrenamiento cortesano y confianza en lo inamovible del régimen. Su catolicismo no admite dudas, son practicantes y mantienen buenas relaciones con el clero, en especial con los obispos aficionados a las letras clásicas. En esta congregación cerrada los notables se muestran reacios a reconocer las grandes aportaciones de la Reforma liberal, y eligen un antepasado ilustre: el muy conservador y antiindependentista Lucas Alamán. De la élite, el único anticlerical estrepitoso es Díaz Mirón, que en un poema habla de los rezos de los pobres:

Mas como el ruego resulta inútil
 pienso que un día, pronto tal vez,
 no habrá miserias que se arrodillen,
 ¡no habrá dolores que tengan fe!

La actitud de Díaz Mirón es insólita y, para no entrar en contiendas, se le perdonan sus “licencias poéticas”. No hay entre ellos diálogo posible en el sentido intelectual con los continuadores del liberalismo juarista, con historiadores como Porfirio Parra, por ejemplo. Veneran las instituciones que les han entregado sitios de honor y no entienden ni admiten las críticas al gobierno. Y los estudiantes de índole conservadora (bastantes) se disponen a la querrela. En un mitin en 1912 en la Escuela de Minería, un alumno, Jaso, agrade al presidente del Partido Constitucional Progresista: “El licenciado José Vasconcelos ha insultado a la clase estudiantil y al profesorado; nos llama degenerados y el peor instrumento de la tiranía y del general Díaz; pues bien, yo vengo a volver la oración por pasiva y a decir que el peor degenerado y estulto es el licenciado Vasconcelos. Sí, señores, la clase estudiantil es noble y el degenerado es Vasconcelos”. (Citado por Alfonso Taracena.)

En un país de masas prealfabetizadas es muy escaso el público de los escritores, con la excepción de algunos poetas (Gutiérrez Nájera, Neruo, Manuel José Othón y Díaz Mirón notoriamente). Son muy conocidos algunos polemistas o libelistas: como el iconoclasta fallido, Francisco Bulnes, autor de *El verdadero Juárez*, un libelo de éxito sustentado en la “desacralización”. El narrador exitoso de esos años, Federico Gamboa, juega a estremecer conciencias morbosas con su novela de gran éxito *Santa* (1903), el relato de una prostituta destinada a la muerte por pecadora, con descripciones “casi lúbricas”. (Antes de la década de 1930 la gran mayoría de los libros no pasa de la primera edición.) Y la minoría creadora de esos años debe esperar a la historia cultural para obtener el reconocimiento o el desconocimiento que le corresponde.

EL MIEDO COMO CATEGORÍA DEL ENTENDIMIENTO

A los conservadores el laicismo les enfada no tanto porque lastime su “dignidad espiritual”, sino por agredir su noción de la

enseñanza que le conviene a las clases populares. A la caída de Díaz, su repudio del liberalismo se continúa en el rechazo de lo calificado de gran amenaza: la Revolución, por un tiempo para ellos “la Bola”, el haz de furias insensatas que animan a la gleba. No niegan, simplemente prefieren ignorar las condiciones de vida en el campo, el sistema esclavista de las haciendas, el ahogo laboral en las fábricas, el trabajo de los niños. La vida obrera les tiene sin cuidado y fuera de los anarcosindicalistas en torno a Ricardo y Enrique Flores Magón, no hay escritores o intelectuales que protesten por las matanzas de Cananea y Río Blanco. Su indignación moral emerge cuando los pobres reclaman derechos. Odian a Madero y, ya desde 1912, abominan de los revolucionarios, Emiliano Zapata en primer lugar. Los avasallan el miedo y la armazón de sus temores: “No saben de nuestra clase, no han oído hablar de nosotros y por eso nos detestan”.

Al ocurrir el cuartelazo de Victoriano Huerta y los asesinatos de Madero y Pino Suárez, los intelectuales del viejo régimen se abalanzan a reconocer a Huerta, y se desentienden de los crímenes de la nueva dictadura. Según ellos lo primordial es detener ese agravio a la civilización, la inminencia de la barbarie. De allí la expresión del diputado y orador Querido Moheno al hablar en el Congreso sobre la proximidad del ejército zapatista: “*Son la aparición del subsuelo*”.

HUERTA COMO EXORCISMO ANTE ZAPATA

Un buen número de elementos de la élite apoya el “cuartelazo”: Salvador Díaz Mirón comenta, al concluir la visita de Huerta a *El Imparcial*, el periódico que dirigía: “Se marchó, dejando un perfume de gloria”; José Clemente Orozco y Ernesto García Cabral satirizan grotescamente a Madero en caricaturas del más nítido linchamiento moral; el historiador Carlos Pereyra, funcionario del servicio exterior, informa a la Secretaría de Relaciones

de las actividades subversivas de Carranza en Estados Unidos, y al secretario de Estado norteamericano le avisa: “Francisco I. Madero es el promotor de los actuales movimientos sediciosos en la República Mexicana” (en *La verdadera Revolución mexicana*, de Alfonso Taracena); Genaro Estrada propone la militarización de los estudiantes de la Preparatoria para combatir a Zapata; el poeta Luis G. Urbina, editorialista de *El Imparcial*, debe exiliarse a la caída de Huerta, y así sucesivamente. En algunos de los varios gabinetes de Huerta figuran José López Portillo y Rojas (ministro de Asuntos Exteriores); Nemesio García Naranjo y Enrique González Martínez son secretario y subsecretario de Instrucción Pública.

“Y DESPUÉS QUE TERMINÓ LA CRUEL BATALLA”:
LAS RESONANCIAS DE LA LUCHA ARMADA

Según el lugar común que no encuentra opositores, el siglo xx mexicano se inicia en 1910 con el movimiento que derriba a la dictadura, prosigue en la lucha despiadada de facciones, genera la Constitución de la República de 1917 y, ya para la década de 1920, se deja unificar con el término “Revolución mexicana”, que suprime casi por decreto las diferencias entre facciones, ideologías y caudillos. Al principio la expresión “Revolución mexicana” es mandato de unidad y luego, por su impresionante vigor semántico, resulta simultáneamente la jefatura del Hombre Fuerte en turno y el homenaje a la creación de instituciones y a las transformaciones de toda índole. Y al término lo definen los rasgos del monopolio estatal, la eficacia para retener y transmitir el mando, el apoyo al desarrollo capitalista, el aplastamiento de la disidencia, la defensa muy moderada de las clases populares (los artículos 27 y 123 constitucionales), la perspectiva de la nación unida más allá de las clases sociales y el proceso de secularización fortalecido por los artículos 3º y 130 constitucionales. Todo esto, ya a fines de la década de 1950, diluye sus significados más precisos.

Eje de la vida nacional por cerca de medio siglo, la Revolución es en la cultura popular una gran sensación de singularidad, el brotar desmesurado de anécdotas y tipos populares, un entrecruzamiento de caudillos regionales que personalizan a la Historia en los quince meses de fama o las quince balas finales que les corresponden, una sucesión de imágenes de la lucha armada y sus figuras culminantes (Madero, Carranza, Obregón,

Calles, Zapata y Villa), una hilera sombría de combatientes anónimos a quienes se les otorga un límite: se les reconoce su categoría histórica si se inmovilizan en las hazañas y las fosas comunes. En el arte y la literatura, la Revolución es el acervo de temas, personajes, estímulos visuales.

La Constitución de la República de 1917 combina los criterios de lo incumplible y lo posible, de lo que debería ser y de lo que está siendo. En lo cultural, la educación laica resulta esencial en el desarrollo del país. Con todas sus deficiencias, la educación pública, en alguna medida, permite el ingreso de las clases populares y detiene o matiza ampliamente la tradición dogmática.

De 1911 a la década de 1950, la Revolución (el concepto que si se precisa desaparece) es en lo cultural la presencia ubicua que da curso a las ideas y prácticas nacionalistas; lleva a la producción artística la multiplicidad de significados de las batallas; fortalece el Estado laico (sobre todo en la Ciudad de México); aumenta las oportunidades educativas de las mayorías; favorece (selectivamente) la movilidad social; prodiga expresiones de *lo nacional* antes inconcebibles, y se opone módicamente a la intolerancia sin que esto elimine las actitudes y las zonas lúgubres del conservadurismo.

Ya no realidad cotidiana sino “parque temático”, la Revolución mexicana, pronto nada más la Revolución, se afirma en lo cultural gracias a la narrativa, la pintura de gran calidad, el cine y la idea misma de la singularidad de la nación. Se pone de relieve lo popular (por vez primera en la historia de México) y se proclama el culto institucional a la epopeya, que es sinónimo del manejo convenenciero del pasado. También, se alienta una vertiente poética (de manera subordinada y sin logros); la danza, el teatro (con sólo una obra importante: *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli), la arquitectura, la escultura, todo lo que “representa a México” y sus aspiraciones monumentales. Y, de modo sobresaliente, se divulga la música popular cuya cumbre son los corridos.

Según Octavio Paz, la Revolución es la revelación, y efectivamente lo es en varias dimensiones: transparenta mucho de lo suprimido o relegado de la tradición profunda, aclara por un tiempo la invisibilidad social de la mayoría y le otorga reconocimiento verbal a la violencia de los desposeídos, allí donde sólo se privilegiaba la violencia del gobierno o de los terratenientes. Esto, para no hablar de la obsesión por la Historia, no tanto la escritura de lo acontecido, sino el recuento de lo que pudo haber sido y no fue; el conjunto de acontecimientos extraordinarios. En sus extremos, el mito de la Historia repercute con fuerza en el modo en que la sociedad y las personas se definen a sí mismas. (“El Juicio Final no tuvo infancia”).

Sin la Revolución no se explica de modo conveniente el anticlericalismo como rechazo abrupto o primitivo de los prejuicios conservadores, o como defensa del proceso educativo y la (relativa) fluidez social. También, la Revolución impulsa las migraciones de cientos de miles; el redescubrimiento de la grandeza del arte indígena; la creencia en la Constitución de la República como logro utópico y fijación de conquistas colectivas; el arraigo de nuevas formas de pensar, crear y admirar; el reacomodo de las apariencias que, en unos cuantos años, jubila a la solemnidad porfiriana. Emergen creencias y credulidades; así por ejemplo, el arte debe dirigirse al pueblo, y pintar es aprovechar el legado de siglos para educar y radicalizar a masas hasta entonces marginadas de cualquier gozo estético deliberado. Por unos años, no demasiados, priva la fe desprendida de la gramática de los grandes cambios, y en lo cultural se impone el deseo de estar a la altura del tiempo en que una nación surge y se acerca a la conducción de sus destinos. La frase anterior es parte del discurso romántico que avalan millones de personas.

El entusiasmo por la épica oculta las fallas inmensas de la ética gubernamental. Pero también el deseo de ufanarse de lo que la tragedia hace visible: la energía de una gran colectividad explica el muralismo, la música nacionalista, la construcción de

presas y carreteras, la electrificación, la arquitectura grandilocuente. A su manera, la Revolución (la versión del país insólito con energía inesperada) alienta muchos de los intentos de la modernidad. “Estar a la altura del país” es, tan retórico como ahora se oye, creer posibles las creaciones y las construcciones antes impensables.

LAS QUERELLAS DE MÉXICO

Con la Revolución, y por fuerza, la irrupción de las masas amplía la órbita de lo simbólico (y por eso los muralistas exaltan los orígenes violentos del Estado). Aparecen las reacciones culturales *no meramente defensivas* ante los efectos de la lucha armada. Si un sector de los intelectuales opta por el exilio físico o interno, otro *permanece* en México, quiere participar en la vida pública, y, al tanto de la proyección del movimiento revolucionario, valora algunos de sus elementos básicos y busca —ecos del spencerismo— igualar la idea de la evolución “mística” con la del cambio de estructuras.

Una tendencia intelectual rechaza cualquier justificación de la lucha armada. Ante esto, ya en 1911 Luis Cabrera, el gran ideólogo de Venustiano Carranza desde su célebre apotegma (“La revolución es la revolución”), que a Gómez Morín le parece una cruel obviedad, propone otra versión que podría formularse de esta manera: la Revolución genera sus propias leyes, no puede reconocer las anteriores, y no es ni desastre ni utopía, no puede entenderse a la luz de una ética previa o posterior y por lo común declamatoria, o en la perspectiva de la crianza de héroes mitológicos como Anteo o Proteo. También, hay radicales como Andrés Molina Enríquez (1868-1940) que en 1911 promueve un plan de fraccionamiento de las grandes propiedades por razones de utilidad pública y exhorta a la denuncia de las fincas que deben ser expropiadas.

Con tal de entenderse con lo innegable, en lo político primero se hace de “la Revolución” (el concepto, no las situaciones políticas) un monolito, la entidad indivisible. A continuación ofrecen una metamorfosis ideológica de los efectos de la violencia y el provecho de los cambios que trae consigo, lo que equivale a negar las causas *materiales* del movimiento de 1910. Esa actitud, en el límite, la sostiene Martín Luis Guzmán en *La querrela de México*, al insistir en “el problema que México no acierta a resolver”, 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”.

Fallan las vías tradicionales de adaptación social y política y los primeros efectos de la Revolución son devastadores. Al pretender incluirse en la nueva y peligrosa situación del país, los intelectuales avizoran otros caminos de entendimiento. Un sector *reconoce* lo inevitable de la violencia (“La República entera fue un gran campamento y no se podían exigir límites de normalidad”), y *acepta* que lo primordial son las reivindicaciones económicas y sociales. Otros califican a la Revolución de “apología de la crueldad” que da lugar a un “grosero materialismo”.

Y se emite la tesis de mediana duración: para captar el proceso de la Revolución se requiere la conciencia intelectual (moral). Antes, sólo pudo observarse como la matanza casi gratuita entre bandos, pero lo revolucionario no radica en el presente sino en el futuro: el presente es el desbarajuste de los valores. En la confusión, las salidas son individuales y el *shock* cultural se ofrece también como el miedo a lo desconocido, el terror a la anarquía y el asco ante la política que es desorientación, desenfreno, corrupción.

Las atmósferas de guerra prolongada y las represiones adjuntas obstaculizan o impiden las polémicas, que cobran intensidad en años posteriores, especialmente en el diario *El Univer-*

sal. Pero es muy vasto el clima de discusión, pese al tumulto de acciones, impresiones, rencores, exilios y a la escasez de libros de memorias.

* * *

El dogma: la cultura occidental es la fuente y la razón de ser de la legitimidad intelectual. Sin negar esto en lo básico, algunos de los intelectuales y artistas sobresalientes en el periodo 1917-1940 declaran a la Revolución el tamiz indispensable de cualquier proceso cultural e intentan, fenómeno radicalmente nuevo, añadir lo hecho en México a la cultura internacional, señalando las contribuciones específicas, sobre todo el intento de incluir en algún nivel a los marginados de siempre (campesinos, obreros). Esta batalla cultural, manifestada como el enfrentamiento entre “cosmopolitas” y “nacionalistas”, amengua al consolidarse el Estado y al atenuarse o extinguirse el vigor de su credibilidad original, basada en el horizonte bélico. Con esto se reduce igualmente la urgencia de utilizar el arte y la cultura como vehículos de propaganda externa e interna. Lo más notorio, sin embargo, se localiza en los artistas, el poderío de sus imágenes y el modo en que éstas, de tan repetidas, se vuelven la guía del aprendizaje de la historia y el método de interiorización de los símbolos. (El muralismo, en materia de representación histórica, amplía considerablemente los efectos didácticos de *México a través de los siglos*, el muy persuasivo alegato liberal del siglo XIX.) Más allá de la voluntad del Estado o de los gobiernos, actúan la imaginación, las demostraciones brillantes y la falta de alternativas de una comunidad nacional. (El conservadurismo se queja de “las lecciones elementales que desde los muros educan falsamente”, pero sus explicaciones históricas son muy primarias y reiterativas.)

La élite intelectual que, como tal, desaparece al derrumbarse la dictadura de Huerta, no logra y, por lo general, no intenta recomponer su estatus en el mundo revolucionario. Algunos

aceptan puestos diplomáticos, otros se refugian (verbo descriptivo) en la enseñanza, otros se instalan en el periodismo. Los marca el exilio, en Cuba o en Estados Unidos, o el distanciamiento del “mundanal ruido”. Y la generación de relevo ya no reproduce fielmente los rituales de la solemnidad y la prosopopeya; crea los propios, pero sin el aval de una dictadura. Y ya en la década de 1920 los escritores y los intelectuales saben de la existencia dinámica de la frivolidad, como también algunos harán suyo el internacionalismo revolucionario.

LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

ALBERTO SOLÍS—. 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*

Se improvisó el altar frente al atrio del templo. Los balcones, las azoteas, las ventanas están coronadas de gente. La plaza y las calles convergentes se mueven como el flujo y reflujos de una marea humana. En el resto del pueblo no se encuentra alma viviente. Encienden los cirios, se colocan los santos; la música y los cantores ocupan su lugar. Los cristeros, con Policarpo al frente, rodeado de su estado mayor, están tendidos en línea desplegada, frente al altar, los sombreros a los pies, terciadas las armas. El momento es solemne.

JOSÉ GUADALUPE DE ANDA, *Los cristeros*

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. En los murales de Orozco o de Rivera no se atienden las contradicciones internas del movimiento revolucionario y se unifica la lectura: aquí están la Historia, la Técnica, las hazañas que son dolor y redención (hom-

bre en llamas o insurrección de las masas). Por el alcance de las artes plásticas, murales, óleos y grabados se hacen cargo de la dimensión a fin de cuentas victoriosa de la Revolución. Y le toca a la narrativa asumir el pesimismo como otra vía de entendimiento de la lucha armada. Esto en medio de la escasez de casas editoriales y de ventas muy lentas, y con un gran elemento a su favor: el público ansioso de otras versiones en las que emerja el ánimo sombrío, el escepticismo y el resentimiento ante las muertes inútiles y el auge de los logrerros.

Hay aires de semejanza en la narrativa que va de *Andrés Pérez, maderista* (1911) de Mariano Azuela a —para trascender el reclamo de verdad y verosimilitud y trasladarse a la recapitulación mítica y crítica— *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Al género lo distinguen sus temas primordiales: la violencia de las postrimerías de la dictadura, las acciones en las batallas y en el tiempo muerto que las rodea, la entrada en los pueblos, las huidas, los diálogos del desencanto y el sarcasmo, la desesperanza que acompaña la agonía del sueño revolucionario. Más que la muerte de los caudillos, la existencia azarosa de los seres sin nombre vuelve transparente a un gran movimiento y le da oportunidad a los lectores de vislumbrar la dureza de los combates, la intransigencia de los caudillos, algunos aspectos de la cuestión indígena, la querrela de las facciones, la guerra cristera y las vicisitudes de la reforma agraria. El hilo conductor es la obsesión moral que, por un lado, se duele del exterminio de los ideales y los idealistas, y, por otro, se interroga sobre la validez del impulso revolucionario mismo. En un primer nivel, las relaciones entre víctimas y verdugos o entre el soñador y el sacrificio o entre el arribista y el éxito. Casi sin excepciones, se pone de relieve la potencia de lo anónimo y la irrupción de las masas en la historia que, antes, ni siquiera las había requerido como escenografía fastidiosa.

En sus relatos, los escritores describen sus vínculos de amor-odio con el pueblo al que admiran y al que le asignan la

centralidad efímera. ¿Es posible uniformar esta literatura que abarca por lo menos cuatro décadas? *Grosso modo*, la narrativa de la Revolución admite las siguientes características comunes:

En lo moral:

1] La crónica (exasperada) de los combatientes generosos que, vencidos, responsabilizan a la condición humana del desastre congénito de las revoluciones y sus líderes.

2] El cinismo de los oportunistas, los “ocasionados” como también se les dice entonces, que justifica de antemano la disponibilidad a la traición.

3] El testimonio desencantado y la desmitificación de la épica. Ante tanta sangre vertida, se hace evidente el cúmulo de los actos gratuitos y el encumbramiento de bribones y asesinos. En síntesis, el horror de la guerra sin las recompensas positivas de la paz.

4] El igualamiento inevitable de la crueldad y el sentido de la acción revolucionaria. Ejemplo óptimo: el capítulo “La fiesta de las balas”, de *El águila y la serpiente*, donde Rodolfo Fierro, lugarteniente de Villa, practica su puntería para asesinar uno a uno a doscientos noventa y nueve prisioneros federales.

En lo literario:

1] En sus comienzos, el género deshace los artificios prosísticos que inmovilizaban la novela mexicana. Innovaciones: diálogo agudo y despiadado como parte de la acción *revolucionaria*, creación de personajes antes inconcebibles, insistencia en describir enfrentamientos, persecuciones y fusilamientos como la gran aportación, uso de técnicas periodísticas (reportaje y crónica) que fijan el “carácter objetivo” del relato. Limitaciones en numerosos casos: estructura demasiado lineal, moralismo que interrumpe el ritmo narrativo, imposibilidad de evadir la censura que suprime escenas sexuales y expresiones “profanas”. Se dice “¡Ah que la tostada!” para no decir “¡Ah que la chingada!”.

2] Se renueva el habla nacional, se legitiman vocablos, se exhiben y codifican modos expresivos de todas las regiones del país.

3] Se sostiene la creencia —apunta Jean Franco— de que la literatura es un agente de integración y de que, por medio suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional.

4] Se vuelven anacrónicas las corrientes que de modo simultáneo denigran y ensalzan los movimientos populares (*La Bola* de Emilio Rabasa, *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa), y se actualiza, con el argumento de lo inútil de entregar la vida a una causa, la tesis favorita de la oligarquía: México no tiene remedio: “Desgraciada raza mexicana, obedecer no quieres, gobernar no puedes”. En todo esto actúa el desprecio de las élites por un país “voluntariamente” a espaldas del progreso. Ocupación marginal en una sociedad de perplejidades, la novela se vuelve un espacio predilecto de la consolación en la derrota, no tanto la autobiografía colectiva, sino la dramatización irregular de la idea compulsiva: somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo. Tanto para nada, tanto para tanto.

En lo social:

1] Aparece un mercado de lectores ávidos de reconocerse en los símbolos, los personajes, las leyendas y las epopeyas. O, en las generaciones siguientes, curiosas por la vida de los antepasados en tiempos infaustos.

2] Se transcribe el panorama del costumbrismo inmisericorde. Figura nítida: Pancho Villa; villanos reiterativos: los oficiales del ejército de Huerta y los revolucionarios sólo atentos a la violencia.

En lo político:

1] Se abordan retórica o simbólicamente los problemas centrales: la tenencia de la tierra/ la distribución, retención u obtención del poder/ la corrupción como el método de agilizar los procesos administrativos y de darle fluidez a las empresas del capitalismo/ la traición como el vínculo entre caudillos y caciques. “La política mexicana sólo conoce un verbo: madrugar”, dice un personaje de Guzmán en *La sombra del Caudillo*.

2] Se apuntala el nacionalismo y se difunden concepciones elementales de la nacionalidad.

3] Se ajusta con rapidez la imagen de la Revolución como *otredad*: lo que pasó en *otro* tiempo y le sucedió a *otra* gente. El cine industrializa y perfecciona tal escamoteo de los contenidos radicales, al suprimir el pesimismo y subrayar y privilegiar lo pintoresco. Esto no causa mayores problemas porque ya no interesa la búsqueda de credibilidad que obsesiona a la novela de la Revolución en la que, para dotar a un relato de relaciones cómplices o solidarias con el lector, se necesitan una posición ideológica y una prosa febril o condenatoria.

4] Se combinan el intento de patrocinio y de orientación del Estado con los afanes orientadores de los críticos. En 1924 y 1925, Julio Jiménez Rueda reclama la existencia de una “literatura viril”. Francisco Monterde le responde exaltando *Los de abajo*. De nuevo, la urgencia de la política de unidad. Se puede auspiciar lo “duro y dramático” si esto contribuye a forjar la “conciencia nacional”.

LA VIOLENCIA COMO DEFINICIÓN Y VIDA COTIDIANA

Los ecos de la guerra civil llevan al gobierno “emanado de la Revolución” al intento de crear válvulas de escape. Así, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública (diciembre de 1924), el ministro Puig Cassauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual “a la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida la reemplace 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”.

Puig demanda el distanciamiento de las versiones idílicas y las explicaciones que iluminen la trascendencia de lo ocurrido. El resultado: no se atiende la exhortación ministerial, y no solicitan ni publicación ni ayuda los narradores que en lo formal, lo temá-

tico o lo ideológico se alejan de las visiones alborozadas de la Revolución. Y eso lleva a las calificaciones o las descalificaciones por asuntos de la “pureza doctrinaria”. En 1933, un teórico del realismo socialista, Miguel Bustos 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 de Bustos Cerecedo son manifiestamente parciales. Sin duda, lo no presente en los autores sí actúa sobre los lectores: el vigor del “primitivismo” como fenómeno natural; el encandilamiento ante las escenas de fusilados y ahorcados; la distancia histórica que favorece el patrocinio del pasado. “Eran así porque no eran nuestros contemporáneos”. Debido a muy buena parte a la industria filmica, se “folcloriza” la Revolución —de los saqueos a las despedidas antes del combate o del pelotón de fusilamiento— como el método de volverla “rentable”. Entre iluminaciones comerciales de la vocación sangrienta de la raza, brota el escamoteo de la realidad y todo se reduce a demasiadas cananás y a la cumplida indiferencia ante la muerte. De nuevo, se oculta o desvanece el empeño de reivindicaciones elementales, la primera de ellas la justicia social. Esto es muy ideológico pero es la lectura dominante en ese tiempo. Leídas como pintoresquismo

las estampas sustituyen el gran alegato de un cambio de régimen, y la crueldad de Villa parece ser “el árbol genealógico” de la Revolución. No lo es: la señal de origen es la crueldad de los gobernantes y de los hacendados, las condiciones de semiesclavitud de grandes sectores. Pero ¿cómo se recrea esto literariamente?

La narrativa no es ni intenta ser radical, porque no se puede concebir algo más radical que una revolución, y porque se produce en un medio muy dividido, ya radicalizado confusa y sentimentalmente de un lado y otro. En sus grandes momentos —y a un género debe situársele por sus mejores instancias— estos cuentos y novelas sí extraen de lo ocurrido una visión penetrante, cuya calidad literaria tarda en reconocerse por la importancia desmedida del tema. Grandes relatos, como *Los de abajo* y *Los caciques* de Azuela; los libros de Martín Luis Guzmán; *La tormenta* y *El desastre* de Vasconcelos; *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz; *Los cristeros* y *Juan del Riel* de José Guadalupe de Anda, y *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, por ejemplo, sorprenden al visibilizar lo “desconocido”.

La violencia aclara y le procura nuevos contextos a situaciones y personas. En el mismo capítulo, en la misma descripción, se confrontan la realidad histórica y las intromisiones moralistas. Lo que Jorge Cuesta advierte 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*”.

Durante las primeras décadas del siglo xx, ¿cómo respetar en la narrativa el principio de autoridad y la moral social dominantes? *Los caciques* de Mariano Azuela termina con el incendio de las propiedades del hacendado; en *Se llevaron el cañón para Bachimba*, el principio de autoridad se reorganiza a diario. En estos relatos es casi imposible el uso del matiz. Así, un comunista, José Mancisidor, reconoce que todos los novelistas de la Revolución proceden de *Los de abajo*, y niega 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. El comunista Mancisidor parte del reconocimiento de lo sagrado de la propiedad privada y del orden político y legal de la dictadura (fue, a veces, esto: “hurto, rapiña y anarquía”), y culmina complacido por un sacrificio maravilloso y fructífero. Pero, ¿qué “comodidades”, qué “paz en el hogar” abandonan villistas y zapatistas? ¿De qué “vida sedentaria” desertan 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.

LOS DE ABAJO Y 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; 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*

En su narrativa, **Mariano Azuela** (1873-1956) elige como rasgos “peculiares” de la Revolución la crueldad, el saqueo, la inconsciencia y, también, la nobleza, la generosidad, la valentía. Y al ejemplificar, así agregue sermones y moralejas, no se queda con la última palabra: los hechos descritos superan la conciencia alarmada. Priva en *Los de abajo* la fuerza de lo inevitable, la matanza como el gran instrumento de un sacudimiento histórico. Pero la técnica narrativa, que toma del cine el impulso del montaje, al entreverar episodios bélicos con rasgos de los personajes, al darle a la acción la responsabilidad del punto de vista, trasciende las reflexiones del moralismo histórico.

En sus libros perdurables, Azuela, inmerso en dudas que quiere resolver por medio de la dramatización “objetiva”, es una “conciencia liberal en trance”. Combina admoniciones y desengaños con el entusiasmo que, queriéndolo o no, le despiertan los alzados (pueblo cruel y despiadado porque se le ha reducido a tales atributos) que, a semejanza de los hacendados, utilizan la ferocidad y el asesinato como medios de comunicación. A su modo, Azuela lo intuye desde *Los fracasados* (1908): el efecto primero de las condiciones de servidumbre es la posesión deformada de la mentalidad del amo. Conoce lo que Sartre alegrará en su prólogo a *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon: al perder las mordazas, los explotados ni emiten alabanzas ni observan un “comportamiento responsable”.

El oportunismo y la matanza, ya espectáculos cotidianos, vuelven irreales las perspectivas idealistas. También, Azuela comparte con sus personajes el énfasis machista y la frustración estrepitosa. Al “mensaje” ideológico (la Revolución ha sido destruida por la cobardía, la entrega y el destino irredento de una raza) lo desbordan el juego de los caracteres, el ritmo del diálogo, la rapidez de la acción. Al exponer los hechos y las psicologías sin más trámite, su visión adquiere otro relieve y otro contexto (a menudo antagónicos). En última instancia, en sus novelas prerrevolucionarias (*Los fracasados* y *Mala yerba* de 1909) y en *Andrés Pérez*,

maderista, *Los de abajo* (1915), *Los caciques* (1917), *Las moscas* (1918), *Domitilo quiere ser diputado* (1918) y *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), su relación de los hechos es tan dramática y crítica como entusiasta y conmovida.

A la desesperanza la limitan el acento de la epopeya y la creencia (por un tiempo inevitable) en la escritura como coautora de la realidad. Azuela es el relator de la gesta popular, y en *Los caciques*, con precisión y coraje, detalla el rencor social, las respuestas límite a la explotación. *Los caciques* propone la explicación ética y la descripción literaria del impulso de las masas, y el añadido es la indignación ante la “gente decente”, con su ramplonería, estulticia, servilismo ante el poderoso y su despotismo hacia los inermes. Según Azuela, la clase media (“las moscas”) hace del oportunismo el método de comprensión de sus vidas: o se sobrevive y se asciende, o se desaparece. Azuela se acerca al conjunto de poses y posiciones de la truhanería, digamos a la perfidia y las traicioncitas del curro Luis Cervantes (en *Los de abajo*), que profetiza:

Como decía... se acaba la revolución, y se acabó todo. ¡Lástima de tanta vida segada, de tantas viudas y huérfanos, de tanta sangre vertida! Todo, ¿para qué? Para que unos cuantos bribones se enriquezcan y todo quede igual o peor... Pero ¿es de justicia privar a su mujer y a sus hijos de la fortuna que la Divina Providencia le pone en sus manos? ¿Será justo abandonar a la patria en estos momentos solemnes en que va a necesitar de toda la abnegación de sus hijos humildes para que la salven, para que no la dejen caer de nuevo en manos de sus eternos detentadores y verdugos, los caciques?... ¡No hay que olvidarse de lo más sagrado que existe en el mundo para el hombre: la familia y la patria!

A esta “demagogia mística” Azuela le opone la descripción con frecuencia magnífica de combates y muerte. Y la prédica: según uno de sus innumerables personajes autobiográficos (So-

lís en *Los de abajo*), la raíz última del oprobio es la psicología motinera del vulgo: para la canalla revolucionar equivale a robar y destruir cuanto se halle al paso.

No obstante, Solís también exclama: “¡Qué hermosa es la Revolución aun en su misma barbarie!”

La ventaja incomparable de *Los de abajo*: pese a haberse escrito en 1914 ubica, en lo básico, el fenómeno revolucionario. En su mayoría, los libros decisivos sobre el tema se dan a conocer a partir de 1920: de Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla* de 1928, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de 1931, *Si me han de matar mañana* de 1934 y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de 1941; del general Francisco L. Urquiza, *Tropa vieja* de 1947 y *Fui soldado de levita, de esos de caballería* de 1967; de Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* de 1928, *La sombra del Caudillo* de 1929 y *Memorias de Pancho Villa* de 1938-1940; de José Vasconcelos, sus libros autobiográficos *Ulises criollo* de 1936, *La tormenta* de 1937, *El desastre* de 1938 y *El proconsulado* de 1939; de Nellie Campobello, *Cartucho* de 1931 y *Las manos de mamá* de 1937.

* * *

De un modo u otro, los escritores explican y se explican la Revolución “porque así son las cosas”, porque la guerra genera su propia lógica y porque la Revolución falla al no redimir (en su sentido literal y cristiano) a las masas y al encumbrar una nueva clase de inmensa corrupción. Lo inevitable: el resultado literario no depende de los juicios morales sino de la descripción de atmósferas bélicas y de la creación de personajes memorables. **Martín Luis Guzmán** (1887-1976), un prosista admirable, produce el mejor libro de crónicas de la lucha armada (*El águila y la serpiente*); examina con maestría en *La sombra del Caudillo* la lucha por el poder; proporciona la visión minuciosa del mito en *Memorias de Pancho Villa*, y en *Muertes históricas* (1958) re-

construye de modo notable los días finales de Porfirio Díaz y Venustiano Carranza.

El águila y la serpiente, sucesión de crónicas o novelas quinquentaesenciadas, contiene episodios magistrales, que no han perdido actualidad: el revolucionario puro que va a ser fusilado y mantiene sin embargo, sin que se caiga, la ceniza de su cigarro; Eufemio Zapata en las escalinatas de Palacio Nacional; las calles sombrías de los pueblos tomados por los ejércitos; Fierro, el lugarteniente de Villa, y su exterminio de federales; las prisiones y las huidas de los intelectuales revolucionarios. Es la descripción óptima, en lo literario, lo temático y lo psicológico de los años de la incertidumbre en torno al día siguiente. ¿Quiénes mueren, quiénes viven?

La sombra del Caudillo recrea la confrontación sangrienta de facciones y temperamentos y es una suerte de *thriller* de la Ciudad de México en tiempos de conjuras y exterminios. Para Guzmán, la historia nacional es el hallazgo continuo de lo irremediable. Allí están los métodos de obtención del poder, la obsequiosidad de los abogados que son políticos, la extinción de generales y soldados de cualquier bando. Agréguese a esto el fulgor de la ambición. *La sombra del Caudillo* se inspira en personajes de la realidad (Obregón, el Caudillo; Calles, secretario de Gobierno; Francisco Serrano, ministro de la Defensa y rival de Calles). Así, el recorrido por las disputas criminales es un viaje por las instituciones recientes de la política:

Cada dos años, cada tres, cada cuatro —dice el general Protasio Leyva, jefe de la policía— se impone el sacrificio de descabezar a dos o tres docenas de traidores para que la continuidad revolucionaria no se interrumpa.

Éste es sólo un nivel de *La sombra del Caudillo*; es también una alabanza invertida a la civilización, un acercamiento a la red de intrigas y matanzas y un dibujo feroz del rostro de la ciudad

hecho de la acumulación de burdeles, prostitutas solidarias, negocios al amparo de los puestos públicos, conjuras, traiciones, enfrentamientos, conceptos de la amistad vigorizados o desvanecidos entre brumas alcohólicas, discursos de persuasión radicada en la evocación del sonido (*voz y dicción son ideología*), paseos melancólicos, comidas y comelitones fraguados como ceremonias, reuniones clandestinas que se afinan en los prostíbulos, sesiones agitadas en la Cámara de Diputados, intentos de asesinatos y duelos, graves tensiones entre los altos dirigentes en conversaciones que son mensajes cifrados, liquidación sin más de los enemigos. La Ciudad de México, sinónimo de la política, rodea a los personajes, atmósfera fluida o entorpecedora, juego de polaridades, junta de sombras o asamblea de víctimas.

Luego de *Memorias de Pancho Villa* y de *Muertes históricas*, Guzmán publica muy poco. Funda y dirige hasta su muerte la revista *Tiempo*, desde donde combate la intolerancia religiosa y se opone al integrismo. Edita una colección de clásicos del liberalismo de la Reforma y acepta tareas burocráticas o políticas: presidente vitalicio de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, embajador de México ante las Naciones Unidas (1953-1958), senador de la República (1970-1976).

* * *

La versión "romántica" (en el sentido cinematográfico) de los temas revolucionarios, la representa un narrador excelente: **Rafael F. Muñoz** (1899-1972). Según Muñoz, la historia es un laberinto de anécdotas, porque así, fragmentada y memoriosa, es la época. Y Muñoz también es arquetípico al volver creíble la mentalidad campesina en la Revolución. Más allá del miedo a la muerte, estoicos, divertidos, fraternales, autodestructivos, el grupo de los Leones de San Pablo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* se dispone a la expiación de algún secreto y último pecado original. En *Se llevaron el cañón para Bachimba* la rebelión encabeza-

da por Pascual Orozco se vuelve la sucesión de vidas arrasadas, de diálogos de esperanzas al borde de la agonía, del sinsentido de querer encontrar la significación de las batallas. También es excelente su crónica biográfica *Santa Anna, el dictador resplandeciente* (1938). En su libro de cuentos *Oro, caballo y hombre* (1934) narra el fin del lugarteniente de Villa, Rodolfo Fierro, obsesionado por el brillo del dinero. Así lo describe Muñoz:

A la cabeza del grupo iba un hombre alto, con el sombrero texano arriscado en punta sobre la frente, tal como lo usan los ferrocarrileros, “los del riel”. Rostro oscuro completamente afeitado, cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros; boca de perro de presa, manos poderosas, torso erguido y piernas de músculos boludos que apretaban los flancos del caballo como si fueran garras de águila. Aquel hombre se llamaba Rodolfo Fierro; había sido ferrocarrilero y después fue bandido, dedo meñique del jefe de la División del Norte, asesino brutal e implacable, de pistola certera y dedo índice que no se cansó nunca de torrar el gatillo.

* * *

Nellie Campobello (1909-1986) ofrece con fina destreza narrativa la visión de una niña que contempla la Revolución y que, ante la violencia, exhibe su sensibilidad sin caer en el chantaje sentimental. Ella lo sabe: no han sido las mujeres las inventoras del mito de “la sensibilidad femenina” toda hecha de fragilidad y proclividades a la cursilería; ha sido la arrogancia patriarcal la que, al urdir la literatura viril (un invento en el que se confunde la violencia con la esencia del comportamiento), diseña por contraste una parodia. En *Cartucho* (1931), Campobello describe a los villistas en Chihuahua:

Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado; sin probar

bocado, corrieron derecho a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda.

Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería — así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa.

LA NOVELA CRISTERA:
“ES EL ODIIO AL MAL LO QUE TE ANIMA”

La derecha produce la novela cristera, en la que 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 que, sin embargo, también provienen de la resistencia al despojo, como explica Jean Meyer en *La Cristiada*. Son libros o libelos como *La Virgen de los cristeros*, de Fernando Robles, *La sed junto al río*, de Antonio Rius Facius, *Héctor* de Jorge Gram (David G. Ramírez) (1930). En esta última exhorta un cura:

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.

Frente a esta corriente ultrarreaccionaria, 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 Goytorúa) y al acierto narrativo: *Los cristeros (La guerra santa en Los Altos)* (1937, de José Guadalupe de Anda). De Anda (1880-1950), un novelista que es preciso reconsiderar, escribe otras dos novelas de igual calidad: *Los bragados* (1942) y *Juan del Riel* (1943).

Las reacciones de furia moralista, la decepción ante la utopía envilecida se dejan ver desde los títulos de algunas obras: *Acomodaticio. Memorias de un político sin convicciones*, de 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 desorientan porque los autores niegan, en y por principio, la existencia (dentro de la Revolución) de convencimientos o de metas “idealistas”. Si hubo quijotes auténticos, los exterminaron los fusilamientos o las balas perdidas o el mero desencanto.

DE LA NOVELA “INDIGENISTA”

Frente al indígena (realidad y “problema”), ni siquiera el esfuerzo de antropólogos como Miguel Othón de Mendizábal y Manuel Gamio, el empeño del gobierno de Lázaro Cárdenas y las generaciones sucesivas de antropólogos, etnólogos y etnógrafos, logran desterrar la red de prejuicios que es la tradición interpretativa. Un versificador como Carlos Rivas Larrauri codifica el habla fracturada del indígena que apenas habla “castilla” hasta desgastarla en lo paródico y asegurar su sitio en el humor popular: “Mi cantón, magrecita del alma”. Allí está el indio, elemento conspicuo del colonialismo interno, nunca asimilado, la animación masiva de las dudas sobre el 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 habla y una conducta “occidentales”. Las dos técnicas confluyen en un propósito: hallar un indígena incomprendible o, algo más rentable, “humorístico” a pesar suyo, que al ser una abstracción confirme su condición “invisible”.

Aun las novelas mejor intencionadas de la época radical, *El indio* (1935) y *Tierra* (1932) de **Gregorio López y Fuentes** (1894-1966) o la excelente *El resplandor* (1937) de **Mauricio Magdaleno** (1906-1988), no evitan “la actitud de superioridad” 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 una “observación antropológica”: el indio, objeto de estudio para situar al hombre primitivo. Magdaleno es mucho más complejo, quiere consignar los procedimientos de explotación y aplastamiento que explican la *impotencia* de las comunidades indígenas. No hay salidas: el niño indio, Saturnino Herrera, *El Coyotito*, abandona la inhumana, infernal vida de su etnia, va a educarse a la ciudad y regresa como gobernador del estado a oprimir, promover y dirigir el engaño, la deshumanización y el asesinato de los de su raza.

Magdaleno escribe también *Las palabras perdidas* (1959), el mejor libro sobre la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929.

* * *

Francisco Rojas González (1904-1951) inicia otra vertiente: la pretensión de exactitud que destruye su novela, *Lola Casanova* (1947), y le da una vida irregular a sus cuentos (*El diosero*, 1952). Lo mejor de Rojas González es su novela *La Negra Angustias* (1944), sobre una mujer llevada por el machismo a la lucha armada donde alcanza el grado de coronela, sólo para terminar llevándole comida a su hombre que es albañil. Pero el final humillante no le quita méritos al resto del relato.

Una obra maestra de la literatura antropológica: *Juan Pérez Jolote* (1948) de **Ricardo Pozas** (1919-1990), el gran relato de la vida indígena en Chiapas, un tema ya planteado en la ficción por B. Traven (1882-1969) en su novela *La rebelión de los colgados* (1936). Pozas deja hablar al indígena sin patrocinarlo en lo mínimo:

No sé en que año nació. Mis padres no lo sabían, nunca me lo dijeron. Soy indio chamula, conocí el Sol allá en el lugar de mis antepasados que está cerca del Gran Pueblo, en el paraje de Cuchulumtic.

Me llamo Juan Pérez Jolote. Lo de Juan, porque mi madre me parió el día de la fiesta de San Juan, patrón del pueblo. Soy Pérez Jolote, porque así se nombraba a mi padre. Yo no sé cómo hicieron los antiguos, nuestros “tatas”, para ponerle a la gente nombres de animales. A mí me tocó el del guajolote.

* * *

Al lado de *El resplandor*, las novelas y cuentos de **Rosario Castellanos** (*Balún Canán*, 1957, *Ciudad Real*, 1960, *Oficio de tinieblas*, 1962) son los intentos mejores y más significativos por captar la dimensión trágica del “problema indígena”. En Castellanos existe conciencia de los peligros de la narrativa indigenista: “Uno de sus defectos principales [de la corriente indigenista] —dice— reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable... Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz”.

Un narrador interesante: **Ramón Rubín** (1912-2000), que se acerca a la vida de campesinos, pescadores, indígenas: *El callado dolor de los tzotziles* y *La bruma lo vuelve azul*.

LA TOMA DEL PODER POR LA PROSA

En 1930, el periódico *El Nacional* organiza un concurso de novelas revolucionarias. Surge una corriente que se autocalifica de “proletaria”, entusiasta de los primeros novelistas soviéticos y

—así no lo reconozca— de escritores norteamericanos como Theodore Dreiser y Upton Sinclair. Sin tradición crítica, esta cultura radical recurre al expediente a mano: el sentimentalismo “pequeñoburgués”, todavía atenido al esquema cristiano del sacrificio que engendra la redención. En *La ciudad roja* (1932), de José Mancisidor, o en *Chimeneas* (1937), de Gustavo Ortiz Hernán, o en *Mezclilla* (1933), de Francisco Sarquís, impera una tesis: sin sangre de los mártires no habrá revolución socialista, ya que el precio de la conciencia es el mayor dolor (el destino de los dirigentes es perecer en el primero o en el último capítulo).

VIAJE EN TORNO A LA CALIDAD DE LOS SENTIMIENTOS

Los hechos no penetran en el mundo donde viven nuestras creencias, y como no les dieron vida no las pueden matar; pueden estar desmintiéndolas constantemente sin debilitarlas, y un alud de desgracias o enfermedades que una tras otra padece una familia, no le hace dudar de la bondad de su dios, ni de la pericia de su médico.

MARCEL PROUST, *En busca del tiempo perdido*

A Ramón López Velarde se le juzga el idealizador profesional de la vida provinciana. No es así, pero antes que leer, muchos prefieren etiquetar. A dos excelentes poetas y con mayor razón se les podría atribuir semejante empresa: **Francisco González León** (1862-1945) y **Alfredo R. Placencia** (1875-1930). En su libro esencial, *Campanas de la tarde* (1922), González León se sitúa entre dos extremos: la fascinación y la evocación. De algún modo, la ingenuidad y frescura de sus imágenes (“sus manos que exhalaban el aroma de un lápiz acabado de tajar”, “cielo decorativo donde anda un vuelo que se recata”) lo vinculan con el espíritu moderno. Como Placencia y López Velarde, no se interesa en la provincia real, sino en el espacio al que le atribuye gracia, candor y hermosura.

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

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 quedes.
 De "Ciego Dios"

Placencia es un párroco de Jalostotitlán, Jalisco, no muy apreciado por los obispos que se enteran de su existencia; González León, ex seminarista, "renuncia al mundo" a los 50 años de edad y opta por el apostolado laico. Ambos se proponen una acción vocacional: "revelar lo negado a los *ojos profanos*, la hermosura oculta a los sabios y revelada a los humildes". Se exalta lo hecho a un lado por el Progreso y se detallan las ventajas del tiempo sin tiempo, que sacan a relucir la perfección ética y estética de las costumbres pueblerinas. Por sobre las sujeciones de la moda se elevan los lirios del campo y la rendición del alma a la naturaleza y la fe.

González León y Placencia comparten un anhelo: fijar poéticamente a la provincia, y engrandecer esa melancolía gozosa que infunde la cristiandad vivida desde la lejanía de las urbes. En los pueblos de Jalisco, regidos por la monotonía, sólo hay un espectáculo permanente: el de las emociones, que si son *legítimas* (piadosas/familiares) nos revelan, según estos poetas, la armonía de las vidas rutinarias, las técnicas de hallazgo de lo diverso que el tedio alumbró, la selección de objetos y colores predilectos, y las horas del día en que el ánimo se transfigura, mientras "están callados todos los ruidos".

Dos escritores que corresponden de varios modos a Placencia y González León: **Concha Urquiza** (1910-1945), cuya obra se reúne en *El corazón preso* (1990), y el sacerdote **Manuel Ponce** (1913-1994); entre sus libros: *Ciclo de vírgenes* (1940), *Misterios para cantar bajo los álamos* (1947), *El jardín increíble* (1950) y *Elegías y teofanías* (1968). En ambos, la delicadeza es una "escala espiritual".

LÓPEZ VELARDE:
 “MI ESPÍRITU ES UN PAÑO DE ÁNIMAS”

¿Quiénes son los primeros lectores de González León, Placencia, Rebolledo y López Velarde? Como en cada época, los poetas y los que se proponen serlo, y, también, los que valoran a las potencias líricas, así, con esta expresión. En las primeras décadas del siglo XX, la poesía certifica la vida espiritual y si los libros se venden poco, salvo unos cuantos casos (los de Antonio Plaza, Juan de Dios Peza, Gutiérrez Nájera, Nervo, Darío, Díaz Mirón), los poemas circulan con amplitud, y el que convierte su memoria en un archivo de versos se prestigia ante sí mismo.

Ramón López Velarde (1888-1921) es el poeta mexicano *más nacional*, es decir el más injustamente desconocido en el mundo de habla hispana y el más reservado al disfrute de sus compatriotas. También, la expresión *más nacional* anuncia la presunción ideológica: un escritor concentra “la sustancia de la comunidad”. Pero la visión externa es nada más eso, una sobreimposición. López Velarde es muy complejo, revisa las tradiciones y va del catolicismo ortodoxo a la heterodoxia poblada de claves enigmáticas y no tanto. El erotismo ratifica la religiosidad de los sentidos y el fervor por los rituales integra como nunca antes lo personal y lo colectivo. Gracias al viaje circular entre la sensualidad y las prácticas devocionales, coexisten pacíficamente el anhelo de pureza y la apetencia carnal:

En mi pecho feliz no hubo cosa
 de cristal, terracota o madera,
 que abrazada por mí, no tuviera
 movimientos humanos de esposa.

De “En mi pecho feliz”

Actos piadosos y a su modo lúbricos, idolatría de los bustos que son eróticos y son místicos. Si esto se considera un capítu-

lo de las oposiciones entre la Carne y el Espíritu, se diluye el sentido poético, cifrado no en la dicotomía sino en la fusión. En tanto el personaje de sus versos, López Velarde se ve a sí mismo como el adelantado de una cultura:

 Mi espíritu es un paño de ánimas, un paño
 de ánimas de iglesia siempre menesterosa;
 es un paño de ánimas goteando de cera,
 hollado y roto por la grey astrosa.

 No soy más que una nave de parroquia en penuria,
 nave en que se celebran eternos funerales,
 porque una lluvia terca no permite
 sacar el ataúd a las calles rurales.

 Fuera de mí, la lluvia; dentro de mí, el clamor
 cavernoso y creciente de un salmista;
 mi conciencia, mojada por el hisopo, es un
 ciprés que en una huerta conventual se contrista.

 De "Hoy como nunca"

En el clímax, el personaje es el edificio derruido, el árbol simbólico, el trapo ajado, el abandono en torno al ritual. No hay aquí un catolicismo victorioso ni versiones inexploradas del gozo cristiano, sino la capacidad de extraer las sensaciones de plenitud de entre las ruinas (de la "nave de parroquia en penuria"). La mezcla de doctrina y sensualidad no equilibra los extremos, ni lleva a la contemplación del "alma dividida". López Velarde, místico tardío o prematuro, le atribuye a la fe (un término de uso variado) la unidad de lo vivido. El repertorio "profano" (el modernismo, Baudelaire, Laforgue, Lugones, la "inversión de valores" del paisaje revolucionario) y el acervo de vivencias matizan las "dualidades funestas" del temperamento del poeta, nutrido por el *Cantar de los cantares* y por san Juan de la Cruz, y febrilmente cristiano y erótico. Véase por ejemplo este fragmento de "La Ascensión y la Asunción":

Vive conmigo no sé qué mujer
invisible y perfecta, que me encumbra
en cada anochecer y amanecer.

Sobre caricaturas y parodias,
enlazado mi cuerpo con el suyo,
suben al cielo como dos custodias...

Dogma recíproco del corazón:
¡ser, por virtud ajena y virtud propia,
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

Desde 1921 “La suave Patria” se califica de obra maestra del costumbrismo y el nacionalismo intimista. Allí está el catálogo de hábitos pueblerinos que entonces se creen irrenunciables, las atmósferas que resisten el culto al Progreso y, también, buscan evadirse de los efectos de la Revolución, el cine, la industrialización, la sociedad secularizada y, muy especialmente, las migraciones del campo a las grandes ciudades y a Estados Unidos. En “La suave Patria”, escenario de un gran *tableau vivant*, se avizora el fin del paisaje tradicional. Museo involuntario cuya magnificencia crece al ir desapareciendo lo allí nombrado, el poema ofrece señales engañosas. López Velarde no glorifica el costumbrismo, ensancha los territorios de lo conocido y las costumbres no tanto de la sociedad sino del idioma. “La suave Patria” no es un rescate del costumbrismo sino la invención de tradiciones a partir de algunas situaciones pueblerinas.

A la comprensión de “La suave Patria” ayuda el texto en prosa de López Velarde, “Novedad de la Patria” (en *El minutero*), que celebra la “épica sordina” y exalta una “patria íntima... hecha para la vida de cada uno. Individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta, así la cubran de sal. Casi la confundimos con la tierra”. El alegato es inequívoco. Al declinar la violencia revolucionaria, es oportuno rehusarse a la adoración del Progreso, conferirle a la vida íntima las dimensiones de la civilidad, y reclamar desde la estética el arraigo en las actitudes que,

sin aspavientos, van modificando la tradición. De ese cambio sin estrépitos se desprende la animosidad contra los destructores de la armonía. “El país se renueva ante los estragos y ante millones de pobladores que no tienen otros ejercicios que los de la animalidad... A veces creemos que va a morir el primor del mundo. Que la turbamulta famélica aniquilará los diamantes tradicionales, los balances del pensamiento, los finiquitos de la emoción”.

La estética preserva la identidad. Así lo recomienda López Velarde al final de “La suave Patria”:

Patria, te doy de tu dicha la clave:
sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;
cincuenta veces es igual el Ave
taladrada en el hilo del rosario,
y es más feliz que tú, Patria suave.

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;
sedienta voz, la trigarante faja
en tus pechugas al vapor; y un trono
a la intemperie, cual una sonaja:
¡la carreta alegórica de paja!

La utopía no se concentra en la realidad sino en la literatura, pero el tiempo le concede un nicho histórico a las sensaciones invocadas. “Eso era el país, así se describían sus entrañas”. En “La suave Patria” la maestría y la inspiración son lo mismo, y la fertilidad de los versos —reacios al desgaste de su inclusión en discursos políticos y declamaciones— es en rigor inagotable. Y lo más importante, “La suave Patria” es la antítesis de un poema exterior. Es, sí, la cima artística del respeto a lo que se ha vivido pero, en un nivel profundo, es la autobiografía de un momento de la sensibilidad nacional, aquél en el que las costumbres dejan ver su enorme dimensión imaginaria. Ésta sería la moraleja: “Así creíamos ser para siempre, pero ese siempre ya no está con nosotros”.

* * *

Durante tres o cuatro décadas, **Enrique González Martínez** (1871-1952) representa la poesía que eleva el espíritu y educa en la serenidad. Modernista y antimodernista es, desde los años treinta, gran figura de la izquierda nacional. González Martínez asimila las influencias de Darío y los simbolistas franceses, y cultiva la belleza interior y la fe en la austeridad, lo que le lleva a la ruptura con Darío y el modernismo: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje/ que da su nota blanca al azul de la fuente:/ él pasea su gracia no más, pero no siente/ el alma de las cosas ni la voz del paisaje”. En tanto profeta, González Martínez no demanda el arrepentimiento sino la inmersión en la vida espiritual. Sus certidumbres son ya seculares: el alma ya no debe aspirar en la sombra a la intercesión divina; los poemas son también actos extraliterarios de repercusiones insospechadas; el heroísmo social y político no es el único existente, y tan peligroso como el desorden beligerante puede ser el muy hostil “yo íntimo”. Aún se cree entonces —Freud es apenas un rumor difuso— que es posible concentrar el alma en versos memorables, y por eso González Martínez se aleja del “estruendo externo” y sustituye mármoles y faunos por la salvaguardia del claustro que es la conciencia. Con lo comprensible o lo incomprensible del caso, esta poesía domina en los años más ásperos de la Revolución:

“Casa con dos puertas”

¡Oh casa con dos puertas que es la mía,
 casa del corazón vasta y sombría
 que he visto en el desfile de los años
 llena a veces de huéspedes extraños,
 y otras veces —las más—, casi vacía!...

Casa que en los risueños
 instantes de la vida, miró absorta

la fila interminable de los sueños,
de arribo fácil y de estancia corta...
¡Cuán raro fue el viador que en la partida
dejó, para los tránsitos futuros,
una hoguera encendida
en la piadosa puerta de salida
o una noble inscripción sobre los muros!

Los más dejaron, al fulgor incierto
de un prematuro ocaso,
algún jirón en el umbral desierto,
el alma errante de algún himno muerto
o un desgaste de piedras a su paso.

Sólo al silencio de la paz nocturna,
prende su lamparilla taciturna
huésped desconocido...
Y se pregunta mi inquietud cobarde
si es un cansado amor que llegó tarde
o es un viejo dolor que no ha salido.

En *La palabra del viento*, 1918-1921

DE LOS ARTISTAS POPULARES,
LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y SUS DISIDENTES

Antes del turismo religioso que busca en el asombro el remedio contra las incomprendiones de la modernidad, en los templos los óleos, las esculturas y los exvotos están a la disposición de los fieles. Y la muchedumbre de vírgenes y santos y cristos de buena factura son aleccionamientos piadosos al lado de la magnificencia del arte indígena de Tepozotlán, de Santo Domingo en Oaxaca, de Tonantzintla o, todavía un tanto en brumas, de los centros ceremoniales.

A principios del siglo xx en México, el grabador **José Guadalupe Posada** (1852-1913) trabaja con tecnología precaria y en pésimas condiciones. Es un creador incesante (tal vez más de ocho mil grabados) y es el autor de la primera visión artística de conjunto del pueblo mexicano. No se le considera un artista sino, y eso a él le resulta suficiente, el artesano compulsivo que al no temerle a su fantasía, inventa y encauza portentosamente las variedades de lo que fructifica después o casi inmediatamente en el imaginario popular. Posada, una época por su cuenta, muere en la miseria (tres personas asisten a su entierro), y en vida su único reconocimiento es la gran demanda de trabajo. Y la presentación humilde de sus grabados, sin valor en el mercado, afirma su ocultamiento.

En el mundo de Posada desfilan las situaciones que construyen una de las versiones perdurables de la tradición. Él congrega gustos, costumbres, modas, acciones del morbo, formas ortodoxas y heterodoxas de la diversión. En esto, Posada acata las reglas de la configuración de lo popular, que en un país de

no lectores queda a cargo de los caricaturistas de oposición en publicaciones como *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote* y *El Colmillo Público*. Posada observa la realidad y transmite fielmente su visión, y jamás pretende “mejorar” el aspecto de los nativos, son como son, y “hermosearlos” es empresa del ocultamiento con sentido de culpa.

La *Gaceta Callejera* y las hojas volantes de Posada impresas en el taller de Vanegas Arroyo, sus colaboraciones en libros y revistas, sus carteles de gran tamaño, su elaboración fantasiosa de la nota roja, su infatigable capacidad de trabajo, llaman poderosamente la atención y es muy explicable que en pos de antecesores, Diego Rivera lo considere un precursor de su movimiento y José Clemente Orozco aluda a su influencia. Con abundancia de recursos estilísticos, la de Posada es la recreación más vívida de la imaginación popular, lo que incluye fusilamientos, filicidios, bandoleros, descarrilamientos, fenómenos naturales, misas multitudinarias, el Palacio Nacional, la Alameda y, muy especialmente, el conjunto definitivamente contemporáneo, las calaveras, una de las cuales, la Calavera Catrina, es ya uno de los más arraigados símbolos nacionales.

Antes de Posada colabora en la imprenta de Vanegas Arroyo **Manuel Manilla** (1830-1890), un grabador notable que mezcla lo real, lo mitológico y lo fantástico. Es de él, por ejemplo, el grabado de una escena de la Pasión donde al lado de los crucificados y los soldados reza un grupo de calaveras.

* * *

A principios de siglo prosigue el auge del arte académico que reelabora las modas artísticas de Francia y España, prodiga copias de los clásicos y pone la excelencia imitativa al servicio (adulatorio) de los héroes, que no la necesitan, y de las Buenas Familias, que la ansían. Las copias de los clásicos, que incluyen desnudos masculinos, son parte de la educación “euro-

pea”, en un panorama regido por la falta de estímulos, la inercia, la escasez de compradores, la abundancia de imitaciones de los grandes maestros, el envejecimiento de los profesores de arte que no consiguen la jubilación (porque no existe), y los óleos, dibujos y grabados excepcionales, por lo común inadvertidos.

En Guanajuato, **Hermenegildo Bustos** (1832-1907), retratista original que al no adular los rasgos de sus clientes y vecinos los preserva del olvido, se distancia de la producción de óleos donde el defecto de los modelos es no tener ninguno (el “retrato de sociedad”, elaboración instantánea de la estirpe de los retratados). En el Valle de México, **José María Velasco** (1840-1912), le adjudica al paisaje la educación sensible de quienes lo contemplan (éste podría ser su mensaje: “En la creación de la grandeza, la colaboradora indispensable de Dios es la mirada humana”). Entonces, los pintores de “buena factura” llaman la atención por “lo prodigioso” de su obtención de semejanzas, por el colorido que ilumina salas, comedores, vestíbulos y despachos y por la solemnidad de los temas.

Un fenómeno insólito, **Julio Ruelas** (1870-1907), un raro en el sentido utilizado por Rubén Darío, un surrealista *avant-la-lettre* integrado al grupo de la *Revista Moderna*, influido por Edgar Allan Poe y los simbolistas, cercano a las ceremonias y las profanaciones de la literatura gótica. Ruelas, pese al tiempo transcurrido, es un artista por redescubrirse, con su imaginación prodigiosa y su don para lograr un simbolismo barroco.

* * *

¿Quiénes son los artistas famosos de una etapa, los favorecidos por ese sistema crítico que es el mercado incipiente? Entre ellos, **Leandro Izaguirre** (1867-1941), que en su celebradísimo *El martirio de Cuauhtémoc* (1892) proporciona simultáneamente una lección escolar y otra de clasicismo (tan eran humanos los

prehispánicos que vivían la tragedia como si fueran helénicos); **Ernesto Icaza** (1870-1926), forjador de la mitología campirana en sus escenas de haciendas y charrería; **Félix Parra** (1845-1919), en sus *Episodios de la conquista* (1877), uno de los más empeñados en presentar las genealogías visuales de la República; **Germán Gedovius** (1866-1937), un académico riguroso y crítico, un retratista notable, autor también de una serie de apuntes sobre crímenes “de la actualidad”; **Joaquín Clausell** (1886-1935), un impresionista con obras de primer orden, que complementa con trabajos de vanguardia.

Y si Posada, sin ánimo pedagógico alguno, instruye al pueblo sobre los caminos donde lo imaginado y lo real coinciden y se asemejan, casi todos los artistas reconocidos aplican cuatro o cinco grandes recetas, fomentan las mitologías y buscan hacerse de compradores. Tienen en contra a los recelosos de la pintura nacional (“Si no los conocen en París, ¿por qué debo admirarlos?”), ansiosos de un arte “a la europea” y muy convencidos del axioma: los mexicanos nunca seremos internacionales. Al fin y el cabo “nunca primeras partes fueron nuestras”.

Los ámbitos seculares (museos, galerías) funcionan dificultosamente, y todavía en los comienzos del siglo XX predominan en materia de arte los espacios de la iglesia católica, ya que entonces el perímetro religioso es el circuito educativo de las mayorías donde intervienen los óleos de temas sacros, rara vez significativos, el arte barroco o churrigueresco, tan deslumbrante, y la muchedumbre de tallas devocionales de calidad excepcional. Desde los salones de una burguesía atónita por el parecido que cree tener con los franceses, y desde la enseñanza otorgada por el arte religioso, el siglo XX se inicia con una certeza: de sus espectadores, el arte demanda un temperamento devocional.

¿Qué está a la vista? Existencia mínima de críticos y galerías de arte; inercia en los poquísimos museos; novedades del “afrancesamiento”; escasez de libros y publicaciones especia-

lizadas en arte; déficit de público y compradores; aletargamiento del gusto reconocido (notorio en las residencias en las que lo bello es un paisaje del Sena o una estatua neoclásica de manufactura reciente); inundación de esculturas de Venus; estallidos bohemios (el pago autodestructivo por la sobrevivencia en un medio “filisteo”); incredulidad ante las vanguardias; negación categórica del arte popular, así se use en las decoraciones caseras. Y, sobre todo, la Academia de San Carlos, a la que acuden todos los que serán artistas de significación, el espacio de las formaciones académicas y los rechazos del academicismo.

Algunos pintores obtienen su clientela por su virtuosismo y por sus temas, que idealizan la historia y la sociedad. A fines del siglo XIX el ensalzamiento de los indígenas antiguos tiene que ver con el reacomodo del pasado. Además de *El martirio de Cuauhtémoc*, muchos otros pintores incluyen entre sus figuras exaltadas a Moctezuma y, una y otra vez, a Cuauhtémoc, a los guerreros aztecas, a los jefes toltecas. Un regreso a la Conquista, con atención admirativa sobre los vencidos.

Si se atiende la mitificación pictórica de la raza indígena, se aprecian mejor las aportaciones de Bustos y del muralismo. El racismo criollo y mestizo ve en la raza indígena algo concluido, sin redención concebible, a la que emblematizan los mendigos en las calles de la gran ciudad y los seres de la miseria extrema en los pueblos. Para afirmar y en algo contradecir esta tesis, **Saturnino Herrán** (1889-1918), un provinciano de intenciones clásicas, evoca la Edad de Oro prehispánica y criolla y le otorga a los hombres de Aztlán la belleza aturdidora de *bodybuilders* precursores de las flores de gimnasio. El mensaje subyacente: estos nativos son tanto más bellos porque sus descendientes renunciaron a la gracia física. O tal vez los efebos aztecas de Saturnino Herrán son aceptados por la sociedad afrancesada y racista de ese tiempo porque, minimizados por su “condición efébrica”, no representan un peligro social como

raza. En la década de 1920, cuando la sociedad no quiere reconciliarse con lo autóctono, los muralistas se acercan al indígena con gran respeto, incluso Orozco desde su “estética de la fealdad”.

LOS INDICIOS DEL CAMBIO

En la Academia de San Carlos estudian Roberto Montenegro, Alberto y Antonio Garduño, Diego Rivera, Armando García Núñez, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Ángel Zárraga. De ellos, están muy cercanos al Ateneo de la Juventud Herrán, Rivera, Enciso y Zárraga; Pedro Henríquez Ureña califica a estos artistas de fieles herederos de los modernistas. “Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*; nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico”.

¿Qué se espera del arte en ese tiempo? Que a sus observadores (y, de ser posible, también a sus propietarios) les infunda señorío. “Yo estaba harto de pintar para los burgueses —le dice Rivera a Bertram D. Wolfe en 1923. La clase media no tiene gusto, y menos que nadie, la clase media mexicana. Todo lo que quieren es su retrato, o el de su mujer o el de su amante. Raro en verdad es quien acepta que lo pinte tal y como lo veo. Si lo pinto como yo quiero, se rehúsa a pagar. Desde el punto de vista del arte, era necesario encontrar otro patrón”.

Lo afirmado por Rivera es demostrable. A lo largo de la dictadura de Porfirio Díaz, mientras aguardan las becas o las compras de cuadros del gobierno federal o local, los artistas dan clases o se responsabilizan de esos retratos que ennoblecen y vuelven señoriales los rasgos de las familias pudientes. Una so-

ciudad que transita hacia la estabilidad no le presta mayor atención al nuevo buen gusto y sólo unos cuantos pintores tienen clientela; los demás sobrellevan las clases mal pagadas, las deudas, el sentimiento de abandono, las crisis vocacionales, la dependencia familiar, las imprecaciones al Dios olvidadizo. Por fuerza, el Estado les resulta la gran salida profesional, y no es el mérito menor de Rivera convertir en pacto, no en relación de compra-venta, la inclusión de los artistas en el universo estatal.

EL MURALISMO: LA REINVENCIÓN DE MÉXICO

Escribir en enormes murales públicos la historia de la gente iletrada que no puede leerla en libros.

DIEGO RIVERA

Los buenos murales son realmente Biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros, en México hay muchísima.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

EN LA VARIEDAD ESTÁ EL PUEBLO

De manera previsible, en los años de la Revolución armada no se le concede mayor atención al arte. Por eso, una de las mayores aportaciones del muralismo en general, y de Diego Rivera en particular, es la creación del público que, irritado o desconcertado al principio, se desprende un tanto a fuerzas del exclusivismo de sus costumbres visuales: la pintura de iglesias y conventos y el arte académico, y adquiere otras alternativas en el camino. En buena medida, el muralismo toma en cuenta las decoraciones de los templos, donde los óleos son inspiración devocional. Y al movimiento lo ayuda la noción generalizada: los muros también albergan formas trascendentes, y entregan un mensaje y concretan la ambición del “museo que va hacia la gente”.

En 1921 Vasconcelos le ofrece a Diego Rivera los muros de San Ildefonso; invita también al Dr. Atl y a Roberto Montenegro, que pinta en el templo de San Pedro y San Pablo un mural de calidad pero sin consecuencias. Dura poco el proyecto original de Vasconcelos, lo expresa de manera muy retórica, y los pintores contratados se fastidian ante lo que consideran “vaguada-

des”, desdennan el mensaje solicitado y eligen otros caminos, más acordes con su idea del momento hist3rico. A Vasconcelos, partidario de las armonías y las proporciones clásicas, también le molestan las formas y los asuntos de los murales que ha comisionado. Influidos por el arte europeo de la posguerra, por las libertades artísticas, por el ideal de la cultura y la política revolucionarias, los pintores mantienen el compromiso doble con el Arte y con el Pueblo (mayúsculas obligadas). Hay que consignar en los muros al pueblo que en 1910 emergió con violencia y todavía en algunas regiones prosigue desafiante. Y la aspiración de un arte que se iguale con el arrebató revolucionario, origina una estética distinta, difunde versiones de las luchas sociales de México y del mundo, le da su sitio a símbolos y multitudes desplazados del poder pero aún no eliminados del todo. Rivera especifica su meta: “Escribir en enormes murales públicos la historia de la gente iletrada que no puede leerla en libros”.

En sus versiones teóricas, los muralistas se guían por la visión del Pueblo, el ente primordial que antecede y sucede a los regímenes, el paisaje humano que al perder sus cadenas o su inmovilidad lleva por así decirlo de la mano a los creadores. Para ellos, antes de la Revolución prácticamente no hay Pueblo, sino una variedad de calificativos denigrantes: la gleba, el vulgo, la grey astrosa (la expresión es de López Velarde), el peladaje, la leperuza, el infelizaje. De allí que los muralistas opten por la representación simbólica del proceso de la nación y de la grandeza de los seres humanos.

Con las inconsecuencias inevitables, el muralismo o, como también suele decirse, la Escuela Mexicana de Pintura, reinterpreta durante cuatro décadas la historia y la sociedad con arte nunca exento de ánimo pedagógico y sostenido por una certeza: la identidad la obtiene el Pueblo al morir por cientos de miles, al desayunar en un restaurante de la burguesía, al mostrar sus rostros atónitos y, de acuerdo con los códigos de la época, feos y feroces. Así, el muralismo traslada a la vista del

público o la sociedad, las ideas de Nación y Humanidad. Según estos creadores lo que hacen es Historia, es alegoría mítica, es democratización de la belleza. Y sus murales son el arte devocional fuera de los templos, la armonía que en algo alivia la vida desgarrada de la mayoría de sus espectadores.

EL PUNTO DE PARTIDA

El trabajo en San Ildefonso sigue siendo el momento por excelencia del muralismo y la convocatoria al deslumbramiento del último medio siglo, que alguna vez fue indignación. El primer mural de Rivera, *La Creación*, pintado en el Anfiteatro Bolívar entre principios de 1922 y enero de 1923, es muy distinto de lo que vendrá y de lo que se ha pintado. Es una mezcla poderosa de temas de la Antigüedad clásica con vestigios cristianos y reminiscencias italianas y bizantinas, el mito helénico renovado por el santoral y sus ángeles, las musas y las tres virtudes cardinales. David Alfaro Siqueiros retorna de Europa en septiembre de 1922 y su primer mural, pintado en el Colegio Chico, se atiende a la “inspiración angelical”. Siqueiros lo explica:

Pinté los elementos: fuego, tierra, agua, etcétera, inspirado por la figura de un ángel, más o menos de estilo colonial. Se pueden imaginar el caos, pero era un caos apropiado para un mundo en donde el arte público, “arte para todos”, había desaparecido. No había quien nos dijera: “Haz esto, y luego haz esto otro”. Queríamos ayudar a la Revolución mexicana pero lo hacíamos bastante mal. Lo que hacíamos como arte público podía ser interesante desde el punto de vista de la cultura general, pero desde la perspectiva de lo que íbamos a desarrollar no tenía remedio.

Si algo determina a los muralistas, y no sólo a Rivera, Orozco y Siqueiros, sino también a Roberto Montenegro, Jean Charlot,

Fernando Leal, Carlos Mérida, Emilio García Cahero, el Dr. Atl, es la gana de convertir en templos del arte laico los edificios asignados a su trabajo. Su antecedente directo es la pintura religiosa, como lo señala Charlot: “Las raíces del arte moderno mexicano estaban tan profundamente enterradas en el pasado colonial, que mis nuevos amigos... apenas si podían concebir un arte que no fuese religioso... Orozco, el buen anarquista, pintó una serie de frescos a la gloria de San Francisco. Siqueiros, aludiendo a Colón, pintó un San Cristóbal”. La paradoja se atenúa si se recuerdan la intolerancia de la derecha y su horror a la vez estético e ideológico a las heterodoxias. Para ellos, en ese momento, el reemplazo del arte religioso es la tarjeta postal de las devociones.

APARICIÓN DE “LOS MONOTES”

A los conservadores les indigna “la profanación” de los sitios virreinales, y la nueva burguesía se afilia a nociones reverentes de *la obra de arte*, esa materia sublime cuya posesión certifica *el ascenso social*. Al trasladarse al arte, la niña indígena de ojos inmensos avisa del proceso histórico y étnico en el que la revelación de la hermosura podría ser el principio del fin de la marginalidad. Un individuo que levanta el rifle presagia multitudes radicalizadas, y la meta (jamás intentada en serio) de un artista del pueblo es carecer de singularidad, por disponer del genio colectivo. Al hablar de Posada, Rivera lo juzga un vehículo “inconsciente” de las fuerzas primigenias. No un creador sino un médium. A los primeros adversarios del arte público, los murales los irritan, entre otras cosas porque lo situado a la vista de todos no puede ser obra de arte. Pero, así sea de modo difuso, los espectadores se plantean problemas estéticos. ¿Es esto arte? ¿Tiene sentido lo que está fuera de residencias, iglesias y museos?

Tan no es muy apreciado oficialmente el muralismo que el presidente Obregón sólo lo menciona una vez: “Para estimular

a los pintores nacionales [el Departamento de Bellas Artes] les ha encomendado la decoración de edificios públicos dependientes de la Secretaría, los cuales han quedado bellamente decorados con poco costo” (Informe presidencial de 1923). *Bella decoración a bajo costo*. ¿Quién sería más explícito? Vasconcelos, preocupado por la cantidad de paredes cubiertas, repite su lema: “Superficie y rapidez”, y conmina a los ejecutores de la obra: “Háganlo tanto o más feo de lo que han empezado a hacer, pero háganlo pronto y en el mayor número de metros cuadrados que sea posible” (David Alfaro Siqueiros, en *Me llamaban el Coronelazo*). Así, ni Obregón ni Vasconcelos admiten los notables resultados de su patrocinio. No reniegan de él, en última instancia lo admiten y sostienen, pero los agrede su monstruosidad convulsa y pedagógica, su mensaje explícito calificado al instante de demagogia.

EL “RENACIMIENTO MEXICANO”

El muralismo es a la vez el *prolet-kult* y la aportación de un Estado necesitado de créditos artísticos. Si se admiten las provocaciones, es por una certeza: la Revolución mexicana es tan sólida que patrocina el arte, se hace cargo de la interpretación de la Historia y admite la crítica a sus caudillos y a sus fundamentos doctrinarios. Y un apoyo inmenso les llega en forma inesperada: la fe de viajeros norteamericanos y europeos (escritores, artistas, intelectuales, galeristas, organizadores políticos) en la estética de la Revolución, fe que es también asombro ante las hazañas del pueblo “primitivo”. A esto se le llama entonces el “Renacimiento mexicano” (*The Mexican Renaissance*).

El prejuicio se entevera con la admiración. A México se va a observar el apogeo pictórico de las masas. Los viajeros difunden la complejidad de esta “gesta del arte público” que, además de asimilar lo europeo, aprovecha las tradiciones populares: el

teatro frívolo (*music-hall*), el aspecto de la vida popular en las calles, la pintura en cantinas y vecindades. “Nunca —afirma Rivera— dejaron de pintarse en México pulquerías, fogones, cubos de zaguán de vecindades populares y corredores de cascos de haciendas y casas señoriales de provincia”.

Los visitantes europeos y norteamericanos reconocen el milagro del pueblo que hizo la Revolución y también disfruta del arte. Y estos viajeros, a la vez críticos y compradores, auspician el tránsito de los primeros hallazgos a lo declaradamente internacional, así la demanda obligue a los pintores de caballete a subrayar aspectos locales. Y mientras un sector exige borrar las “manchas de los corruptores del arte”, otro, pequeño al principio, adora a los muralistas. Y factores diversos consolidan este papel relevante: el apasionamiento generalizado por el vigor de campesinos y obreros, el enfrentamiento ideológico con el clero y el gran capital, y la preeminencia de lo visual en sociedades sin costumbre ni necesidad de lectura.

“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 término temible, la “mística”, se advierte en quienes se empeñan en trazar un país, en redactar de varias maneras el catálogo (obsesivo) de sus potencialidades, riquezas y tragedias. 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, el más escéptico y desengañado en sus escritos) se advertirá en los segundos su carácter de primeros utopistas culturales del siglo mexicano y del latinoamericano. No enfrentan a la civilización con la “ignorancia”. De manera quizá deshilvanada pero genuina deciden hacer de la entonces llamada “crueldad” (el pueblo en armas) la materia prima de la reconsideración nacional.

LOS CREADORES EN LAS ATMÓSFERAS DE LA REVOLUCIÓN

DR. ATL: VOLCANES Y LIBROS

Gerardo Murillo (1875-1964) estudia pintura en Guadalajara y en la Ciudad de México. En 1897 viaja a Europa, donde gana una medalla de plata con un autorretrato. Ya en México en 1903, divulga su entusiasmo por el renacentismo, el neoimpresionismo y el arte *fauve*. En 1908 decora los muros del Salón de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con desnudos de mujeres que le permiten usar por primera vez su técnica “Atl-color”. El poeta argentino Leopoldo Lugones le sugiere el seudónimo de Dr. Atl (“agua” en náhuatl). Vuelve a Europa y regresa a México en 1914 a sumarse a la Revolución. Apoya a Carranza y el constitucionalismo contra Victoriano Huerta y, más tarde, contra la Convención Revolucionaria. También promueve la alianza del movimiento obrero y el constitucionalismo. Luego, dirige *Vanguardia* en Orizaba y *Acción Mundial* en la Ciudad de México, publicación anticlerical, anticapitalista, antimilitarista. Por breve tiempo, se le detiene por agitar al movimiento obrero. Se traslada a Los Ángeles, donde permanece hasta 1920.

En 1921, en medio de su actividad pictórica, edita *Las artes populares en México* en seis tomos. Publica la serie en seis volú-

menes *Las iglesias en México* y *Las sinfonías del Popocatepetl*. Organiza una exposición sobre artes populares. Vulcanólogo por afición, le dedica al tema un número elevado de óleos y grabados, que culmina con su serie sobre el volcán Parícutín. En la década de 1930 da un viraje ideológico y se vuelve antisemita y partidario del fascismo. Entre sus obras, *Cuentos de todos colores*, *Un hombre más allá del Universo*, *El Padre eterno*, *Satanás*, *Juanito García* y *Cómo crece y nace un volcán (el Parícutín)*. Pinta, organiza exposiciones, renuncia en 1951 a su membresía en El Colegio Nacional.

Hoy muy revaluado por su poderío expresivo y la energía de su colorido, el Dr. Atl es un pintor y un personaje notorio de la primera mitad del siglo xx.

DIEGO RIVERA: LA IMPOSIBLE INTIMIDAD

Si de ninguna manera el responsable único, Diego Rivera (1886-1957) sí auspicia y vigila su leyenda de muy diversas formas: con el trabajo incesante casi siempre de altísima calidad, la militancia imperturbable y variada, las salidas escénicas, las querellas frontales, las declaraciones insólitas (mitomanía protagónica), las confesiones autobiográficas donde —digamos— acomoda los acontecimientos según las causas o las poses que más le atraen, sea el repudio a una dictadura o los chistes sobre el canibalismo; en suma, lo que va de su burla de la credulidad y la hipocresía a las obligaciones de la militancia. Pongo un ejemplo del libro *Confesiones de Diego Rivera*, hechas a Luis Suárez (Ediciones Era, 1962): a los cinco años de edad, Diego aprende a leer por su cuenta siguiendo el método Froebel. Entonces sucede una escena cumbre:

Quando mi padre me explicó el objeto de los dones de Froebel me llené de una indignación que todavía recuerdo. Corrí al armario

donde mi padre tenía sus libros, cogí el que era mi favorito, lo abrí en la primera página que separaron mis dedos de las otras, y empecé a leerle el texto. Me miraba entre emocionado y risueño. Entonces me dijo:

—Chato, qué buena memoria tienes. ¿Quién te leyó lo que aprendiste?

Entonces me llené de furia, y recuerdo todavía cómo exclamé:

—Viejo pendejo, ¿qué necesidad tengo yo de que nadie me lea lo que está en los libros, o crees que soy tan pendejo como tú?

La cara de mi padre reflejó una alegría como nunca más he visto. Me alzó en peso, y con los ojos llenos de lágrimas, gritó:

—De modo que no me equivoqué. ¡Era exacta la previsión y eficiente el método!

A los 35 años, a su regreso de Europa, Diego Rivera es una leyenda, el artista mexicano que combina el virtuosismo académico y la audacia vanguardista. El orgullo nacionalista destaca su presencia en París, su amistad con Picasso y Fougjita, los retratos que le hace Modigliani (en los que Diego aparece como un “enigma asiático”) y la novela *Aventuras del extraordinario Julio Jurenito*, del ruso Ilya Ehrenburg, donde Rivera es personaje central.

En el Anfiteatro Bolívar de San Ildefonso, Diego le rinde un homenaje al humanismo: el mural *La Creación*, con resonancias del Renacimiento italiano y el neoclasicismo, de Fra Angélico y las musas. El mural se inaugura en 1923 y para entonces ya trabajan en San Ildefonso José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En ese momento, Rivera aún no encarna la potencia del arte revolucionario pero ya comienza a ser, para viajeros y turistas, fuente de aprovisionamiento de los significados ocultos y visibles de México, el artista que ve en su idea del arte público la superficie plástica que va del Renacimiento a la lucha de clases, la congregación de símbolos que, en esta ocasión, ilumina el fervor de obreros y campesinos.

La Revolución (la idea, la esperanza, los cadáveres fulgurantes, las hoces y martillos) es el cumplimiento de la utopía. Rivera, cuyo gran estímulo es la fundación del tiempo nuevo de la Revolución, encabeza la producción de símbolos que son temas pictóricos, de los mensajes que en su momento estimulan o crispan y que luego ocupan un segundo plano en beneficio de la autonomía de las imágenes. Luego pasará al uso de los símbolos de la ciencia y la tecnología.

A un mexicano le resulta difícil, aunque sea muy necesaria, la simple consideración estética de la obra de Diego. Le pertenece a su formación escolar, a su educación artística (la que tenga), a su reconocimiento de la efigie rotunda del artista, a su frecuentación voluntaria o involuntaria de óleos, ilustraciones, grabados, dibujos, publicaciones, portadas de libros, chismes, noticias históricas. También está al tanto, aunque esto sí es sólo de una etapa, de la fe en la Revolución y del modelo bolchevique, de la caricaturización de la burguesía, de la amistad efímera con el caudillo ruso León Trotski, de sus ires y venires en la militancia... y lo que sigue es siempre intensidad, agresiones que lo ciñen sin tregua, homenajes, el cáncer.

Diego, el paradigma de la resistencia y el triunfo. ¿A quiénes, por ejemplo, se enfrenta? En una lista muy parcial: a los círculos de París que desprecian a los *métèques*, a los conservadores de México que odian su figura y sus "monotes", a los estalinistas que lo acosan por su apoyo a Trotski, a las autoridades y los empresarios de Estados Unidos que censuran su trabajo "subversivo", a la prensa reaccionaria que no le perdona su prédica radical, a sus compañeros de la Escuela Mexicana de Pintura José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, al chisme, la difamación, los chistes sobre su fealdad o su aspecto grotesco. La fama de Diego se nutre de las campañas en su contra y de la admiración que despierta también en sus enemigos y adversarios. Es, repito, un signo de la época y una época en sí misma.

Los escándalos siguen a Diego, y la mayoría de ellos se desprenden primordialmente de su voluntad de prédica y su disposición a hacerse cargo del centro del escenario, o a crear escenarios que requieran el centro que sólo él puede ocupar.

Escándalo: la novedad extrema de los murales del ex Colegio de San Ildefonso. *Escándalo*: su combate contra los estudiantes que quieren impedirle su trabajo mural. *Escándalo*: su crítica a la burguesía y a un grupo intelectual en los muros de la Secretaría de Educación Pública. *Escándalo*: su mural en Palacio Nacional con la presencia de caudillos de la Revolución nacional y mundial. *Escándalo*: su debate con Alfaro Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes. *Escándalo*: su mural en el Rockefeller Center. *Escándalo*: su trabajo pictórico en Detroit. *Escándalo*: su relación con Frida Kahlo, sus amoríos incesantes, su pasión amorosa por la actriz María Félix. *Escándalo*: su mural para el Teatro de los Insurgentes con la figura del cómico Mario Moreno *Cantinflas* que en su “gabardina” (un paño astroso) ostenta la imagen de la virgen de Guadalupe. *Escándalo*: su decisión en el Palacio de Bellas Artes de colocar sobre el féretro de Frida la bandera del Partido Comunista. *Escándalo*: la presentación de *La gloriosa victoria*, su mural contra el golpe de la CIA en Guatemala. *Escándalo*: su defensa del comunismo en los inicios trituradores de la guerra fría.

Al margen de los hechos reales, Rivera dispone de la mezcla de biografía y de leyenda, donde lo que pasa es no tan de vez en cuando lo que tendría que haber pasado. Lo suyo es la voluntad estética de verter en su trabajo la fuerza de la historia. Éste es su credo: si no se capta la hazaña de una revolución, no se emprende el viaje de la reconciliación de una colectividad consigo misma.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO: “ES PARA EL PUEBLO. ES PARA TODOS”

A José Clemente Orozco (1883-1949) le entusiasma lo grotesco, que en su definición artística quiere decir lo juzgado inarmóni-

co o irredimible, la estética de la fealdad, tal como se advierte en sus dibujos y grabados de la década de 1910 que recrean la vida nocturna y la heroica falta de proporciones de las prostitutas. Nace en Zapotlán, hoy Ciudad Guzmán, Jalisco, estudia agronomía, matemáticas y dibujo arquitectónico, y es un caricaturista notable, lo que traslada parcialmente a sus murales. El más aislado o el menos activo políticamente de los muralistas, es un radical de filo anarquista que pinta de manera inmisericorde a los obispos, los burgueses, los generales. Magnífico grabador y pintor de caballete, profundiza en las formas y temas que son complejidad y perturbación, el recinto de las alegorías.

Participa en el gran experimento del ex Colegio de San Ildefonso. En Estados Unidos, donde permanece de 1927 a 1934, pinta murales en el Pomona College de California; en el Dartmouth College (*Prometeo*); en la New School for Social Research de Nueva York, y *Las migraciones* y *Los sacrificios* en New Hampshire. A su regreso a México en 1934 pinta el mural *Katharsis*, en el Palacio de Bellas Artes, y los frescos en el Hospicio Cabañas, en Guadalajara. En las paredes de la capilla se acerca a la historia de México.

Tal vez la culminación de su obra sea *El hombre en llamas*, en la cúpula del Hospicio Cabañas. Allí Prometeo, el hombre que mitológicamente paga con el tributo diario de sus entrañas el ejercicio de las libertades, representa a los victimados por la guerra. Sin embargo, si los símbolos de Orozco perduran es por ser en primer término pintura, que el espectador advierte como grandeza mucho más que como mensaje. Así, su gran mural del cura Hidalgo en Guadalajara.

Es la calidad pictórica lo que permanece por sobre los desafíos y las provocaciones, por ejemplo pintar en los muros de la Suprema Corte de Justicia como prostituta ebria el emblema clásico de la aplicación imparcial de las leyes. En *Katharsis*, Orozco entrega su pesadilla bélica, la matrona grotesca y furibunda que todo lo devora. En el Palacio de Gobierno de Gua-

dalajara, la guerra, en la perspectiva orozquiana, es la disolución de la especie que se vuelve el río de los muertos agraviados por suásticas, fascios, hoces y martillos.

Según los escritos y las declaraciones de Orozco, el pueblo en la Revolución es la barbarie que se redime parcialmente gracias a su impulso extremo (la violencia se disipa por la belleza de las formas que la recrean). Véanse por ejemplo *La trinchera*, en San Ildefonso, o sus desfiles de revolucionarios como almas en pena que al movilizarse dejan de serlo. Sin venerar al pueblo como Rivera y Siqueiros, Orozco también multiplica los símbolos y, tal vez a pesar suyo, les confiere el tratamiento de seres portentosos a campesinos, revolucionarios, prostitutas, el sector despreciado por la minoría social.

Los espectadores detestan las formas monumentales (que ellos o sus descendientes terminan amando) y no captan la ruptura con el sentido del arte que Orozco plantea en 1924:

La forma pictórica más alta, la más lógica, la más pura, es el mural. Es también la forma más desinteresada, porque no puede ser asunto de ganancias privadas, no puede esconderse para beneficiar a unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

El único de sus primeros murales de San Ildefonso que se conserva es *Maternidad*, bajo la doble influencia de Miguel Ángel y del Dr. Atl. De allí da el gran salto a los frescos magníficos: *Dstrucción del viejo orden*, *La trinchera*, *La trinidad revolucionaria*, *Los ricos comen mientras los pobres luchan*, *Omnisciencia*, *Revolución social*, *Cortés y Malinche*, *El franciscano y el indio*, *La bendición de la madre*, *El adiós de la madre*, *La familia*, *Las fuerzas reaccionarias*, *La caja de dinero*, *Libertad*, *El Juicio Final*, *Ley y justicia*. No obstante la energía y la calidad del mural de Siqueiros *Entierro de un obrero*, en lo básico la experiencia de San Ildefonso le pertenece a Orozco, en su viaje radical, satírico, anarquista, en abierto desafío a las creencias religiosas, a los sojuzgamientos de la

autoridad y la moral. Despedido por la SEP en junio de 1924, recontratado en 1926, Orozco marca en definitiva la complejidad del movimiento.

En su aforismo célebre, Luis Cardoza y Aragón sentencia: “Los Tres Grandes son dos: Orozco”. Y en *La nube y el reloj* prosigue: “No hay obra nuestra más rica en elementos poéticos. Es el único poeta trágico que ha producido América”. Y también señala Cardoza: Orozco “es de la familia de escultores que tallaron la Diosa de la Muerte... Su composición no es simplemente un arreglo en superficie, sino una composición en profundidad, en tres dimensiones, como si se tratase de escultura, de la arquitectura misma”.

DAVID ALFARO SIQUEIROS:

“NO HAY MÁS RUTA QUE LA NUESTRA”

José David Alfaro Siqueiros (1896-1974) es un artista cuyo eje es la política militante. En 1911 ingresa a la Academia de San Carlos y se involucra en la huelga estudiantil contra el método de enseñanza de la escuela y contra el director. En 1914 se une a la tropa del general Diéguez, carrancista. En 1919, en París, absorbe la influencia del cubismo, de Cézanne y de los grandes bloques de color intenso. En 1921 Siqueiros publica en Barcelona la revista *Vida Americana*, que incluye su manifiesto “Tres llamados a los artistas plásticos de América”, donde ya están sus ideas socialistas. A la nueva generación de pintores y escultores americanos les pide una “renovación espiritual” y, también, la mezcla de las virtudes de la pintura clásica con el reconocimiento de la “máquina moderna” y con los “aspectos contemporáneos de la vida cotidiana”.

En 1922 Siqueiros regresa a la Ciudad de México, a los muros de San Ildefonso. Al año siguiente es uno de los fundadores del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos

Revolucionarios, cuyo órgano, *El Machete*, publica un manifiesto (Siqueiros, redactor principal) sobre la necesidad de un arte “colectivo” que eduque a las masas. Poco después, Siqueiros pinta su mural *Entierro de un obrero* (1923) en el hueco de la escalera del Colegio Chico. En el fresco, unas mujeres indígenas lloran sobre un ataúd decorado con una hoz y un martillo.

En 1936 Siqueiros va a España como voluntario de la República y alcanza el grado de coronel, de allí su sobrenombre, *El Coronelazo*. En 1940 participa en el atentado contra León Trotski, promovido por órdenes de Stalin. Su comando secuestra al secretario de Trotski y lo asesina, y luego ametralla la casa del exiliado. Fugitivo, Siqueiros parte a Sudamérica en 1941. Regresa a México y pinta los murales *Patricios y patricidas* y *Cuauhtémoc contra el mito*. En el Palacio de Bellas Artes contribuye con el tríptico *Nueva democracia. Masas y volúmenes*. Prosigue obsesivamente con su compromiso y su experimentación, su transformación óptica de las superficies planas, su empleo de los nuevos elementos técnicos. Ya antes, en 1939, pinta en el Sindicato de Electricistas uno de sus grandes murales. Luego, de 1952 a 1960, ejecuta los murales del Hospital de la Raza, el Centro Médico y el Castillo de Chapultepec. Continúa su monólogo artístico y político, obsesivo, poblado de lirismos, remates bravíos, ampulósidades, signos de admiración y mayúsculas, egocentrismo, enorme personalidad y consignas insostenibles: “No hay más ruta que la nuestra”. Su insistencia es, sin matices, poder artístico y simulacro de fuerza: la pintura es arma de lucha en las tareas didáctico-masivas, la pintura es un medio político, “mi barroquismo es romántico y grandilocuente”. El clímax y el anticlímax de la trayectoria de Siqueiros es, a principios de la década de 1960, el Polyforum, “la confusión de lo grandote con la grandeza”, apunta Cardoza y Aragón. Siqueiros declara absurdamente: “El muralismo está más vigente que nunca. En París, Picasso ya no interesa. Los ojos de Europa están fijos en el muralismo. El arte abstracto no sirve porque el hombre

está ausente”. “Me siento orgulloso”, dice el mecenas de la empresa, el hotelero Manuel Suárez, “del muralismo mexicano”.

En 1952 inicia las más bien fallidas escultopinturas de Ciudad Universitaria, de la que sólo termina una, *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo* (1956). El 9 de agosto de 1960 es perseguido, aprehendido por presidir el Comité en Defensa de los Presos Políticos y hacer la crítica de la política del presidente Adolfo López Mateos. Permanece casi cuatro años preso en el penal de Lecumberri acusado de “disolución social”, un delito a la medida de la ansiedad represiva.

Una etapa magnífica de Siqueiros, sus retratos de la década de 1930: George Gershwin, Moisés Sáenz, María Asúnsolo, Hart Crane.

FRIDA KAHLO: LA ARTISTA, EL SÍMBOLO, EL MITO

Ante las fotos y las reproducciones de los cuadros de Frida Kahlo (1907-1954), hoy multiplicadas al infinito, aun el espectador medianamente informado sabe a qué atenerse: fotos y cuadros son manifestaciones unificadas de una artista extraordinaria determinada por el dolor y la turbulencia, figura que se emancipa de su paisaje histórico y que a él vuelve, radicalmente. Y lo verbalice o no, el espectador/lector de fotos, óleos y dibujos está al tanto de las correspondencias entre Frida y su metamorfosis industrial. Déjese en la quietud por un instante a la gran artista, emblema de disidencia moral y política, que pinta los frutos de la tierra y la fisiología, y vierte sueños y padecimientos en autorretratos, en visiones de la pareja cósmica, en alegorías donde lo funerario es parte del solemne relajo de todos los días. Agítese un poco la memoria y truéquese el conjunto por un alud de biografías, portadas de libros y revistas, calendarios, muñecas, bolsas de mercado, títeres, obras de teatro, películas, programas de televisión, camisetas, tarjetas postales,

cuadros que incluyen citas de sus cuadros, análisis posmodernos, declaraciones adoratrices de Madonna (“Frida es la gran inspiración de mi vida”), precios avasalladores en las subastas... A Frida la han adoptado las feministas, los chicanos, los artistas que no quieren llamarle “narcisismo” a su necesidad de autoexamen, los partidarios de personalidades únicas en el tiempo de las reproducciones en serie, los europeos, incluso los asiáticos. Y Frida, también, es un recordatorio excepcional del modo en que ha procedido la secularización del arte.

Elevada a niveles míticos por la índole de su obra, sus padecimientos físicos y su relación con Diego Rivera, Frida en su (muy autobiográfica) pintura, tan deudora de los exvotos y del tuteo agradecido con vírgenes y santos, celebra el dolor y la alegría de estar viva, la ternura y el suplicio.

Para Frida, Diego Rivera es la gran revelación, pictórica, amorosa, mitológica. A su afán de perdurabilidad él le aporta el tumulto amistoso y la vocación de fiesta. En el *Diario* de Frida, la entrega a Diego es la inmersión en un ser ancestral y moderno, el personaje que es literalmente una cosmología. En la-poesía-a-pesar-de-todo que invade las reflexiones de Frida (y que, en el fondo, es lo opuesto a la verdad esencial de su pintura), Diego es algo más que el amante, es la función misma de los sentidos, la multiplicación del instinto. Una cosmovisión: el elegido es padre, hijo, multitud, fuerza genésica, madre tierra, fecundación, continuidad. En su pasión enumerativa, Frida reconoce o intuye un elemento central de su propio torbellino fantástico. En tanto ese personaje espléndido, Frida Kahlo, la pintora visionaria, el emblema de la izquierda, la tradición elegida y revivida, es criatura dual de Diego y de sí misma. Diego es el mundo, tal como se le percibe desde la prisión corporal, y Frida, para ofrecérselos a su raíz inevitable, se propone crear a la vez la obra pictórica y el objeto hermoso y singular que es ella misma. No así de preciso y deliberado. Sí así de preciso y deliberado.

Desde 1926 Frida se aísla y se comunica por medio del autorretrato. Allí está, melancólica, alegoría de sí misma, mujer fidelísima que va creando sus dobles para mejor reencontrarse (“Me pinto a mí misma porque estoy sola con frecuencia. Soy el tema que conozco mejor”). En la sucesión de autorretratos, Frida se jacta, padece, se confiesa, se cubre de símbolos, opta por el ascetismo facial, va de la ironía finísima a la consignación despiadada de su drama culminante: la indistinción entre sueño y pesadilla (en las fotos, Frida se entrega a la contemplación ajena como transmutándose en cuadro). En su obra, el autorretrato es el espejo que le concede la imagen que necesita en este preciso instante, es el archivo de la memoria y de las fantasías más radicales. El espejo es dúctil y es severo, fomenta y desbarata el narcisismo. Frida se refleja en el estanque, pero el estanque no es forzosamente benévolo, tiene zonas de crueldad y laceración, y con frecuencia la imagen está hecha trizas. “Yo soy la desintegración”, titula Frida un dibujo del *Diario*, y por eso, si tal cosa es posible, su narcisismo es expiatorio. Frida se exhibe y se inhibe, asume que ella es *otra*, y que en el cuadro el sufrimiento se detiene para volverse, eternamente, serenidad.

Diego no interviene directamente en el trabajo artístico de Frida y jamás la considera su discípula, pero algo tiene que ver en la elección de sus formas pictóricas. Con intuición pasmosa, le recomienda el estudio de los retablos o exvotos y la alienta en el estudio del arte popular. Y a Frida la enriquece el acercamiento al retablo. Allí aprende las “lecciones de abismo y gratitud”, y de allí desprende su escenificación de las sensaciones. Sin posibilidades de incorporarse al “arte social”, Frida no cree tampoco en el “arte puro”, y el retablo —con su carga de religiosidad popular que ve en el milagro la multiplicación de las excepciones, y en cada hecho portentoso la nacionalización de los milagros— se ajusta a su temperamento y a su convicción desde la adolescencia: por sobre cualquier perfección académica se

levanta la temperatura emocional del arte verdadero. Es hora de evaluar la pintura “primitiva”, de proclamar las vetas artísticas del pueblo, y al hacerlo, Frida carece de cualquier ánimo demagógico. Ella, que usa vestuarios como si fueran escenografías y que inventa el pasado para mejor preservarlo, celebra genuinamente los productos del refinamiento ancestral que no habían merecido atención.

El “surrealismo” de Frida (como el de María Izquierdo) es un añadido de las necesidades de prestigio cultural. No es propiamente suyo el territorio de los sueños donde las tradiciones literarias encauzan los quebrantamientos de la lógica. Lo suyo es lo inesperado, las alucinaciones de la vigilia que vienen del dolor y cristalizan en el bosque de símbolos: “Nunca he pintado. He pintado mi propia realidad”.

LA EDUCACIÓN: LA OBLIGACIÓN DEL ALFABETO

En 1911, Francisco I. Madero en la convención del Partido Constitucional Progresista es muy enfático:

Las Leyes de Reforma que son un timbre de gloria para nuestra patria, y que en dos órdenes de ideas son fundamentales: el primero, porque nos dan la libertad de conciencia, y el segundo porque se ha quitado su poder temporal al clero católico, están en la conciencia de todo el mundo y hasta los mismos reaccionarios antiguos hacen uso de las libertades que de ellas emanan.

En 1917, en el artículo 3° de la Constitución de la República se afirma: la educación primaria debe ser obligatoria, gratuita y laica, ajena a cualquier doctrina religiosa, lo que garantiza la libertad de cultos en el territorio nacional.

En 1920 el presidente Adolfo de la Huerta invita a José Vasconcelos a ser rector de la Universidad Nacional de México. Llega a una Universidad desvencijada, espacio de los antiguos privilegios, territorio del odio al zapatismo o al carrancismo, y se presenta como un emisario de la Revolución, en su acepción de lucha espiritual. El lema de la Universidad, obra de Vasconcelos, define con plenitud su adjudicación de la gran responsabilidad de los depositarios del saber. “Por mi raza hablará el espíritu”, es decir, en la interpretación a la vez mística y laica, por ese porvenir multiétnico de América Latina (la raza) a la nación la interpreta, vocero único y fiel, el sector educado, el depositario de los dones trascendentes (el espíritu). Por eso, el

rector invita a maestros y alumnos a salir de los recintos y dirigirse al pueblo:

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 patriótica 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.

Del "Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México", 1920

En 1921 Álvaro Obregón nombra a Vasconcelos secretario de Educación Pública. A él le toca instrumentar la educación laica y gratuita. ¿Cómo se define la utopía: ambición generosa o condición irrealizable? El proyecto de Vasconcelos es renacentista, del modo posible en un país sin recursos. El empeño inmediato es disolver el peso muerto del analfabetismo que le impide a México civilizarse. Se está al tanto: sin preparación mínima de las mayorías, no habrá desarrollo civilizatorio y, además, y este argumento sí les aflige, el retraso de las aptitudes de la mano de obra volverá exiguo el crecimiento industrial. Algo no se toma en cuenta: el analfabetismo de los muchos deshumaniza también a los alfabetizados. A partir de 1924 los secretarios de Educación Pública privilegian la educación como un elemento del desarrollo nacional. Ante todo, la reducción de la desigualdad, el desarrollo agrícola, la puesta al día de la industrialización, y en este proceso el desarrollo educativo es un elemento imprescindible.

El Estado de la Revolución impone o, en algunas regiones, propone la enseñanza sin amarres religiosos y quiere unificar la alfabetización (entendida casi literalmente como un proceso evangelizador) y la idea de ciudadanía. Un ciudadano sabe leer y escribir y no toma el dogma católico como su único conocimiento indispensable. En lo cuantitativo el proyecto cuaja de manera muy insuficiente (apenas trescientos mil alfabetizados en el periodo), pero en lo cualitativo centuplica la necesidad de la enseñanza básica y dispone de algún modo del terreno para el acercamiento a la literatura y el gran proyecto educativo del muralismo.

Vasconcelos, persistente, se propone *humanizar la Revolución*, es decir, hacer que sepa el pueblo de la cultura clásica, disolvente del “primitivismo” (la carga del militarismo y del atraso histórico) y encauzadora de la revolución más profunda, la centrada en el comportamiento civilizado. Por eso, en este plan, además de las escuelas y las Misiones Culturales, se incluye la difusión de los clásicos, de Platón, Plotino, Dante, Tolstói, Romain Rolland. En su parte sustancial, el diseño utópico quiere compartir el prestigio del concepto *revolución*, vigorizado por el triunfo de los bolcheviques en Rusia y por la realidad de los acontecimientos del país. Además, y en esto se insiste, la vida espiritual fuera de las iglesias también le es indispensable a la nación.

Unos cuantos leen. Todos son capaces de ver. Vasconcelos sabe lo que hace al patrocinar la fuerza didáctica de la pintura. Si contrata artistas y les cede los muros de edificios antiguos, no es con tal de prodigar boticellis y fra angélicos, sino en pos de su proyecto. A colectividades que desprenden su información religiosa de la mezcla de rezos, sermones airados o soporíferos, imágenes piadosas y relatos de apariciones de vírgenes o de nahuales, Vasconcelos les ofrece el murmullo casi eclesiástico del aprendizaje escolar y, una herencia de los liberales, la noción de la Historia Patria como un proceso sagrado a su manera. En 1923 le expresa Vasconcelos a Renato Molina Enríquez: “Deseo ver un arte saturado con vigor primitivo y nuevos te-

mas, que combine sutileza y el sacrificio de lo exquisito y de lo perfecto en aras de la grandeza”.

Para ganar la confianza de la nueva casta gobernante, y la suya propia, Vasconcelos se muestra vitalista y eso lo lleva a ser antiintelectual; para sustentar el vitalismo necesita, glorias de la contradicción, llamar a colaborar a los jóvenes escritores antivitalistas. La burocracia cultural —término aún no peyorativo— inicia la forja de un temperamento colectivo equidistante del gobierno y de la sociedad conservadora.

“LA PROGRAMACIÓN DEL ESPÍRITU”

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 preciosos 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 entusiasmo.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE, “Novedad de la Patria”, abril de 1921

Lo que en aquellos tiempos se nos pedía hacer, lo que nosotros queríamos hacer y lo que hicimos o quisimos hacer correspondiendo 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 exaltar 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 disminución notoria por un tiempo de un buen número de fuentes de sustentación cultural (civilización europea), lo que acrecienta la primera guerra mundial. Y a resultas de las nuevas necesidades de adaptación, surge en las minorías el interés por la esencia o la naturaleza de México, interés que —originado en el romanticismo— se había limitado durante la dictadura. Tal culto por la Identidad (a la vez forzoso y espontáneo, producto de la fábula y de la observación) es tan tenaz que ya en la década de 1920, transcurrida, destruida o asimilada la intervención popular en la Revolución, la Identidad es un tema que alcanza a las clases populares y deviene manía del Estado, de los gobiernos y de las sociedades.

La prioridad básica: disminuir en el menor tiempo posible el analfabetismo. Educar es establecer los vínculos nacionales. “El arte —le comenta Vasconcelos al escritor francés 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 habrán beneficiado del ideal apostólico de fray Pedro de Gante y Vasco de Quiroga. El plan de Vasconcelos incluye:

1] La educación como actividad evangelizadora efectuada por medio de las Misiones Culturales y su *prédica* literal del alfabeto que despertará una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural. Tales encomiendas “religiosas” (enfrentadas a un panorama dramático: 72.9 por ciento de analfabetismo) se multiplican y para abril de 1922 hay ya 77 misiones y cien 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. Y Vasconcelos refiere años después 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 al semejante.

En los cursillos para maestros rurales también se enseñan el cultivo de la tierra y el trabajo en las pequeñas industrias. Una consigna nacional: “Tierra y escuelas”. Al dejar Vasconcelos la Secretaría en 1924, hay más de cien “misioneros” y unas mil escuelas rurales federales.

2] Campañas de alfabetización. Muy interesado en los principios de la “escuela de la acción” del norteamericano John Dewey, Francisco I. Madero eleva a 12 millones de pesos el presupuesto educativo; Obregón lo aumenta a 15 millones en 1921, a 30 en 1922 y a 35 en 1923. A la batalla contra el analfabetismo se vincula la fe en el libro y las bibliotecas (“Fundar una biblioteca en un pueblo apartado y pequeño —anota Cosío Villegas— parecía tener tanta significación como levantar una iglesia”). Una insistencia predominante: la escuela rural que intenta adaptarse a los requerimientos de las comunidades campesinas. A leer y escribir se le añaden rudimentos de historia y geografía (la formación de la conciencia nacional), elementos de higiene y de medicina moderna y auspicio de las artesanías locales. Este impulso de la enseñanza no elimina en el proyecto educativo la preservación de privilegios. “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 los proyectos educativos en las zonas rurales: 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, obligado a 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. Ejemplo típico: en su visita a Yucatán, Vasconcelos acude con un equipo: Adolfo Best Maugard da conferencias sobre dibujo, Henríquez Ureña y Pellicer hablan de literatura castellana, Torres Bodet declama su poesía.

4] Se programa el primer contacto cultural con el resto de la cultura latinoamericana y la española. Vasconcelos viaja a Sudamérica e invita a México a figuras como Gabriela Mistral, entonces una maestra desconocida. Confiado en el mestizaje cultural y racial al que unifica la tradición (“la raza cósmica”) se entrega a los planes gigantescos, al deseo de vincular internamente a un pueblo por medio del arte y las lecciones de los clásicos (Homero, Virgilio, Shakespeare, Platón, Tolstói) y de difundir su credo pedagógico en revistas como *El Maestro*. Hay un mensaje: por la (nuestra) raza debe hablar, efectivamente, el espíritu. Hay que fiarnos de nuestra propia expresividad.

5] Se quiere la *incorporación* de la minoría indígena al país mediante un proceso de aculturación que comienza en el sistema escolar (“primero son mexicanos, luego indios”). Los idiomas indígenas (entonces *dialectos*) no pueden ser instrumento educativo, conviene eliminarlos 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, y la monografía correspondiente la prepara Gerardo Murillo, el

Dr. Atl. Se intenta promover la creatividad de los indígenas (sobre todo) y también asegurar fuentes de empleo.

DE CUANDO SE LE OTORGABA CREDIBILIDAD A LAS UTOPIÁS

Entre 1921 y 1924 Vasconcelos convoca, anima, polemiza, lucha por el presupuesto que el gobierno no autoriza, cree posible hacer a un lado la inercia de siglos, dice su verdad con estruendo, instruye todo el tiempo, lleva su avidez didáctica (él, que desconfía de los pedagogos) a cualquier tema: la concepción del Universo, la higiene, el deporte o el manual de urbanidad. Y el afán de implantar la universalidad fomenta de paso el nacionalismo y el nacionalismo cultural.

El mesianismo educativo (llamar la atención para reeducar la mirada) requiere la laicidad. El secretario de Educación viaja por el país, verifica la condición de las escuelas, busca extraer recursos de donde sea, crea la legión de alfabetizadores (“misioneros”, en su idea), inventa la genealogía que es el ordenamiento de un símbolo y se identifica con el mito prehispánico de Quetzalcóatl, el civilizador. Todo desmesurado y, por lo mismo, a la altura del momento, del ideal socrático o de la visión nietzscheana del superhombre. Poetas, ensayistas, filósofos, pintores, historiadores, estadistas en ciernes, se conmueven ante la inminencia del humanismo forjado entre todos. Las cosas no resultan así, el avance es muy desigual, pero la transformación es enorme y sus resonancias son incontables. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jaime Torres Bodet, Roberto Montenegro, Manuel Gómez Morín, se unen a los ateneístas Julio Torri, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, y a los más jóvenes: Carlos Pellicer, Daniel Cosío Villegas, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia.

El momento es eléctrico y los participantes —y son numerosos los testimonios al respecto— se sienten seres inaugurales,

descendientes y antepasados de sí mismos. La nación existirá con plenitud si se le indica el camino. Vivir es predicar, leer, organizar, alfabetizar, pintar, componer, escribir, admirar. En un sector significativo la resignación o el fastidio ante la gleba se torna apostolado, y como se le quiere “regenerar” cunde un nuevo concepto: la “ingeniería social”, la técnica que distancia del mero impulso romántico o caritativo. La civilización exige la fe en el libro, en los clásicos de la pintura (el arte universal y el nacional), en la buena música. Es tan vigorosa esta política cultural que hasta la fecha perdura parcialmente. Su mensaje es el resumen de la Revolución como proyecto a mediano y largo plazos: un pueblo analfabeto será siempre esclavo.

CIENT MIL HOMEROS

Cuenta Vasconcelos en *El desastre*: “En broma le dije a Obregón un día: —Lo que este país necesita es ponerse a leer la *Iliada*. Voy a repartir cien mil Homeros, en las escuelas nacionales y en las bibliotecas que vamos a instalar...”.

Cien mil Homeros (en rigor, especifica Claude Fell, las ediciones constaron de dieciséis mil ejemplares), las cartillas alfabetizadoras, la veneración del acto de enseñar. Es genuina la dimensión de proeza de los participantes, la alfabetización es el primer envío de gratitud a las masas que produce el país nuevo. Los maestros rurales creen iluminar, literalmente, las conciencias oscurecidas por la ignorancia.

Según Vasconcelos, la especie oscila entre la regeneración y la extinción: “A nadie se oculta que sólo un milagro puede salvarnos”. Y ese milagro exige reivindicar la dignidad del trabajo y elevar el salario de los maestros: “mientras los esfuerzos unidos de los gobiernos del centro y de los estados no logren establecer un salario mínimo de tres pesos para todo profesor de educación elemental, deberá considerarse que todos nuestros esfuerzos

constituyen un verdadero y vergonzoso fracaso”. Si el anhelo de sueldos decorosos no se cumple (ni entonces ni ahora), el proyecto vasconcelista sí modifica la percepción de sí mismos de un sector abundante de profesores que encarnan a su manera el proyecto humanista, creen en la alfabetización como la primera medida integradora de México, enseñan en lugares casi inaccesibles, dirigen sitios como emblemas (las casas del pueblo), sufren las persecuciones de caciques, curas y fanáticos que los consideran enviados del demonio, se sacrifican por la enseñanza liberadora. Hay sed de aprender, y el “ministro a caballo” quiere estar en todas partes, federalizar, multiplicar las aulas, llevar la escuela a quien la necesita. La primera libertad fundamental, la política, está conseguida y Vasconcelos así se lo dice a Manuel Márquez Sterling, el embajador cubano: “Las libertades que contemplasteis en la época de Madero están reconquistadas, y a tan enorme precio que ahora serán perdurables”. Urge la otra libertad, la del saber: “La ignorancia de un ciudadano debilita a la nación entera y nos debilita a nosotros mismos”. Con la idea de civilización por delante, se persuade al sector intelectual (pequeño), a los maestros de primaria (muchísimos) y a un número considerable de revolucionarios: “La alfabetización nos hará libres”.

El magisterio como apostolado y redención de almas, la alfabetización como iluminación de conciencias. En lugar de la atmósfera abrumadoramente religiosa (se trate de creyentes o de ateos) se quieren establecer las funciones de la enseñanza en los espacios donde la laicidad aporta los conocimientos elementales y, en ese nivel, primordiales. Y se pasa de una sociedad regida por el autoritarismo y las creencias dogmáticas a otra encauzada por el autoritarismo y en algo escéptica ante las creencias totalizadoras.

En enero de 1924, Vasconcelos condena el asesinato del senador Francisco Field Jurado, exalta la memoria de Felipe Carrillo Puerto y se opone a la candidatura presidencial de Plutarco Elías Calles. Criticado por “radical” o por “contrarrevolucionario”, renuncia a la Secretaría de Educación Pública.

LA CULTURA EN LA DÉCADA DE 1920

En la década de 1920 la Ciudad de México vive su “edad del jazz” (más exactamente su temporada de aperturas), la cadena de vislumbramientos en la que lo impensable se vuelve por momentos y por fragmentos el repertorio de temas de discusión. En este periodo la Revolución se va extinguiendo en su versión de lucha de facciones, de fusilamientos de generales y mirones y de conjuras que impiden el descubrimiento de complots. Y en la capital de la República, ya liberada de un número significativo de controles de conducta y del celoso espionaje parroquial, cristaliza de golpe lo que la dictadura ha impedido y la lucha armada desconoce: las revelaciones y lecturas acumuladas, las nociones iniciáticas de Freud y Marx y Einstein, el asomarse al deslumbramiento de Picasso y Dadá y el futurismo, los vínculos entre la épica revolucionaria y el arte, el escepticismo y el “cinismo” aprendidos al observar los enconamientos por el poder. El cine, la radio, los discos, inician a los jóvenes mexicanos de vanguardia en la simultaneidad de experiencias con los jóvenes de todas partes.

En 1921 no es muy rica la vida artística en la Ciudad de México y el inventario es previsible: un sector de pintores, escultores y grabadores detenidos en el academicismo o en plena rebeldía; presencia a la vez difusa y poderosa del impresionismo; inexistencia de críticos y galerías de arte; unos cuantos museos muy descuidados; escasos libros y publicaciones especializadas en arte; ausencia de compradores (los que hay no se distinguen por su patrocinio de lo nuevo); sensaciones de infe-

rrioridad y marginalidad ante la cultura europea; escuelas de arte cuyos productos suelen radicar la esencia de lo francés en paisajes del Sena; esculturas neoclásicas aptas para corredores de edificios públicos y residencias; ecos de las escuelas al arte libre; estallidos bohemios que son respuestas autodestructivas a la mezquindad del medio; desdén ante las vanguardias...

* * *

¿Cuáles son algunos elementos del nuevo estremecimiento de las primeras décadas del siglo xx?:

—Picasso, el artista que renueva la forma, el pintor de *Les demoiselles d'Avignon*.

—El movimiento Dadá (1916-1924), sin definición posible, muy bien provisto de axiomas terroristas a su modo (“No hay verdad última/ La moralidad es una peste producida por la inteligencia/ Todo lo que uno ve es falso/ Lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción antihumana”). Dadá, creado o intuido por el escritor Tristán Tzara, va a fondo en un desafío que apenas se recoge en América Latina, sin los círculos que entenderían el poder de la provocación: “Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia es *dadá*; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADÁ”, pero las impresiones de una revolución en el arte sí se advierten.

—El futurismo, un movimiento italiano básicamente de pintores (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini) que rechaza la estética tradicional y, de acuerdo con el manifiesto de Marinetti de 1909, pone en primerísimo término la máquina y el movimiento. Ridiculizado por Rubén Darío y Nervo, el futurismo atrae poetas de toda América Latina.

—El cine hace ver de otra manera la realidad o lo que por ella entiendan alfabetos y analfabetos. El *close-up* “diviniza” a las

mujeres, las divas y las grandes presencias son un santoral alternativo: Greta Garbo y Marlene Dietrich son “rostros incorpóreos”, Chaplin y Buster Keaton son la poesía del fracaso y de las coreografías sobre el abismo...

—La moda, con los previsibles meses de duración, va de las *vamps* al charleston, del pelo corto de las mujeres a los maratones de baile, de las “mujeres libres” a la fraternización en cabarets con el “peladaje” (*slumming*).

* * *

En unos cuantos años se instaura la poesía que ya no quiere ser comprendida al instante. Y el gran instrumento de ampliación es la poesía amorosa, el género más cotidiano, y luego, con la guerra civil de España, la poesía política. En la década de 1930 el chileno Pablo Neruda (1904-1973) reanuda la gran tradición de Rubén Darío. Si, entre otras aportaciones, Darío habitúa a los hispanohablantes a la inesperada sonoridad del idioma, Neruda dispone el campo para la aceptación de las imágenes que en principio no se entienden, es decir, que desafían la lógica de causa y efecto o de “transparencia”. La necesidad de tomar un libro y leerlo como enfrentados a la profecía retrospectiva, lo que hace García Márquez en la narrativa con *Cien años de soledad*, lo hace Neruda en la lírica con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: “Ya esto lo habíamos sentido pero no con estas palabras”. De pronto, en cualquier ciudad de América Latina, alguien dice: “Me gusta cuando callas porque estás como ausente” o “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. Al convocar un público para el verso libre (“Te recuerdo como eras en el último otoño, / eras la boina gris y el corazón en calma...”), la imaginación ayuda a sustituir la ausencia de la rima explícita. Los imitadores de Neruda, abundantes en la región, no atienden a las lecciones de *Residencia en la tierra*, *Tercera residencia* y *Canto general*, y vuelven a lo de siempre, guia-

dos por una armonía preestablecida, con metáforas dispuestas como en vitrina.

Si la influencia directa de Neruda en los poetas mexicanos tiene la mayoría de las veces consecuencias devastadoras, es muy benéfica para los lectores al habituarlos a la “extrañeza” de las metáforas y, por así decirlo, al normalizar “lo insólito”. A los ojos de las generaciones actuales, parece excesivo localizar con alguna certeza las certificaciones del cambio de sensibilidad, pero en las primeras décadas del siglo XX aún impera la sensación: fuera de las iglesias le toca a la poesía la dotación de lo espiritual. Quien no se sabe versos de memoria, ¿cómo comprueba su “espiritualidad laica”?

Otra presencia importante: la del peruano César Vallejo (1904-1938). Si es arduo gustar al principio de los libros de Vallejo, *Los heraldos negros*, *Poemas humanos* y *Trilce*, el libro sobre la guerra civil española, *España, aparta de mí este caliz*, le da entrada a una poesía por momentos muy hermética, pero siempre deslumbrante. Lo mismo sucede con los poemas de Vicente Huidobro (1893-1948), en especial los de su obra maestra *Altazor*. Algunos de sus apotegmas se repiten en los medios literarios: “No cantes a la lluvia, poeta, haz llover/ El poeta es un pequeño dios/ No cantes a la rosa, hazla florecer en el poema”.

Los poetas modernos desean salvar al verso de un destino atroz: que todos lo entiendan. De allí la consigna de Xavier Villaurrutia: “A todos, a condición de que todos sean unos cuantos”. Se deterioran las “definiciones inamovibles” y las “normas inescapables”, y en los poemas se despoja a la sexualidad de sus “galas místicas” y se debilitan los códigos represivos del “buen gusto”. A otros lectores —más libres o menos habituados al subterfugio— se dirigen las nuevas visiones de lo diverso y de lo sensual, de la complejidad literaria, de los sueños de designio múltiple, de la expresión fluida del Eros femenino o, en el límite, de la consignación del deseo homosexual (aun si se pagan como Cernuda, Porfirio Barba Jacob o Salvador Novo altos costos sociales).

Crear y difundir la sensibilidad diferente, ya no lineal ni “romántica”, en el proceso que va de los experimentos de Tablada a, digamos, la metamorfosis del deseo en *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia. Al mismo tiempo, ¿cómo se forma el público de la poesía moderna, el que ya no lo confía todo a la memorización, el que ya no se felicita a sí mismo al repetir los versos con voz trepidante? De manera discreta la sensibilidad se transforma en el diálogo de unas miles de personas y sus correspondientes en el mundo de habla hispana. En este lapso se consolidan prestigios cuya calidad le consta a muy pocos. La condición de “videntes” significa que adquieren el estatus sin la divulgación de sus obras.

Se va de la rima al verso libre, se pierde al público vasto y reverente, se asoma un coloquialismo que desplaza gradualmente a la intensidad lírica (un cambio de tono que es modificación de perspectiva: la poesía se dirige más democráticamente a sus lectores). Canje de ventajas: los vuelcos sociales y culturales afectan a la poesía, y en la poesía adquiere su magnífica desenvoltura la sensibilidad venidera.

En la década de 1920, la poesía no pierde su centralidad pero sí disminuye su papel de religión de multitudes. Es, de nuevo y con energía, la relación entre el libro y su lector o lectora. Adiestrados de diversas maneras por Tablada y López Velarde, los poetas rompen con el inconfiable impulso adquirido y eligen “la oscuridad” de la poesía pura, aceptan sin titubeos las consecuencias de no usar las recetas de “profundidad, hondura anímica y amor desesperado”. Ya no se escribe para ser declamado. Una nueva forma de saber literario deviene un gusto prácticamente secreto, el del lenguaje cuyo desciframiento remite a unos cuantos autores y al amor sacramental por un vocabulario.

En ese tiempo, en lo que aún se llama “la provincia”, predomina la indefensión cultural, neutralizada en buen número de ocasiones por la erudición incomparable de algunos escritores o simplemente lectores, y por el talento de poetas y pintores. Si los estímulos se concentran en la Ciudad de México, en la provincia sí hay, de manera aislada pero significativa, información de magnífico nivel y creadores no desdeñables.

LA POESÍA:
HACER O NO HACER OBRA PERDURABLE

No haremos obra perdurable. No tenemos
de la mosca la voluntad tenaz.

RENATO LEDUC, de "Temas"

En 1927 escribe Xavier Villaurrutia:

¿Cuándo tendremos —me decía no hace mucho Alfonso Reyes— una selección estricta de la obra de nuestros líricos? No las obras completas, sino las obras mejores. Pienso que bastarían unas cuantas páginas. Othón ocuparía el mayor número, Díaz Mirón, Nervo, González Martínez, Tablada, López Velarde tendrían derecho a figurar con algunas cuantas poesías. Gutiérrez Nájera, ¿por qué no decirlo?, a unos cuantos versos apenas.

¿Cómo se explican en un escritor tan inteligente estas opiniones tan injustas y precipitadas, tan reveladoras de la ignorancia que él mismo contribuirá a disipar? Tal vez provienen del afán de comenzar todo de nuevo. Al año siguiente, Jorge Cuesta se responsabiliza de la *Antología de la poesía mexicana moderna* ("Una antología es una obra esencialmente colectiva"), que propone el equilibrio entre dos términos: *poesía mexicana* (consideración histórica) y *poesía moderna* (criterio exclusivamente estético). Desde entonces hasta casi nuestros días (cuando se pone en crisis el sitio de "lo moderno" en las artes), la búsqueda de la conciliación encauza el convenio entre lo histórico y lo estético, con énfasis en lo segundo. Y el impulso trasciende las sensaciones de asfixia causadas por la escasa o nula resonancia internacional de lo escrito en América Latina (situación que sólo admite algunas excepciones).

A lo largo del siglo XX, a la poesía la distingue la búsqueda del lenguaje que la ubique en la modernidad (en una o varias de sus versiones posibles), que en definición de trabajo sitúo como la energía que nutre la sensibilidad distinta. La modernidad en poesía: la negación de las ortodoxias, el temperamento crítico, la fusión de tiempos históricos y culturales, la libertad de las metáforas, la confianza en los lectores del porvenir, el deseo de lo contemporáneo que es de muchas maneras la fuga de lo lineal, de la lógica acostumbrada.

A la sensibilidad que se establece a fines del siglo XIX la define su relación ya no muy encubierta con el deseo sexual y, de modo consiguiente, con el placer. Hasta ese momento, la censura resguarda “la virginidad profesional” de la sociedad y así, por ejemplo, reprime en 1898 al poeta José Juan Tablada que publica en una revista “Misa negra”, un poema que en algo anticipa el universo de López Velarde y su mezcla de terminología religiosa y alusiones eróticas: “...En tu alcoba flota un perfume de incensario.../ ...en el lecho do reposa/ tu cuerpo blanco reverbera/ como custodia esplendorosa tu desatada cabellera”. Tablada exige la voz de la ternura “con el murmullo de los rezos”, y en el final es, de acuerdo con el criterio de entonces, francamente profanatorio:

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.

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

Esto se “adelanta a su tiempo” en demasía. Alertada por un cortesano, se indigna la esposa del dictador, doña Carmelita Romero Rubio, y, de inmediato, se reprende a la publicación

que imprimió la blasfemia, y a Tablada se le sujeta a una severísima reprimenda. Luego, la Revolución amplía lo permitido y se filtra la *otra* política sexual que, con las dificultades para decir el deseo, va prescindiendo de inhibiciones y reticencias. Con tal de develar el erotismo —y, quizá, con tal de verse publicado— Efrén Rebolledo (1877-1929), a semejanza de Tablada, adereza litúrgicamente o por lo menos vuelve “exótico” el cuerpo femenino. Otra vez actúa el inmenso ascendiente de lo prohibido y, con tal de trascender miedos y pudores históricos, se acude al habla de “la profanación”:

Tú no sabes lo que es ser esclavo
de un amor impetuoso y ardiente,
y llevar un afán como un clavo,
como un clavo metido en la frente.

Tú no sabes lo que es la codicia
de morder en la boca anhelada,
resbalando su inquieta caricia
por contornos de carne nevada.
De “Tú no sabes lo que es ser esclavo”

A Rebolledo la pasión erótica lo libra del riesgo de ver convertidos sus poemas en “una colección de lápidas de frío mármol”. La censura interna funciona: si se quiere escribir sobre el cuerpo femenino, désele primero la condición de estatua helénica. El que aluda a lo “innombrable” deberá extremar las citas de la cultura grecolatina. Así se cumple con ambas partes: se le “falta al respeto” a la Decencia por las exigencias del Arte, y las instituciones eclesiásticas y familiares, que leen poco si algo, no se dan por enteradas.

Nombrar es destruir la magia y entregar los secretos del gran misterio. (También, nombrar es atraer a la censura cuando ésta todavía tiene poder.) Por eso, aherrojados por las reglas de la época, los poetas tardan en ser explícitos o, lo más común, lo

explícito no les interesa por vulgar. Para *nombrar* acuden a bellos y complicados eufemismos.

“LA FERIA DE LA VIDA”

No creo que se deba escribir verso libre sino cuando se vea uno forzado a hacerlo, es decir, cuando la cosa sola tome un ritmo más bello que el de la métrica establecida, o más real, más partícipe de la emoción de la “cosa”, más relacionado, íntimo e interpretativo que la métrica de la poesía acentuada con regularidad; un ritmo que lo haga a uno sentirse insatisfecho con los anapestos o los yambos rígidos.

Eliot lo ha dicho muy bien: “Ningún verso es libre para quien quiera hacer una buena labor”.

EZRA POUND, *El arte de la poesía*

José Juan Tablada nace en la Ciudad de México en 1871 y muere en Nueva York en 1945. En su primera etapa, de modernismo a ultranza (colabora en la *Revista Azul* y promueve la *Revista Moderna*), cultiva el exotismo y amplía, en un medio represivo, la “espiritualidad amorosa”, donde la “blasfemia” (la religiosidad del coito) equivale al otro rezo.

En 1900, Tablada viaja (fantasiosamente) a Japón, donde, según nos dice, permanece un año. En ese lapso modifica su poética, intenta con gran fortuna la vanguardia (los ideogramas) y produce haikús, imágenes únicas, poemas abiertos que deslumbran a los jóvenes (Villaurrutia, Torres Bodet, Gorostiza):

“El saúz”

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

“Heroísmo”

Triunfaste al fin, perrillo fiel,
y ahuyentado por tu ladrido
huye veloz el tren...

“El insomnio”

En su pizarra negra
suma cifras de fósforo...

El fervor escritural de Tablada no le impide celebrar al dictador Díaz y, en 1913, atacar soezmente a Francisco I. Madero con una sátira (*Madero Chantecler*). Reproduzco un fragmento:

Mis paisanos merecen un pesebre
pues acémilas son!... Yo muy ladino
les doy gato por liebre
y palo de Campeche en vez de vino...
¡Oh pueblo mexicano majadero
que me traes dócilmente tu dinero!
Mi carcajada tu inocencia arranca;
te doy palo... y te pones una tranca
vendida por Madero!...

El poeta, asustado por los significados de Zapata, apoya al golpista Victoriano Huerta a cuyo ejército acompaña como cronista en una expedición militar. Los zapatistas saquean su casa de Coyoacán, Tablada sale de México y se instala en Nueva York. Allí, cautivado por los versos de López Velarde, incurre en el nacionalismo literario y publica *La feria* (1928), donde intenta “esa poesía desolada hecha de espectros, de ídolos, de tristeza colonial, de mediocridad presente, que es el alma de los pueblos mexicanos”. No obstante su desmesura localista, *La feria* es testimonio vivísimo del aprovechamiento del folclore.

Tablada es un modernista que difiere de los modernistas, y es un vanguardista incesante como se advierte en su colabora-

ción con el compositor Edgar Varese y en poemas tan logrados como “Ja-ja-ja” y “Nocturno alterno”.

* * *

Renato Leduc (1897-1994) combina la herencia del modernismo con el desenfado “bohemio”, todo bajo un estricto control prosódico y un gran desdén por los prejuicios. En su primer libro: *El aula* (1929), ya están presentes la riqueza rítmica y el desparpajo clásico:

Puede ser, nos dijimos...
Lunarios opalinos, Academias
rutilantes de nácar y coral,
donde monstruos socráticos decían
que sólo siendo feo se puede ser genial.
Dialéctica sucinta de un sabio calamar...
De “Los buzos diamantistas”

En 1933 publica, en edición privadísima, *Prometeo sifilitico*, con irrupciones inconcebibles en el momento:

ACTO I

PROMETEO, CRATOS, HEFESTOS

CRATOS (*a Prometeo*)
Por fin hemos llegado
al siniestro confín de Recabado.
Tú, padrote de putas miserables,
quedarás enclavado en esta roca,
un chancro fagedénico en tu boca
dejará cicatrices imborrables.

(a Hefestos)

Y tú, cojo cabrón, ya palideces
 como si fueras a correr su suerte.
 Átalo pronto, que si no, mereces,
 ¡oh pendejo inmortal, que te dé muerte!

En los años siguientes a la aparición de *Prometeo sifilitico*, surgen por doquier memorizadores de fragmentos del poema que, con entusiasmo, lo declaman en cantinas y reuniones, o lo mecanografían o lo copian a mano; es el primer poemario secreto y público de la ciudad. En otros libros (*Algunos papeles elegantemente románticos* y *un prólogo en cierto modo innecesario*, de 1935, *xv fabulillas de animales, niños y espumas*, de 1957) Leduc ratifica su virtuosismo, como da fe su soneto “Tiempo”:

Sabia virtud de conocer el tiempo;
 a tiempo amar y desatarse a tiempo;
 como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
 que de amor y dolor alivia el tiempo...

Leduc publica poesía de gran eficacia, ejerce la crónica periodística y practica un habla libre donde fluyen “las groserías” y se ridiculizan las reticencias lingüísticas. Es tal vez un poeta romántico que elige la “procacidad” con tal de redimir la parte que le corresponde de la sensiblería nacional.

EL ESTRIDENTISMO: “CHOPIN A LA SILLA ELÉCTRICA”

En 1922, **Manuel Maples Arce** (1898-1981) declara: “El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción”. El movimiento, en el que también participan **Arqueles Vela** (1899-1977), **Germán List Arzubide** (1898-1998), **Luis Kintaniya** (1900-1980) y **Salvador Gallardo** (1893-1981), se inicia en diciembre de 1921 con la publicación de la hoja volante *Actual No.*

1, redactada y formada por Maples Arce, y concluye en 1928 al dejar el gobierno de Veracruz el protector del grupo, el general Heriberto Jara. Sus afinidades son numerosas: el futurismo (Marinetti), el unanimismo (movimiento nacido en Francia, que pretende interpretar el alma de las masas, a las que les atribuye personalidad propia), el dadaísmo, el creacionismo (Huidobro: “No cantes a la lluvia, poeta, haz llover”) y el ultraísmo, que cuenta entre sus elementos básicos la reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora, y la eliminación de la rima tradicional.

La aspiración: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, trascender la Revolución mexicana, ser todo el tiempo iconoclastas (*slogans* de 1921: “Muera el cura Hidalgo”, “Abajo San Rafael”).

En seguimiento de los futuristas, los estridentistas intentan trastornar la forma y anhelan la muerte de lo convencional. Se perciben a sí mismos como la vanguardia y condenan a quienes (fundamentalmente los Contemporáneos) les significan resistencia o diversidad. Logran apoyos de consideración. Tablada le dedica una conferencia a Huitzilopochtli, “mánager 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 el 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 del nacionalismo revolucionario 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 Cececedo:

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 Maiakovski (literatura para minorías, literatura incomprendible a las masas).

El movimiento dispone del ímpetu que le otorga la premura de incorporarse a la moda estética y política de la época: 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 Germán List Arzubide (*Historia del movimiento estridentista*), de Luis Kintaniya (*Avión*, un poemario singular), de Salvador Gallardo (*Pentagrama eléctrico*). Las actitudes de los estridentistas poseen el interés que sus versos suelen opacar. Aplauden el gesto de Rafael López que se rehúsa a pertenecer a la Academia de la Lengua, creen en la innovación y patrocinan el trabajo pictórico de Ramón Alva

de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco, las máscaras de Germán Cueto y las esculturas de Guillermo Ruiz. Su ambición se nutre de una ambición: 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 derredor. ¿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, o su amor por la literatura de los anuncios económicos, conducen a una estética desafiante: “los asalabraguetas literarios nada comprenderán de esta nueva belleza del siglo”. En el fondo, Edison, y no Marx o Marinetti, preside este fervor ante los avances de la civilización. Sin embargo, los artistas afines al movimiento son extraordinarios: Germán Cueto (1893-1975), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Fermín Revueltas (1902-1935) y Leopoldo Méndez (1902-1969). De ellos, el más radical artísticamente es Cueto, un escultor recién valorado, y Méndez, creador de una portentosa obra gráfica.

EL AGORISMO: “EN DIRECCIÓN A LAS MASAS”

El agorismo (Gustavo Ortiz Hernán, José María Benítez, Martín Paz, Alfredo Álvarez García, Gilberto Bosques, María del Mar, Luis Octavio Madero, Miguel Martínez Rendón, Manuel Gallardo, Alfredo Ortiz Vidales, Rafael López, Héctor Pérez Martínez) es un movimiento más radicalizado y con menos interés artístico

que el estridentismo. Los agoristas se estremecen al notificar 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 se explican mejor si se toma en cuenta que surgen al mismo tiempo que las instituciones revolucionarias. Por un lado, los mueve el impulso latinoamericano de justicia social, sin mayor programa ideológico; por otro, corresponden a la efusión del momento, al fetichismo de la palabra que comparten tanto el nuevo sindicalismo como el agrarismo oficial como los gobernantes.

EL REALISMO SOCIAL:

LAS POLÉMICAS SOBRE IDEOLOGÍA, ARTE Y COMPROMISO

¡Desliteraticémonos! ¡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 (1939)

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)

En esto se cree: a México lo ha de transformar la emoción del arte comprometido. Según Jorge Ferretis, “un poeta genuino es siempre una función social”. Cunde el ánimo milagroso, la entonación sumisa de quienes erigen la entidad suprema, el Pueblo, sin preocuparse por organizar sus modos de lucha y de expresión, sin cuidarse de establecer su integración o su composición. Ermilo Abreu Gómez afirma en 1933: “Es necesario crear la literatura escrita sobre las bases de la literatura hablada”.

En 1928 un grupo de pintores y grabadores publica la revista 30-30, entre ellos Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas. En 1931, Siqueiros, Pablo O'Higgins, 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 Alfaro Siqueiros. A su vez, la extrema derecha se manifiesta gracias a grupos como las Camisas Doradas y la ARM (Acción Revolucionaria Mexicanista). Sin embargo, en medio de los enfrentamientos y las tomas de conciencia, hay entre los creadores de izquierda un espíritu de inmenso pesimismo, como lo exhibe el músico Silvestre Revueltas en sus apuntes autobiográficos de 1932:

¿Por qué un artista, un creador ha de sufrir hambres y miserias? Aquí descansa, entre nosotros, el secreto del fracaso de la cultura de México como pueblo. Somos un país de descamisados y de zánganos. Se desprecia al músico, al pintor, al poeta, por considerarlos como a los bufones que cabriolean en los banquetes de los burócratas. Pero es que se les hace bufones por la fuerza del hambre... Aunque muchos nos rebelamos, la rebeldía es la soledad, la soledad infecunda, el abandono, la miseria... (En *Silvestre Revueltas por él mismo*, 1989).

Y ese lenguaje exasperado, de urgencia dramática, se observa también en los adversarios de la izquierda, por ejemplo en José Vasconcelos que en septiembre de 1933 lanza una “Carta a la intelectualidad mexicana”, en la que afirma:

Cuidemos de llamar las cosas por sus nombres. Ya lo he dicho por allí: Si alguna vez, como lo deseo, cuelgo yo a Calles, no habré hecho otra cosa que cumplir la justicia en un reo. En cambio, si alguna vez Calles me cuelga a mí, no habrá hecho otra cosa que convertirme en un ilustre mártir.

* * *

En 1934 se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), cuya primera consigna política es “Ni con Calles ni con

Cárdenas”, que le exige justamente al gobierno la libertad de los camaradas presos en las Islas Marias, garantía de libertad de expresión, reanudación 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 la revista *Frente a Frente*. Se incorporan pintores realistas como Ángel Bravo, Antonio Pujol, Siqueiros, Alfredo Zalce y promotores culturales como Fernando Gamboa. La tendencia es formar organizaciones, detener el fascismo con las operaciones de la cultura. Aparece la FEAP (Federación de Escritores y Artistas Proletarios) fundada por la LEAR y el funcionario de Educación Pública José Muñoz Cota. Participan treinta o cuarenta artistas, entre ellos los músicos Silvestre Revueltas y Blas Galindo y la poeta María del Mar.

Los realistas socialistas tienden a identificar su idea de la “cultura proletaria” con aspectos de la Revolución mexicana. Como aconteció con el muralismo, se oficializa el registro cultural de la lucha de clases. Un hecho sustancial: el Estado es el gran empleador de intelectuales y artistas. 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 (ATA) y logran su 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, los cineastas Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel. La LEAR atrae europeos como Antonin Artaud y exiliados 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 medio de la euforia izquierdista, Gonzalo Vázquez Vela sustituye a Ignacio García Téllez en la Secretaría de Educación y promueve la

“cultura normalista” con historiadores como Luis Chávez Orozco. Una consigna: el escritor y el artista deben ser militantes. Los trabajadores 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. Se reanuda el auge de las Misiones Culturales y en la LEAR existen secciones de pedagogía, artes plásticas, literatura, teatro y cine (funciona un rudimento de cineclub). El “internacionalismo proletario” hace que la LEAR (que pertenece al Socorro Rojo Internacional) envíe a José Mancisidor, Juan de la Cabada y Miguel Rubio al primer congreso de escritores norteamericanos en Nueva York (1935). La época también exige el culto a la personalidad. Las grandes figuras son los muralistas. El Partido Comunista ataca a Diego Rivera por hospedar a Trotski, y Rivera 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 Pelli-cer. Los acontecimientos de Europa conmueven, perturban, indignan. La causa de la República española se complementa con otras del cardenismo (la reforma agraria, la expropiación petrolera).

EL TALLER DE GRÁFICA POPULAR

El radicalismo cultural en el periodo 1920-1950 (aproximadamente) impulsa, mitifica y desmitifica. Su punto de partida es el combate al nazifascismo y la pertenencia al movimiento comunista. En México se acercan a las posiciones del “nacionalismo revolucionario”.

Entre 1935 y 1950 es excepcional la tarea del Taller de Gráfica Popular (TGP), que congrega grabadores de primer orden. La figura central es Leopoldo Méndez, y a su lado trabajan José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Fernando Castro Pacheco, Alberto Beltrán, Raúl Anguiano, Everardo Ramírez, Jesús Álvarez Amaya, Jesús Bracho, Isidoro Ocampo, Ignacio Aguirre... En condiciones de extrema austeridad, el TGP entrevera con eficacia la calidad artística y las luchas de izquierda. La calidad sobrevive con amplitud a los errores y caídas de la ideología.

Méndez, uno de los grabadores más notables del siglo XX, describe su labor: “Enlazo mi obra con la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago lo posible por ennoblecerla”. Hace lo posible y muchísimo más. Entre sus destrezas: uso magistral de los claroscuros, dominio de la técnica, juego de contrastes, emotividad sustentada en el espíritu militante, concentración semejante en lo plenamente artístico y en los grabados de coyuntura. Son claras las prioridades del TGP: denunciar la agresión nazifascista, oponerse a la represión derechista y clerical (contra los maestros rurales, por ejemplo), defender la República española, denunciar el exterminio de los judíos en Alemania, rendir homenaje a la Reforma liberal y a los héroes de la Revolución (Zapata en primerísimo término), más los temas que va marcando el ritmo de la represión. La Revolución (las convicciones, la utopía) alienta la creación distinta, renueva ideas y usos simbólicos y hace de la temática un repertorio de formas. En el TGP, la Revolución admite y exige la cólera popular, el humor, la emoción histórica, la venera-

ción por héroes y mártires, el gusto por la renovación formal que no admite la petrificación temática, el relato de las deformaciones y traiciones a la Revolución que cada gobierno aporta.

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL EXILIO

En julio de 1936, la ultraderecha y el nazifascismo patrocinan la insurrección contra el gobierno de la República española. Al frente del golpe está el general Francisco Franco con un ejército, en gran parte de mercenarios moros. La derecha mundial acredita a Franco, el defensor de la pureza de los valores católicos, el hijo devoto “de la iglesia agraviada por el bolchevismo ateo”. Hitler y Mussolini se movilizan a su favor. La guerra devasta España y se centuplican los actos de crueldad de ambas partes, aunque lo insuperable es la represión homicida del franquismo al triunfar. El gobierno de Cárdenas se solidariza con la República, recibe a cerca de cien mil emigrados, y le envía al gobierno español la ayuda económica y militar que puede (en el *Canto general*, Neruda proclama: “General, Presidente de América,/ te dejo en este canto/ algo del resplandor que recogí en España”). La guerra divide al sector cultural en todas partes, y en México la mayoría de los intelectuales hace suyos la causa de la República y el duelo por el fusilamiento en Granada del gran poeta Federico García Lorca (escribe Antonio Machado: “...sobre una fuente donde lllore el agua/ y eternamente diga: /el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!”). Muere en prisión franquista otro gran poeta: Miguel Hernández. Durante la guerra los estalinistas vigorizan sus “comités de salud pública” y eliminan brutalmente a los disidentes, en especial a los anarquistas.

En 1937 tiene lugar el Congreso de Intelectuales y Artistas en Valencia, que reúne a muchísimos intelectuales y escritores notables. La guerra civil española es el antecedente directo de la segunda guerra mundial. En esos años se publican poemas, novelas,

libros, ensayos, artículos a favor de la España republicana: *España en el corazón* (Pablo Neruda), *España, aparta de mí este cáliz* (César Vallejo), *Viento del pueblo* (Miguel Hernández), *Hommage to Catalonia* (George Orwell), *Los cementerios bajo la luna* (George Bernanos), *Por quién doblan las campanas* (Ernest Hemingway), *No pasarán* (Upton Sinclair) y textos de, entre muchos otros, W. H. Auden, Octavio Paz, Raúl González Tuñón, Efraín Huerta, Nicolás Guillén, Stephen Spender, Luis Cernuda... Y en el centro, *Guernica*, el mural de Picasso sobre el bombardeo al pueblo vasco.

Entre los exiliados o “transterrados”, en la expresión de José Gaos, hay escritores, filósofos, científicos, médicos, juristas, arquitectos, impresores, editores, que enriquecen notoriamente el panorama latinoamericano. A México llegan, entre otros, los poetas Emilio Prados, León Felipe, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, José Bergamín, Luis Cernuda y Pedro Garfias, que escribe a bordo del *Sinaia*, el barco colmado de españoles republicanos, el poema “Entre México y España”:

pueblo libre de México:
 como otro tiempo por la mar salada
 te va un río español de sangre roja
 de generosa sangre desbordada.
 Pero eres tú esta vez quien nos conquistas,
 y para siempre, ¡oh vieja y nueva España!

También, los críticos de arte José Moreno Villa, Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Juan de la Encina; el narrador Max Aub; los filósofos Wenceslao Roces, Joaquín Xirau, Adolfo Sánchez Vázquez; los musicólogos Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay; el teórico del derecho Manuel Pedroso y numerosos juristas; el pintor y diseñador gráfico Miguel Prieto; el ilustrador Antonio Rrobes; el cineasta Luis Buñuel; veintenas de actores, y el arquitecto Félix Candela, por sólo citar unos nombres. Se funda La Casa de España en México, dirigida por Alfonso Reyes.

La defensa de la República española es una gran causa moral del gobierno y de buena parte de la sociedad. Poco o nada significan los exabruptos de ultraderechistas como Alfonso Junco que en 1943 “describe” a los emigrados:

La gente maleante, curtida en el delictuoso desbarajuste que las consignas bolcheviques y la exasperación bélica introdujeron en las filas republicanas, y que aquí ha dado muestras estentóreas de su capacidad en robos, asaltos y homicidios.

LAS ARTES PLÁSTICAS:
LA OTRA VANGUARDIA

“DADME UN COLOR Y EL MUNDO OS SERÁ DADO”

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.

RUFINO TAMAYO

Rufino Tamayo nace el 26 de agosto de 1899 en la ciudad de Oaxaca, hijo único de la señora Florentina Tamayo y el señor Manuel Arellano, ambos de origen zapoteco (mixteco, precisa Francisco Toledo). “Muchas veces me he preguntado —le confía Tamayo a Cristina Pacheco— cómo en aquel ambiente pudo nacer mi gusto por el arte. No lo sé, no me lo explico, sobre todo porque en mi casa dominaba un mal gusto pavoroso y jamás hubo antecedentes artísticos en mi familia. En mi casa nunca comprendieron el arte. Lo vi muy claramente tiempo después, cuando intenté mostrarles los trabajos que hacía en la escuela: todo les pareció horrible y desagradable”.

En 1910, para alguien llegado de provincia, la capital es magnífica y estimulante. Tiene zonas reservadas a la grandeza arquitectónica, se ha engalanado para las Fiestas del Centenario, contiene libertades y espectáculos impensables en los demás sitios de México y, en comparación con Oaxaca, sus atmósferas son vertiginosas. “La ciudad me deslumbró y cambió

totalmente mi manera de ser y de pensar”, reconoce Tamayo. Abandona su fe, cree olvidar la música y advierte su capacidad para el dibujo. “Mi primera inspiración fueron unas tarjetas postales llamadas de arte que reproducían obras de pintores conocidos, y que se podían adquirir por diez centavos en las calles de Palma. El primer ejercicio que me impuse fue precisamente copiar aquellas tarjetas”.

Tamayo se aleja de la escuela y de su familia, y en 1917 se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex Academia de San Carlos), donde tampoco dura mucho. Pese a la liberación anunciada por las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1913), la enseñanza académica se deteriora y se confina en el autoplagio, la copia de frutos y desnudos, la medición de las exactitudes de la naturaleza muerta, el hartazgo ante la perfección inerte, la vana competencia con la fotografía. A él no le interesa reproducir de modo mecánico, sino dar su peculiar versión, y por eso le entusiasma Diego Rivera, recién llegado de Europa: “Como es lógico, frente a tanta mediocridad, Diego fue nuestra salvación”.

Si aún está lejano el gran aprecio por Tamayo, lo que se sabe ya de su pintura no admite la indiferencia. Gracias a Agustín Lazo y al músico Carlos Chávez, en 1924 Tamayo se vincula al grupo de los Contemporáneos. Sin desdeñar nunca el muralismo (al que reconocen a cierta distancia), estos poetas prefieren empresas más cercanas a su idea de la sensibilidad contemporánea, a la que consideran ambigua, fragmentaria, disonante, más impresionista que expresionista. “Bien pronto —afirma Villaurrutia en 1948— y no por simple azar, sino por afinidades de elección y por correspondencia de ambiciones, Rufino Tamayo se encontró ligado al grupo de poetas mexicanos que, por conciencia y decisión propias, formaron una generación. Me refiero al grupo y a la generación de Contemporáneos, que por ese tiempo luchó intensamente por encauzar la poesía lírica mexicana, situándola dentro de sus verdaderos lí-

mites, negando y apartando abiertamente, rotundamente, la anécdota, la elocuencia, el prosaísmo; en una palabra, restituyendo a la poesía sus valores esenciales. No eran diversas la ambición y la intención de Rufino Tamayo desde su punto de vista de artista pintor”.

Desde el principio Tamayo, que pinta murales y tiene una etapa de radicalismo político, suele ignorar la anécdota, desdeña el prosaísmo (cuyo equivalente en pintura sería el mensaje explícito), pero nunca rechaza la elocuencia. No es redentorista o didáctico. Busca la trascendencia, el impulso lírico que se vierta en impresiones populares o paisajes cosmogónicos, donde la forma del cosmos es la intensidad del color. A Tamayo lo separa de los muralistas lo que lo une a los Contemporáneos: la creencia en la autonomía relativa de la forma y la ambición de fusionar en las obras vida y estética. ¿Qué mayor fortuna que encontrar el público sin anhelarlo estentóreamente, sin lanzar pregones agresivos? Como los poetas Gorostiza, Villaurrutia y Pellicer, Tamayo desconfía del lema de origen nietzscheano, “vivir peligrosamente”, porque la mayor aventura en un cuadro o un poema también se localiza en la violencia de la forma, en el cultivo de la sensibilidad que modifica los temperamentos.

“Mi pintura —dice Tamayo, y sus declaraciones son siempre confiables, al menos en el capítulo de las intenciones— es realista porque pretende reducir las formas a su esencia. Estas formas no se quedan en geometría, como me achacó Orozco, sino que son formas de objetos y gentes concretas. No quiero retratar el árbol o el hombre, sino rehacerlos, recrearlos. Para mí ésta es la función del arte. Y esta recreación se hace por medio de la poesía”.

La contienda entre los muralistas y Tamayo, más artística que ideológica, así asuma largamente el segundo ropaje, afecta a Tamayo de diversas maneras, que sin embargo siempre deja constancia de reconocimiento: “Yo de todos modos —recapitula Tamayo en 1955— considero muy respetable la labor de Diego,

Siqueiros y Orozco, porque antes de la iniciación de su movimiento éramos una colonia artística, podríamos decir, particularmente de París. Entonces era necesario, como una cosa saludable para nosotros, apoyarnos en nuestra nacionalidad, en la forma incluso en que ellos lo hicieron, un poco demasiado radical”.

DEL “ARTE PRIVADO”

Así sea marginalmente, los disidentes del muralismo se saben parte de tendencias internacionales, y por eso, con tal de ponerse al día, estudian como pueden a los impresionistas, los expresionistas, los futuristas, Braque, Matisse, Cézanne, De Chirico, los surrealistas y, sobre todo, interminablemente, a Pablo Picasso. Aquellos pintores se alejan de las reglas del Arte Público y, entre otras cosas, rescatan imágenes, atmósferas y colores del uso popular, carentes entonces de prestigio, calificados de imaginería “de provincia”, de productos del pintoresquismo. A estos artistas les atraen los colores muy vigorosos (los rojos, los verdes, los rosas intensos, que equivalen a sensaciones populares), las frutas, los caballos, las ferias, los gallos, los juguetes, los retablos, la religiosidad sin tonos dramáticos, las escenas municipales, los paisajes fantásticos que entreveran el conocimiento del arte moderno, en especial el de París, y la incorporación de elementos de la cultura visual de México, la estética de “la patria íntima” (para recoger la frase del poeta Ramón López Velarde sobre el México parcialmente abolido por la Revolución y desdeñado por el culto al progreso). En un medio cultural sin recursos económicos, los pintores que no trabajan para el Estado, que además paga muy mal, tardan en hacerse de un público. Venden muy poco, se les califica de “románticos y sentimentales”, sólo reciben apoyo de grupos reducidos, la izquierda los menosprecia (“No toman partido, evaden el compromiso revo-

lucionario se rehúsan a educar a las masas”), y la derecha juzga “vulgar” su gusto por lo popular.

LAS RECTIFICACIONES DE LA EXPERIENCIA

Uno se hace miembro de la vanguardia cuando decide acercarse a las cosas como serán...

HAROLD ROSENBERG

Entre 1920 y 1950 (fechas aproximadas), un grupo de artistas plásticos ejemplifica la consigna mencionada de López Velarde en 1921, en su texto “Novedad de la Patria” (en *El minuterero*). Él es categórico:

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.

El instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha, parece ser un instante subjetivo. ¿Qué mucho, pues, que falten los poetas épicos hacia afuera?

Correlativamente, nuestro concepto de la patria es hoy hacia adentro. Las rectificaciones de la experiencia, contrayendo a la justa medida la fama de nuestras glorias sobre españoles, yanquis y franceses, y la celebridad de nuestro republicanismo, nos han revelado una patria, no histórica ni política, sino íntima.

Inseguros de la existencia y la atención de un público, presionados irregular y sentimentalmente por las “exigencias del momento histórico”, un sector apoya de modo heterodoxo, denigra o ignora el proyecto oficial de nación, no obstante su reconocimiento del poderío estatal. Sin el estruendo y la giganto-

maquia de los muralistas, estos artistas reelaboran los elementos del arte popular, del mundo animal, de los colores de los pueblos, de las ferias, los circos... De tan inadvertidos, los símbolos se vuelven paisaje realista. Los participantes en esta corriente o de este temperamento suelen ser nacionalistas por los temas y por la actitud que no reconoce alternativas, y son cosmopolitas (con o sin ese nombre) al utilizar el lenguaje internacional de la forma. Por décadas, apenas se toma en cuenta su esfuerzo. Luego, el desarrollo de la cultura plástica los revalúa altamente con libros, retrospectivas y valoraciones en el mercado del arte.

“SERVIR LA PINTURA SIN SERVIRSE DE ELLA”

En 1940, el guatemalteco y mexicano Luis Cardoza y Aragón (1901-1994), poeta excelente, ensayista que mezcla reflexión con poesía y gracia aforística, el crítico de artes plásticas más estimulante de un largo periodo, analiza en su libro *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea* (1940) a siete pintores: Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Allí Cardoza habla de un “arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado; es decir nos encontramos con un arte académico”. Y ofrece su alternativa: “Se hace necesario comprender el esfuerzo de los pocos pintores que sirven la pintura en vez de servirse de ella; de los pocos pintores que por sus intenciones y realizaciones se les cree descastados, sin comprender la lógica y las claras razones de estas simpatías”. Pero entonces no parece cercano el aprecio público por Tamayo y Mérida (Lazo y Castellanos aún están en el limbo del reconocimiento).

En última instancia, los factores nacionalistas, texto y contexto, detentan el monopolio de la respuesta social a la pintura, y son incluso la proveeduría de impresiones y recuerdos. Ya no

se trata de idealizaciones, donde lo bello se eterniza a la luz de la memoria familiar y de la ingenuidad, sino del gozo de crear a partir de incitaciones de lo cotidiano, de pintar sin doblegarse ante el academicismo o ante la seducción de lo histórico. El espacio público está tomado por la tendencia opuesta, la de los mitos primordiales, y por eso resulta primordial “cortarle gajos a la epopeya” (captar lo nacional en los detalles de lo cotidiano).

* * *

¿A qué se atienen los pintores alejados del *mainstream* del muralismo, que comienzan su trabajo en la década de 1920? Ninguna historia o crónica de la pintura en México tiene sentido si se ofrece como relato de la autosuficiencia. Antes y después del muralismo, el arte se vivifica o se anquilosa de acuerdo con las modas internacionales y con la aprobación de críticos de periódicos y unos cuantos académicos, así los artistas estén seguros de trabajar en una provincia alejada de las metrópolis. Se exaltan variadamente las corrientes poderosas que, con “los medios indirectos al alcance” de los pintores (la frase es de Villaurrutia y alude a revistas y libros), se las arreglan para dirigirse hacia la modernidad.

En la década de 1940 persisten las limitaciones: faltan museos, grandes exposiciones, galerías, revistas y libros especializados, críticos, coleccionistas, clases de educación artística desde la enseñanza media. Sólo unos cuantos viajan y están probadamente al día, pero en la Ciudad de México, y más por fe que por demostración, se acrecienta el entusiasmo por Picasso (sobre todo), Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Monet, Manet, Matisse, Juan Gris, Cézanne, Léger y los expresionistas alemanes; y en la década siguiente, también por la pintura renacentista y por Velázquez, El Greco, Goya, Zurbarán. Ante la ausencia de ortodoxias (en lo teórico, la Escuela Mexicana de Pintura dispone de las tesis de Siqueiros y de planteamientos políticos), los pintores acuden a nociones elementales que des-

embocan en prácticas complejas, examinan hasta la monomanía libros y revistas, diseñan museos virtuales en las conversaciones, adaptan o readaptan la sensibilidad que le da a las vivencias y a las intuiciones un papel supremamente didáctico, sustituyen el afán obsesivo de ser internacionales con la opción del profesionalismo.

La nación es la proveeduría temática, el acervo de recuerdos e impresiones, la redención del localismo, el ensueño comunitario. López Velarde se propuso eternizar lo bello a la luz de lo ingenuamente místico (“vasos de devoción”), y a su vera se esparce el júbilo de crear a partir de incitaciones familiares. Las cargas ambientales contrarrestan de alguna manera las desventajas formativas.

LOS JAMÁS CENTRALES Y NUNCA MARGINALES

Si es necesario nombrar la influencia cultural determinante en un pintor, en el sentido de una visión integrada del mundo, la de **Roberto Montenegro** (1885-1968) es la de los poetas. Primo de Amado Nervo, Montenegro se forma en la lectura de los modernistas hispanoamericanos y, como es previsible, su predilecto es Rubén Darío. Para él, como para decenas de miles, Darío es “la zona de encuentro” de la sensibilidad emergente, donde se mezclan en un desorden aparente la música, la pintura, la poesía de Verlaine y Rimbaud, el decadentismo (el ingenio iconoclasta) de Wilde y los artistas heterodoxos de Inglaterra, el ballet (Nijinski), el delirio de Julio Ruelas y la “mitología finisecular” que democratiza y vuelve “exóticos” los escenarios de la aristocracia europea.

En París, al conjuro de Darío, en cuya *Revista Mundial* colabora, Montenegro se deja hechizar por los “liróforos celestes”, las divinas Eulalias, las marquesas, las estatuas vivas, los vasos olvidados donde se guarecen las flores, los faunos, los

gondolieri, los antifaces de ese carnaval interminable que es la sucesión de metáforas. Al apropiarse del *art nouveau*, Montenegro combina los temas de la “decadencia” con la sensualidad exhibicionista, los que en su serie de tintas de Venecia revelan el espíritu “conspirativo” envuelto en los ropajes de un baile de máscaras.

A lo largo de su vida, Montenegro vive “el desconcierto de las intenciones”, y oscila entre el amor por lo clásico y el gusto incontenible por lo actual, y esta oscilación o esta duda, traducidas pictóricamente, contribuyen a la injusticia crítica con su obra. Se le juzga a menudo por sus caídas (sus “manolas”, sus españolerías, sus cambios de estilo a veces políticos, sus retratos inertes), y se ignoran sus grandes cuadros, sus grabados y dibujos excepcionales, sus retratos asombrosos, su virtuosismo. En este sentido, es un gran artista desconocido. Hacen falta las grandes retrospectivas que sitúen un trabajo escindido entre la perfección académica y la experimentación.

Al lado del oficio retratístico, Montenegro prodiga cuadros de simbolismo desbordante y, en algunos, no muy afortunados, a la calidad técnica la disuelve el “surrealismo”. Y lo que adquiere progresiva importancia son los retratos y escenas homoeróticas, un joven desnudo y muy vigoroso se seca la cabeza ante un paisaje “metafísico” (*El baño*), un hombre desnudo toca un instrumento musical (*Violinista*), un joven proletario mira al espectador con actitud equidistante de la invitación y el desafío, un joven de “la raza de bronce” en camiseta muestra su indiferencia en medio de la pobreza (*Y así sucedió*), un joven desnudo acaricia una escultura prehispánica...

* * *

En su etapa juvenil en París **Carlos Mérida** (Guatemala 1891-Ciudad de México 1984) conoce a varios mexicanos: Montenegro, Diego Rivera, Jorge Enciso, Ángel Zárraga, Adolfo Best Mau-

gard. A él y a ellos los deslumbra el fenómeno que es algo más que un salto de escuelas: el tránsito del impresionismo al cubismo. Él, en particular, admira a Modigliani, el renacentista y romántico. Entonces, París es también, y muy considerablemente, Pablo Picasso. Mérida asimila lecciones del cubismo y se sumerge en los ensayos y rectificaciones de la experimentación, su interés definitivo.

En Mérida, su obsesión americana es la clave de su universo pictórico. En el espacio donde la creación complementa el proceso de las ideas (y viceversa), él no hace distinciones entre las reflexiones sobre sus orígenes y su quehacer artístico. Al regresar de Europa, disipada cualquier duda sobre su formación primordial, recrea la tradición autóctona en la que se siente plenamente moderno o gozosamente antiguo. Y su gusto por rituales y atavíos indígenas lo lleva, entre 1915 y 1917, a proponer junto con el escultor Rafael Yela Gunther, un movimiento indigenista en arte y etnología. Constelaciones legendarias, suntuosidades típicas, vetas de imágenes y trazos, motivos de orgullo y señas de identidad: “Al regresar a mi tierra descubrí el folclore y pensé que a partir de él podríamos tener un arte superior, pero con iguales tendencias que el europeo. En ese momento mi pintura denota una clara tendencia folclórica. Yo creo que todo arte surge de esa misma fuente”.

Para Mérida, el sentido de su obra es la pureza, el rechazo de todo lo extraño a la más estricta naturaleza de la pintura: forma y color. Se deslinda de quienes, por inercia, todo lo someten al idioma de la “literatura” (los símbolos) y de la “política” (las intenciones del artista). Mérida se arriesga a la incompreensión de los críticos, al silencio del gremio, a la subvaloración del público, y no se inmuta, subyugado por el “hecho lírico” que merece la entrega sin reservas. “La pintura abstracta es el mejor camino para ello; la gozo, la amo sobre todas las cosas, porque permite la libre expansión, el libre juego. Reminiscencias mayas que bullen en mi sangre. Por ello amo a Klee, a Kandinsky, a

Miró, a Picasso. Porque ellos hacen el mismo juego, especulan con los mismos valores”.

* * *

De modo precursor y sin pretensiones de ejemplaridad, **Jesús Reyes Ferreira** (1882-1977) se desentiende de las Grandes Intenciones ansiosas de añadirle al presente la compañía de la inmortalidad. Él disfruta de lo realizado y se aleja de la “íntima satisfacción” del reconocimiento cultural, y, por eso, es uno de los artistas más libres concebibles, al carecer de cualquier intención de recompensa y al depositar la asimilación del pasado y las intensidades del presente en el gozo de la creación. Por esa libertad, Reyes Ferreira paga lo que para la mayoría sería un precio intolerable, no la escasez de admiradores sino el diario aprendizaje de la humildad. Reyes Ferreira empieza cada día sin atenerse a su gran dominio a la forma, sin reflejarse en su propia madurez, sin la sensación de avanzar en un proceso.

Renovación en la repetición. Al cabo de mil gallos suntuosos y esplendentes, el Gallo de Chucho Reyes permanece como proposición y fuga de las formas. Las insistencias temáticas de Reyes Ferreira —gallos, cristos, payasos, caballitos, niñas— desembocan en soluciones insólitas: allí está el estilo, la innegable presencia de un punto de vista unificado, y allí se localiza también la riqueza y la variedad de un artista. “Éste es un Chucho Reyes sin duda”. Sí, pero eso no impide el regocijo del espectador, el caballito no es el mismo caballito, la evocación nunca desciende al encierro formal, la fertilidad expresiva compensa y amplía las limitaciones del tema repetido.

“Lo popular —dice lúcidamente Juan Soriano— le inventa a él y él inventa lo popular. Es, al mismo tiempo, fuente y mar”. Perfecto viaje circular: un creador extrae temas y formas y un creador devuelve formas y tradiciones. A Chucho Reyes se le llama “artista popular” y así se le captura en un programa, pero

eso no disminuye su vigor, al contrario. Sin crisis de creatividad ni guardias fúnebres de Alto Rango, Chucho Reyes obtiene de “lo popular” el cúmulo de formas y colores que lo vuelven previsible, virtuoso, memorable.

* * *

En los grandes cuadros de **Manuel Rodríguez Lozano** (1896-1970) de parejas femeninas o masculinas desnudas, se expresa su gusto erótico por los tipos mexicanos, no hermosos a la manera del canon occidental, pero sí muy ubicados en la sensualidad que al simplemente existir no tiene por qué justificarse. A él le fascinan los jóvenes de presencia indígena o mestiza, rasgos fuertes y aspecto “primitivo”, con las comillas que despojan a la palabra de su acometividad racista. Él prolonga su deseo mientras pinta, y extiende su ideal plástico mientras se enamora. Condicionada por su afrancesamiento, la vuelta al “gusto regional” o a la fascinación por los tipos nativos no requiere coartadas culturales.

No que las necesite en demasía. Incursiona sin cesar en el amor por la superficie (lo evidente, lo inocultable), jamás confundido con el amor por lo superficial. Lo que hay es lo que se ve, pero lo que se ve es, también y de acuerdo con su percepción, lo nunca visto. Rodríguez Lozano transita de la pintura metafísica a la celebración de lo físico, por estar convencido, así no sea en estos términos, de que en una sociedad reprimida, sexófoba, el centro del misterio es la desnudez. A él lo cimbra la apariencia desnuda, que no esconde ni significa nada porque detrás de la falta de recubrimientos suele comenzar el engaño.

Con frecuencia, en textos y entrevistas Rodríguez Lozano evoca su estancia en Europa, su recorrido de Ingres al cubismo, la maravilla de los ballets rusos, su interés por el retorno europeo a la plástica regional, su desdén por quienes pintan paisajes de brumas nada menos que en México, donde la luz “es de tal manera cruel y nítida que pueden precisarse a kilómetros de

distancia los accidentes y la flora de las montañas”. Desde su perspectiva, las potencias de la geografía revelan la miopía de los intentos “impresionistas y afrancesados”. México, dice, es “país de geometría, de precisión; luminoso y claro hasta la crueldad”.

Hacia el final, Rodríguez Lozano celebra lo nativo, las formas duras, implacables, que no ofrecen ni solicitan piedad por producirse en medio de la desolación que en sí misma se consume. Hay retratos de sociedad, niños o señoras elegantes; hay paisajes urbanos y evocaciones pueblerinas; hay familias y mujeres solas, en actitud desafiante; hay mujeres desnudas, a dúo o solas, y hay el culto a la belleza masculina. El conjunto quiere ser de profunda melancolía o angustia, y por eso Rodríguez Lozano incluye a las mujeres con rebozo que presagian con su pose la muerte de sus hijos y el tono funerario que luego captan de modo admirable Gabriel Figueroa y Juan Rulfo.

* * *

Alfonso Michel (1897-1957), notoriamente excéntrico en el arte y en los atavíos, de obra discontinua por los arrebatos de su temperamento, simpatiza con el expresionismo y con el neobarroco, y elige una vía particularísima: la de ir de las reminiscencias a los vaticinios desgarrados. Los espacios libres no le interesan y el abigarramiento le resulta la gran ventaja de una técnica figurativa que oscila entre la alegría y la melancolía. Su infancia y adolescencia en Manzanillo lo llevan a las pasiones inducidas y adaptadas por el gusto artístico: el mar, la naturaleza, las escenas de feria y los juegos de la primera edad. En su etapa final, Michel usa la pintura como vía de las reflexiones y de las representaciones del dolor. Inevitablemente, como casi todos los de su generación, Michel le rinde homenajes a Picasso y a Braque. Lo que a las generaciones anteriores pudo parecerles “distorsión”, a Michel le resulta la proporción exacta. La alucinación es ya en su caso el nuevo realismo.

* * *

Agustín Lazo (1897-1971), de formación artística entonces excepcional, es el más cosmopolita de su generación. Pintor, escenógrafo, ilustrador y dramaturgo, Lazo se inicia en la Escuela de Pintura al Aire Libre, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y vive durante años en Europa, en París sobre todo. En él influye significativamente la literatura tal como la entienden los escritores de la revista *Contemporáneos*, muy en especial Villaurrutia. Sus cuadros son equivalencias de la lírica, no tanto en una vertiente surrealista, aunque pueda parecerlo, sino en el intento, casi siempre logrado, de poemas o más exactamente de versos. Casi cada imagen de sus tintas o de sus óleos puede o debe traducirse a metáforas, a expresiones en libertad, que sólo se acercan al plano onírico si éste se vincula a un poema o un texto narrativo: *El hijo pródigo*, *Retrato del artista adolescente...* Allí están los caballos que son parte de un poema; allí están los recuerdos de infancia transmutados en formas de libertad; allí están las ambiciones de fuga que bien pueden desembocar en un verso preciso: “Correr hacia la estatua y encontrar sólo el eco”.

Lazo combina la elegancia formal y el desarreglo (o el arreglo) del mundo de los sueños y los (muy velados) símbolos sexuales.

* * *

Abraham Ángel (1905-1924). Discípulo y compañero de Manuel Rodríguez Lozano, Ángel conjunta la falta de educación formal con los dones naturales, y, como varios de sus coetáneos, se aleja de la antigua meta: la perfección académica. En obras como *Y la serpiente furiosa perseguía a las mariposas que libraban de un mal*, o *Me mató por una mujer traidora*, y su autorretrato, Ángel insiste en la finura que acude a “lo primitivo” y lo convierte en espacio de encuentros de la inocencia y la mali-

cia. Al principio sólo calificado de *naïf* con gracia, Abraham Ángel, de producción escasa, ahora es revalorado por su fuerza expresiva y sus retratos que son trazos de una época.

* * *

Julio Castellanos (1905-1947). Discípulo de Saturnino Herrán y de Manuel Rodríguez Lozano, Castellanos, como Lazo, afina su sensibilidad en el trato con los escritores de *Contemporáneos*. Él pinta mujeres en tareas domésticas, niños (su obra maestra es un instante de recreo en un balneario, *El día de San Juan*), paisajes de toda índole y no rechaza tomarse como objeto de estudio (su autorretrato “parcial” es admirable). Dibujante de primer orden, seguidor de Picasso, extrema su delicadeza en cuadros de calidad excepcional: *Los ángeles robachicos*, *El diálogo* y *El bohío maya*.

* * *

Antonio Ruiz, El Corcito (1895-1964). Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y aprende escenografía en Hollywood. Trabaja en teatro y cine. En su obra se confunden la fantasía (su veta más fértil) y el surrealismo, con el que sólo tiene vínculos superficiales, al no disponer sus sueños de “la lógica del inconsciente”. Con sentido del humor, insólito en su generación, con brillantez, con dislocamientos de la realidad, produce imágenes que usan la paradoja, el choque de contrastes, el equilibrio entre realismo y fantasía. Son memorables sus sátiras y motivos nacionalistas en cuadros como *El sueño de la Malinche*. El Corcito también puede ser muy sectario y homofóbico, pero con el tiempo, al desaparecer los contextos, sus alusiones a escritores gays y a figuras femeninas se vuelven fábulas, como varios de sus grandes cuadros: la pareja campesina que mira el aparador con el anuncio de un viaje turístico.

* * *

A **Fermín Revueltas** (1901-1935) no le dicen demasiado las teorías de las rupturas artísticas, pero sí le entusiasma la experimentación con el óleo, la acuarela, las ilustraciones y los grabados. Cuando Maples Arce demanda “una nueva sintaxis del color”, en rigor no está diciendo nada, salvo una frase derivada de textos y comentarios sobre el impresionismo o el futurismo, pero Fermín sí relaciona la “nueva sintaxis del color” con el deseo de agregarle opciones de la forma y el colorido al ámbito donde las proezas del proletariado y la voluntad organizativa de los revolucionarios utilicen las visiones y las revisiones de la geometría y el volumen. (Por desdicha las innovaciones, al ceñirse al fervor militante, suelen pasar inadvertidas.)

Revueltas es un convencido de la *pars pro toto*: una mazorca es el campo, la hoz y el martillo son la unidad de los subvertidores del capitalismo, la maquinaria es el progreso inevitable, la yunta indica la proximidad del paraíso perdido, el encuentro del ferrocarril y la carabina sobre el horizonte fabril es la violencia que impedirá el regreso de la violencia, los ideogramas son poemas insurreccionales, un campesino asesinado rodeado por mujeres es la poesía de la pérdida, un tractor elimina la esclavitud de sol a sol, un revolucionario con un rifle avisa de la continuidad de la especie... La parte por el todo: la obra de Fermín Revueltas, conocida por fragmentos, es un panorama de logros estéticos que, sin abandonarla, no se detiene en su época. Él ni renuncia a su autonomía artística ni desiste de su militancia.

* * *

María Izquierdo (1902-1955). Pese a la finura formal y temática de su etapa de madurez, desde los primeros trabajos es evidente la simpatía de María Izquierdo por el mundo popular, la única experiencia compartible y compartida en México antes

del impulso modernizador de la década de 1950. Mientras el país se urbaniza con un desarrollo mínimo de la educación superior, *lo popular*, así carezca de prestigio, es el sinónimo exacto del modo en que se percibe el sentimiento nacional. Los pintores de esos años (Lazo incluido) recurren a los temas populares por ser lo fundamental de la experiencia mexicana y latinoamericana, y por compartir todas las clases sociales las tradiciones, los gustos, los prejuicios, los puntos de vista de “lo popular”.

Por eso tiene mucho sentido, y es a la vez reiterativo, señalar el carácter popular de la pintura de María Izquierdo (y de Rufino Tamayo, Antonio Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Juan O’Gorman, Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván, Julio Castellanos, Abraham Ángel, Olga Costa, José Chávez Morado). A María Izquierdo le obsesionan el universo agrario y los pequeños pueblos “edénicos” y las escenas del México de principios del siglo XX y las imágenes sagradas y profanas de lo cotidiano, de las costumbres que alcanzan su nicho sin que nadie lo proclame. Ella prodiga sus paisajes interiores y por eso su evolución temática es mínima, así su refinamiento artístico se acrecienta.

En la obra de María Izquierdo la vitalidad se representa por la sinceridad de su pintura, por la escenificación amorosa de la “Mexicanidad”, una asociación nacional “de símbolos”. Todo en función de una obligación de la época, acercarse al arte para recibir sus bendiciones casi literalmente (la religioso se desprende de los estados de ánimo). En los temas se esencializan las querencias y la religión de la poesía. Los colores son estados de ánimo, y los estados de ánimo son situaciones poéticas, porque lo poético vuelve los recuerdos paisajes alterados y la estrategia renueva los símbolos. A la cultura poética dominante, no a la “hermosa dictadura del inconsciente”, debe atribuírsele la “extrañeza” de los cuadros de María Izquierdo, que se apropia de las formas útiles para sus alegorías. Al carecer del contexto habitual, los símbolos resultan intraducibles, son más bien signos alojados en escenas familiares.

En sus exvotos o en las escenas circenses, en la metamorfosis de los caballos en metáforas de la infancia, en el canje de domadores por parientes y de objetos comunes en elaboraciones pictóricas casi abstractas, no se localizan mensajes nacionalistas ni exaltación aduladora de lo típico, la trapecionista reinterpreta sus rasgos ante el tocador, la Dolorosa es el autorretrato de otra Pasión. Sólo impera una certidumbre: la poesía genuina se inicia en la depuración de las pretensiones, porque cada instante es sencillo, aunque el tiempo (la contemplación del instante) sea enormemente complejo.

* * *

Emilio Amero (1901-1976) ejemplifica la vanguardia que tarda mucho en ser apreciada. Moderno y, a la manera norteamericana, modernista, Amero coincide en varios trabajos con la Escuela Mexicana de Pintura. Su fervor renacentista apenas se conoce. Es pintor, grabador, fotógrafo y cineasta, además de un litógrafo consumado que funda talleres de impresión donde trabajan artistas como Mérida, Francisco Dosamantes, Alfredo Zalce, Chávez Morado, Jean Charlot, Carlos Orozco Romero y Francisco Díaz de León. Se traslada a Estados Unidos donde establece un taller de primer orden en la Universidad de Oklahoma. Su fotografía experimental es absolutamente contemporánea.

* * *

Son múltiples los oficios de **Miguel Covarrubias** (1904-1957): caricaturista, pintor (de caballete y muralista), etnólogo y arqueólogo autodidacta (pero no aficionado), cineasta, organizador de exposiciones de primer orden, cartógrafo, escenógrafo, grabador (pocas veces), impulsor de la danza moderna, estudioso y divulgador del gran arte indígena de México, Centroamérica y Bali, promotor infatigable de la cultura de México. En

cada una de estas disciplinas o pasiones o vocaciones, Covarrubias es en verdad excepcional.

En 1924 Covarrubias se instala en Nueva York, donde, de inmediato, recibe el apoyo del poeta José Juan Tablada (“Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida, / tan cerca de mis ojos tan lejos de mi vida”), quien lo recomienda en el consulado de México y ahí Covarrubias obtiene su primer empleo. Tablada también lo relaciona con el medio periodístico. Pronto, Covarrubias conoce al escritor y fotógrafo Carl van Vechten, una figura cultural de Nueva York muy interesado en el arte y la vida de los negros norteamericanos. Van Vechten, convencido de la riqueza artística de la comunidad afroamericana, promueve a varios de sus escritores, cantantes, pintores, bailarines. Él introduce a Covarrubias en el ambiente de Harlem, las fiestas y talleres de artistas, los cabarets y el Apollo Theater, y él también lo recomienda con Frank Crowninshield, director de *Vanity Fair*, la publicación de moda, en el instante en que dos o tres revistas de Nueva York establecen la moda y, como no queriendo, el criterio de la modernidad en vestuarios, decoración, actitudes. En *Vanity Fair*, Covarrubias afina su estilo, que mezcla la tradición caricatural mexicana, algunos recursos de *Simplicissimus* (la revista satírica alemana), el gusto por el *comic book* y, lo definitivo, el entusiasmo por hacer de la caricatura el retrato más verdadero, la conversión de los rasgos faciales en la fiesta donde emerge la personalidad del caricaturizado.

En su gran serie sobre la vida de los negros norteamericanos, en Harlem en especial, Covarrubias redime el costumbrismo al volver jubiloso y triunfal el desfile de escenas con todo y un muy sutil registro antropológico. Describe las modas, las tradiciones, el nuevo dandismo, los lenguajes corporales y los hallazgos estéticos de los guetos, y al hacerlo le confiere la visibilidad extrema posible entonces a los afroamericanos. Con precisión que sorprende a los mismos protagonistas, *Negro drawings* (1927) “presenta en sociedad” la formidable estética

ya presente en los bailes populares, la danza, la novela, el cuento, el *blues*, las sesiones de *spirituals* y *gospel* y, desde luego, el *jazz*. Como ninguno, Covarrubias contribuye a revelar (inventar, promover) la elegancia y la estilización de los negros, y en sus dibujos de bailes, el *cake walk* o el *lindy hop*, traza los movimientos surreales, así como en sus dibujos de comunidades religiosas capta admirablemente la transfiguración del ánimo. *Negro drawings* ofrece la originalidad, el rigor dancístico y musical, y la creatividad de los cultos religiosos que producen rituales coreográficos. Es el relato notable de arquetipos, creaciones artísticas, sensualidades, estilos comunitarios.

LOS CONTEMPORÁNEOS,
PROMOTORES DE LA DECEPCIÓN

Aunque no estrictamente un grupo (en rigor, de lo único que puede hablarse en la historia cultural es de movimientos y tendencias), a los escritores de la “Generación de Contemporáneos” los unen afinidades literarias, revistas hechas en común, admiraciones y aversiones compartidas, la misma intransigente actitud ante el arte. Su trabajo conjunto dura aproximadamente de 1920 a 1932 y el nombre del grupo se desprende de la revista del mismo nombre. Son los poetas Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. No lo son, de acuerdo con una clasificación arbitraria, Samuel Ramos, Rubén Salazar Mallén, Octavio G. Barreda, Ermilo Abreu Gómez, Bernardo Gastélum (principalmente ensayistas), Luis Cardoza y Aragón (poeta y crítico de arte), Carlos Chávez (músico), Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli (dramaturgos), Elías Nandino (poeta) o los artistas plásticos Agustín Lazo, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Antonio Ruiz *El Corcito*, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano... Jorge Cuesta, 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 raquítico 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 deci-

dan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística 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 ella, 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 folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*.

La actitud se repite. Cada grupo elige, como punto de partida, el rechazo de la herencia: la tradición tiene que refrendar su legitimidad, la mera continuidad no es en sí misma un argumento irrefutable, y sólo la posición crítica hará las veces de la tradición. Pero esto, inocultable en los poemas, no queda tan claro en la actitud de los escritores ante la sociedad. En un medio cerrado la disidencia radical es casi imposible. Por eso, el propio Cuesta, el más extremo, generaliza respecto a su grupo: "Nunca hubo en México una generación más cortés... más conforme con su propio destino".

Hoy se entiende mejor el espíritu de los Contemporáneos, al cumplirse su sueño cultural (con las limitaciones del caso). Ya se sistematiza el acceso a la cultura de diversas partes del mundo, persisten —en la crisis interminable— revistas, ediciones y grandes librerías, y si no abundan los compradores, sí hay lectores sistemáticos de la poesía difícil y sin concesiones, y, con amplitud, se ha fortalecido la industria académica. En la década de 1920 los Contemporáneos son adelantados de los derechos de lectores y escritores. Escriben para disipar fronteras de muy variada especie, traducen para romper el cerco, no aceptan lo nacional como lo fatal, ven en el rigor formal el criterio que ubica a creadores y obras, y califican de verdadero tiempo perdido el que los separa de los suministros de la cultura occiden-

tal y le cede a las situaciones del país el lugar intransferible de la imaginación.

Los Contemporáneos son precoces, en atención a los requerimientos de un país que entre 1920 o 1924 y 1930 ve desintegrarse su gerontocracia y sus “generaciones maduras”. México en 1920 o 1924: generales, gobernadores, diputados, poetas que no rebasan los veinticinco o los treinta años. La precocidad arraiga y define, obliga a un aislamiento prematuro y a enfrentamientos muy desiguales. A los dieciocho años, Torres Bodet es secretario particular del ministro de Educación; a los veintiún años, Novo, en *Ensayos y XX poemas*, afirma un programa poético insólito en una cultura tan desvinculada de sus fuentes tradicionales por las guerras nacionales e internacionales.

El grupo le debe su primer impulso laboral al mecenazgo de Vasconcelos. Sin embargo, y con la excepción de Pellicer, no comparten el ánimo profético y bolivariano. Renovadores y polémicos son, en forma expresa o implícita, una reacción contra el estruendo prevaleciente, contra las realidades o las pretensiones épicas. Si algo, son un proyecto de cultura *contemporánea*, al margen o en contradicción con casi toda la literatura mexicana. Al principio su espacio inevitable es la burocracia. A ella ingresa la mayoría y allí se extingue más de una de sus carreras literarias (también hacen periodismo, guiones de cine, publicidad).

A la modernidad por la palabra. A la nueva etapa se llega con actitudes ajenas a lo antes vivido, con poemas que resultan —en su dimensión específica— el acopio de sensaciones nuevas. Sin embargo, pasada la euforia inicial y como en todas partes, es una minoría la animada por la modernidad. En 1933, Jorge Cuesta, en carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de “la vanguardia de *Ulises*, de *Contemporáneos*”, niega que se hallen reunidos de modo premeditado en torno de doctrinas artísticas o metas definidas; para ellos la literatura es profesión

de fe y si se les hace caber en un grupo es sencillamente porque se evita o no se desea su compañía literaria:

Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de los forajidos y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos “perseguidos por la justicia”. Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos “desarraiga”, para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre. Esa condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo.

Cuesta es sentencioso:

Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que una deliberada colectividad.

Esta melancolía difiere de la visión actual de este “grupo sin grupo”. No sólo por la inevitable glorificación del pasado, sino porque se han documentado las dos etapas de Contemporáneos: su descubrimiento del arte como nacionalidad verdadera y última, y el tiempo dedicado a resistir el acoso del antiintelectualismo (véanse, entre otros, los trabajos de Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan). Forjan una colectividad a la que la Revolución mexicana (algo más y algo menos que el conjunto de las transformaciones nacionales) les abre espacios. A eso se añade el impulso internacional a las sensibilidades poéticas distintas.

Como tendencia cultural, los Contemporáneos

—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 ideas de técnica y tradición. Traducen profusamente e incluso, soterradamente, preparan *sketches* de teatro frívolo;

—fundan el primer cineclub de la República. Xavier Villaurrutia ejerce largo tiempo la crítica cinematográfica. Contribuyen con guiones (*¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El monje blanco*, Villaurrutia; *El signo de la muerte* y *El capitán aventurero*, Novo);

—emprenden la crítica de artes plásticas (Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza);

—animan a los pintores a buscar caminos diferentes y a no confinarse en la ya tan probada Escuela Mexicana;

—difunden y asimilan la nueva poesía 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;

—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, que recogen la lección de Tablada, ven en la poesía de vanguardia (y en el sentido del humor) el medio más apto para dialogar con su tiempo. Cuesta y Villaurrutia ejercen la crítica y el ensayo literarios con gran inteligencia y pasión. Entre-

gan 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 y otras imágenes*, *Subordinaciones*, *Práctica 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. Una excepción: Torres Bodet que en *Contemporáneos*, 1928 se refiere a la escritura 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?

Lo impensable, lo irrealizable, se concreta en unos cuantos años:

—una poesía moderna sin ataduras con la rima tradicional, o renovada por un sentido del ritmo distinto, dotada de una nueva lógica asociativa y metafórica;

—narrativa de las peripecias del yo y del *stream of consciousness* (muy fallida por lo común);

—una vanguardia literaria muy en deuda con la vanguardia europea, con imágenes y actitudes radicales;

—una pintura distanciada de lo académico y distante también del impulso de los muralistas.

Su limitación notoria se encuentra en la 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 imposibilidad de la novela tiene que ver con las aptitudes específicas y con el desdén por la creación de personajes o de atmósferas narrativas, aunque quizá el hecho sea atribuible a la gana de reflejar —de manera semipoética— los modos de la melancolía de clase media. Pero al lector de esa época no le interesan la sucesión de estados de ánimo ni las cualidades de la escritura, sino el pasado inmediato, los reflejos de su ira o su satisfacción o su amor por lo que ha sucedido y las leyendas correspondientes.

Discreción y pureza del gusto. Apuntalar de modo tan retórico una realidad es desechar, en nombre de valores impalpables, lo escrito por Azuela o por el propio Novo, lejos de cualquier discreción política o moral. ¿Cuál es el equilibrio entre “ángeles y abismos”? La incompreensión de Torres Bodet del proceso cultural que la Revolución desata es sólo parte de las discrepancias y disparidades de la época con todo y rectificaciones. 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 experiencia. 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 del nacionalismo revolucionario que ve en el aislarse el acto del nuevo nacimiento. Anátoma para los apátridas. A esto se le añade la homofobia, cuyos objetivos más directos son Novo y Villaurrutia. Diego Rivera incluye a algunos de los Contemporáneos en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Orozco los satiriza en *El Machete* en un dibujo: “Los anales”. Antonio Ruiz retrata a Novo, Montenegro y Villaurrutia a la cabeza de una procesión contra el pueblo. Abreu Gómez los califica de “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 campaña de exterminio, Cuesta opone la teoría del “desarraigo”: sobrevivir literariamente es arraigar en otras culturas y le 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 empequeñecimiento de la nacionalidad.

Todo está por hacerse y escritores y artistas leen, crean, interpretan, se actualizan. El ánimo combina fobia o recelo por la barbarie política y triunfalismo del Espíritu, y al entusiasmo por la Revolución (no lo ocurrido en los campos de batalla sino las identidades y los valores que descubre) se agregan las sensaciones inaugurales que recorren escuelas, ministerios, oficinas, poemas que se juzgan “incomprensibles”, salones de baile y disputas ideológicas. El rechazo de las tradiciones de México no es el sentido genuino de su acción (si algo, los Contemporáneos reivindican la cultura nacional); más bien, se rehúsan a convertir la tradición en molde inapelable. Requieren una literatura

distinta, “sin presiones”, aunque sus productos parezcan fuera y dentro irrelevantes o incomprensibles.

Anota Gilberto Owen:

Unos éramos economistas, otros éramos campesinos, otros éramos ingenieros, otros éramos artistas. Todos éramos original, esencialmente revolucionarios, y sentíamos no necesitar de membrete que lo pregona, como los pájaros que veíamos no necesitaban el cartelito en latín de Linneo para cantar con la voz exacta, seguros de que aunque los sabios distraídos pusieran cartel de cerezo en el manzano, siempre sería una manzana la que les cayera al descubrir la ley de Newton. Nacidos, crecidos en respirar aquel aire joven de México, nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: “¡Viva la Revolución!”

En el texto de Owen, como en toda la nostalgia antinostálgica de sus compañeros, se afirman dos insistencias: la novedad de la época y el rechazo a un papel prefijado. En ellos el impulso crítico es contradicción primordial. ¿Cómo no ser parte de la Revolución y cómo no alejarse de un movimiento tan mal representado, tan abusivamente llevado, tan soliviantador de la demagogia populista? Así como los Contemporáneos no se sienten estrictamente de vanguardia, aunque lo sean (porque si se atienen al concepto exclusivo de vanguardia, se desprenderían de lo mejor de la tradición de la cultura occidental), también se abstienen del término *revolucionario*, poblado entre 1920 y 1940 de sectarismos y emociones feroces. El dilema es intenso: ¿cómo soportar una sociedad municipal y cómo no reconocer la brillantez de algunos esfuerzos estatales, cómo experimentar a la sombra de gobernantes más bien inmunes a la lectura, cómo verificar los nuevos sentimientos con técnicas ya gastadas, cómo no aceptar y cómo no alarmarse ante regímenes cuyos primeros heraldos son militarotes y

abogados y empresarios de mentalidades pretenciosas o rústicas o depredadoras?

Ser y no ser revolucionarios. Ortodoxia y heterodoxia, coherencia y contradicción: estos escritores aceptan algo o bastante de la prédica oficial (con excepción de Cuesta, que critica el “clericalismo educativo” de Vasconcelos). Al ser imprescindible el mecenazgo, van de la protección de un ministro al apoyo de otro ministro, son en su etapa de acción colectiva a la vez marginados y protegidos, desarraigados y burócratas. Es inevitable. En materia cultural, por lo menos hasta 1980, el Estado es simplemente todo, y los Contemporáneos aceptan las seguridades laborales primero y, después, según las preferencias y las oportunidades de trabajo, admiten o rechazan las simplificaciones ideológicas.

Es muy restringido el ámbito físico donde se desenvuelve la vida cultural, el centro de la ciudad, los edificios públicos, las casas y departamentos de artistas e intelectuales, algunos teatros, restaurantes y cabarets, las visitas a los pueblos lejanos de Coyoacán y San Ángel. Y lo acepte o no la burocracia cultural —término entonces sin gravamen peyorativo— se mantiene la actitud equidistante de las dos intolerancias, la del gobierno y la del tradicionalismo.

Ser ateo o ser comunista o ser “diferente” son posiciones inconcebibles que ya no cuestan la vida aunque sí, con frecuencia, el ostracismo. Al amparo de estas licencias de conducta se cuegan las mujeres que practican el amor libre y no son prostitutas, la bohemia burguesa, los homosexuales y los comunistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Si el único lujo que no se quieren dar los muralistas es el exilio, los Contemporáneos, en lo tocante a su obra literaria, son exiliados internos. Son notorios en el medio pequeño pero no existen en el ámbito más grande de lectores, el propio de los poetas modernistas, y deben atenerse a los cien o doscientos seguidores fieles, que pueden o no ser sus admiradores. Le escribe José Gorostiza a Carlos Pellicer:

Yo escribo, bien o mal, porque siento una necesidad de hacerlo, y mientras mis poemas sean una causa de satisfacción estos asuntillos estarán de sobra. Si algún día gustan, mejor: me veré multiplicado como los panes y los peces. (Carta del 3 de octubre de 1919, en *Epistolario (1919-1940)*, edición de Guillermo Sheridan.)

De las heterodoxias del grupo la primera y más ostensible es la indiferencia ante el desconocimiento de sus trabajos. Son ya poetas profesionales no porque se consagren de tiempo entero a la literatura, sino porque ya no se acercan a ella como videntes, consejeros del alma colectiva, antorchas de la libertad, guías del nuevo sonido de los pueblos.

* * *

Un caso excepcional dentro de lo excepcional de los Contemporáneos: **Carlos Pellicer** (1897-1977), apasionado por América Latina y su historia, su geografía, sus ríos y montañas. Pellicer, un admirable poeta amoroso y religioso, dotado de un robusto sentido del humor, es también un especialista en paisajes, al que no caracteriza el entusiasmo externo (que auspicia las deficiencias de *Doña Bárbara* y sus secuelas), sino el asombro, método de observación que preludia la metamorfosis lírica. Con él, en los “seis días” legendarios —tan bíblicos como herederos de Díaz Mirón, Darío y Lugones— muchísimo se nombra de nuevo: el hermano sol, los colores, los grupos de palomas, las horas de junio (las de su pasión amorosa), la soledad en el paisaje, el humor como reacción inesperada ante la solemnidad de la poesía.

La intensidad de la luz o del temperamento transforma el júbilo en un paraíso recobrado desbordante en trópicos “para qué me diste las manos llenas de color”, mañanas “de mirada tan viva, de tan honda superficie pluvial”, árboles “que se comunican de un pájaro a otro”. Pellicer afina o refrenda dones vitales: la vista, el tacto, el oído:

Estábamos al pie de una mañana,
de mirada tan honda, de tan viva
superficie pluvial que la saliva
era del tiempo que la flor emana.

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 primera de sus recopilaciones, *Material poético* de 1962), Pellicer vierte humor, educación sensorial, melancolía que no desdeña el filo trágico, visiones deslumbrantes del mundo natural, perfección del instante poético y una inteligencia metafórica que se renueva en cada lectura:

Estás adolescente encadenado,
estás joven maestro desangrado,
estás íntimo sol, embanderado.
Entre cañaverales
la estatua sudorosa de algún negro
bebe tu nombre fino de cristales.
De "Estrofas a José Martí"

En *Colores en el mar y otros poemas* declara: "Tengo 23 años y creo que el mundo tiene la misma edad que yo". De los poemas de adolescencia a los últimos de la edad octogenaria, Pellicer mantiene su vitalidad y su regocijo ante las diversas formas de la belleza. Modernista más ortodoxo de lo que se ha creído (lo ha señalado Gabriel Zaid), bolivariano hasta el fin (hasta la admiración por el Che Guevara), iguala su credo latinoamericano con la recreación de la Naturaleza, a la que considera ámbito de la libertad expresiva. Creyente que halla a Cristo en la fiesta de los sentidos, partidario del amor diurno (la claridad

como disipación de los prejuicios), Pellicer le allega a la poesía en lengua española elementos tan imponderables como la alegría de vivir, tan específicos como la insistencia en el paisaje, los colores, la grandiosidad que es expansión sensorial. Al principio (*Piedra de sacrificios, Camino, Seis, siete poemas*) desiste de la rima y se sumerge en las metáforas sorprendentes que continúan y niegan el modernismo. Luego, sin renunciar a la flexibilidad adquirida, retorna al soneto donde transmite su desolación amorosa (“Hora de junio”):

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,
 agua de mis imágenes, tan muerta,
 nube de mis palabras, tan desierta,
 noche de la indecible poesía.

Por ti la misma sangre —tuya y mía—
 corre al alma de nadie siempre abierta.
 Por ti la angustia es sombra de la puerta
 que no se abre de noche ni de día...

O su vehemencia religiosa (“Práctica de vuelo”):

Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío.
 Huérfano de mi amor, callas y esperas.
 En cuántas y andrajosas primaveras
 me viste arder buscando un atavío.

Su genio poético carece de prioridades, y su exuberancia todo lo iguala: los colores y la naturaleza antropomórfica, la educación de la vista y el rezo al lado de la madre, junio (símbolo en Pellicer del tiempo como melancolía emotiva) y el culto por los héroes, las imágenes puramente sensibles y la musicalidad de la palabra.

Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1948) escribe en 1930 al definir 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 ejemplifica con su obra su aspiración. Él es animador, fundador, corrector, distribuidor de la revista *Contemporáneos*, y es también un excelente poeta. *Segundo sueño* (1931) y *Sueños* (1933) se proponen enriquecer y ampliar la tradición. Entusiasmado con los nuevos métodos poéticos, Ortiz de Montellano le confiere a la pesadilla la virtud de aclarar el contorno de la realidad. Si la pesadilla es la lógica última del sueño, sus versiones poéticas servirán, por ejemplo, para situar el diálogo con la enfermedad. Y en el sueño, otra ciudad del instinto, se desdobl原因 las formas:

Soy el último testigo de mi cuerpo.
 Veo los rostros, la sábana, los cuchillos, las voces
 y el calor de mi sangre que enrojece los bordes
 y el olor de mi aliento tan alegre y tan mío!
 Soy el último testigo de mi cuerpo...

De *Segundo sueño*

* * *

En 1925, **José Gorostiza** (1901-1973) publica *Canciones para cantar en las barcas*, donde intervienen la levedad, la gracia, la fascinación por los ritmos infantiles, la melancolía coloquial. En 1939, “Muerte sin fin”, poema capital de la lengua, monumento a la voluntad de forma, juego de inmersiones y sustituciones teológicas (Dios como totalidad, Dios como habitante de los detalles). “Muerte sin fin” representa la notable continuidad de una

tradición poética, la de “Soledades” de Góngora y “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz, la tradición a la que corresponden T. S. Eliot, Paul Valéry, Jorge Guillén. Texto reactivo a las interpretaciones, diáfano si se le memoriza, “Muerte sin fin” identifica la forma (el vaso de agua, la muerte) con la sustancia, la materia prima del poema, que sin cesar se interroga y que acosa o cerca por fuera a ese cuerpo sitiado por dentro. Y después de la catástrofe, el incendio, las ruinas, la angustia, el estupor sacramental y la indiferencia, persiste el poema, la tierra baldía y fecunda donde mora la inteligencia, “páramo de espejos” o “soledad en llamas”, que refleja y devora la realidad, ese último vestigio del ser:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada,
 mis alas rotas en esquirlas de aire,
 mi torpe andar a tientas por el lodo;
 lleno de mí —ahíto— me descubro
 en la imagen atónita del agua,
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso...

“Muerte sin fin” admite todas las interpretaciones y las sobrevive muy ampliamente. Todo lo que se diga del poema puede ser válido y nada de lo que se diga lo fija. ¿De qué se trata “Muerte sin fin”? ¿Del asedio a Dios, del diálogo con lo inasible (la forma), de la materia que se interroga a sí misma, de la metafísica fundada en la extinción de la materia y la resurrección del lenguaje, de la oscura teología donde la inteligencia es un reflejo de la divinidad? Las exégesis se aquietan y el poema prosigue con su vértigo de imágenes y su sonido clásico.

* * *

Como crítico y argumentista de cine, dramaturgo, novelista, crítico de artes plásticas, traductor, **Xavier Villaurrutia** (1903-1950) es presencia fecunda pero no muy excepcional. Como ensayista literario y poeta, Villaurrutia es extraordinario. Los tres aspectos que Alí Chumacero distingue en su poesía (el juego, la emoción sometida a la técnica y la emoción que vence a la técnica) reaparecen como la pluralidad de significados del insomnio, la noche y la muerte. Poeta de minorías (¿quién no lo era y quién no lo sigue siendo?), en *Nocturnos* (1933) y en *Nostalgia de la muerte* (1946), Villaurrutia elige la vigilia en la ciudad, de horario nocturno vinculado a la muerte (recuerdo, origen de la sensualidad). En la vigilia se observan el fluir de las ciudades, la invasión de los ángeles como sexualidad urbana, las estatuas como vislumbre de los paisajes sólo consistentes en imágenes. La noche es otra versión de los hechos, la negación y la ampliación de los conocimientos convencionales, y el interesado en descifrar el fluir de las metáforas y los deseos deberá acudir al insomnio, eternización del instante:

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.
 Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,
 el secreto que los hombres que van y vienen conocen,
 porque todos están en el secreto
 y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos
 si, por el contrario, es tan dulce guardarlo
 y compartirlo sólo con la persona elegida.

De "Nocturno de los ángeles"

Villaurrutia expresa sus admiraciones: Cocteau, Supervielle, los surrealistas, Valéry, y vierte su gran talento en la captación de la pluralidad (herética) de los sentidos. Ni el insomnio, ni el sueño, ni la noche, ni la muerte, ni la rosa, son en su

poesía lo que tradicionalmente han sido. Retienen su función de Grandes Vocablos pero, por ejemplo, la muerte “es el hueco que dejas en el lecho”, y la flor, “la rosa increada,/ la sumergida rosa”, podría ser el deseo y sus desprendimientos.

En *Nocturnos* y *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia se distancia de las seguridades y artificios de la razón burguesa, del mutilado entendimiento de la vida “o lo que así llamamos inútilmente”. En la zona prohibida de la noche y la muerte se localizan los orígenes de certezas y zozobras personales, los paisajes donde se recobra una destrozada geografía erótica. El sueño pierde sus resonancias clásicas y se convierte en el territorio del instinto (de nuevo, resonancias freudianas; de nuevo, estrategias contra la censura y en favor de las libertades poéticas). En *Nostalgia de la muerte*, una lógica “subterránea” sugiere ámbitos marginales, pasiones furtivas que se visten de invasión de ángeles o de provocaciones de estatuas. La noche es otra versión de los hechos, la negación y la ampliación de las costumbres respetadas; la muerte certifica la brevedad de toda experiencia dichosa.

* * *

Jaime Torres Bodet (1902-1974) es 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. Participa muy directamente en dos aventuras literarias de su generación: la revista *Falange* (1922-1923) y *Contemporáneos*. A los 18 años es secretario de la Escuela Nacional Preparatoria y después secretario particular de José Vasconcelos y jefe del Departamento de Bibliotecas. También publica novelas, apuntes de divulgación biográfica sobre Stendhal, Pérez Galdós, Tolstói, Dickens y Proust, y varios libros de versos: *Fervor* (1918), *Destierro* (1930), *Cripta* (1937), *Fronteras* (1954) y *Trébol de cuatro hojas* (1958), que van del intento de levedad a la literatura como exhortación, de la retó-

rica de la generosidad a la fortaleza moral a pedido, como en el soneto a la muerte de su madre:

No has muerto, has vuelto a mí, lo que en la tierra,
 donde una parte de tu ser reposa,
 sepultaron los hombres, no te encierra,
 porque yo soy tu verdadera fosa.

* * *

En su trabajo ensayístico, **Jorge Cuesta** (1903-1942), en un medio refractario a las ideas, eleva *contrario sensu* la demanda de coherencia intelectual y de reconsideraciones estéticas. Hechos para el periódico y la revista, los ensayos de Cuesta muestran al ser reunidos su lucidez y su profunda unidad, así analice a Mae West, el virtuosismo musical o el régimen de Lázaro Cárdenas. Como poeta, Cuesta no es tan convincente. La consumación de la forma, la aplicación del conocimiento técnico, suelen desembocar en un rigor inerte. “Canto a un dios mineral”, su mejor logro, análisis de la devoción por la materia que “regresa a su costumbre” y por la eternidad (donde la muerte es la medida):

Ése es el fruto que del tiempo es dueño;
 en él la entraña su pavor, su sueño
 y su labor termina.
 El sabor que destila la tiniebla
 es el propio sentido, que otros puebla
 y el futuro domina.

La forma no cede ni agrega. En su turno, en los ensayos de Cuesta se manifiesta el apremio intelectual traducido en convicción de rescatar y hacer siempre presente la cultura universal ante el asedio del chovinismo o de la burocratización del espí-

ritu. Inteligencia deslumbrante, polemista cuya vigencia continúa, Cuesta es un adelantado del debate intelectual que tanta falta ha hecho. 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. Su *Antología de la poesía mexicana moderna* reanima el odio circundante y congrega los insultos que obligan a la unidad interna del grupo.

* * *

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 modo desesperanzado, avenirse con la realidad de los contrastes. “Conciencia teológica” de su generación, admirador de Gide y de Juan Ramón Jiménez, Owen produce en una primera etapa prosas finas, bien pulidas, levemente monótonas. El descubrimiento de la poesía anglosajona, Eliot en especial, lo anima, y *Simbad el Varado*, la elegía del amor viajero, el arraigo en el pesimismo, en la indecisión entre el cielo o el sueño, da fe del naufragio inevitable de todo sentimiento.

Les dice: “El tiempo es una voz
hallada entre segundos como sílabas,
que si es poesía escribirás con equis
y si es su conciencia se ha de llamar en números romanos quince;
tiene los doce pétalos de rosa de la escala,
y es el trébol feliz de cuatro hojas
que forma las praderas y sus distancias y sus estaciones,
y cuando es punta de lanza ensangrentada que palpita
los hombres lo sentimos corazón
porque una mala noche nos atraviesa el corazón”.

De “De la ardua lección”

* * *

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. Flexibilizada por la disciplina de todos los días, su prosa periodística inaugura en el siglo XX mexicano la modernidad al interiorizar y transformar precozmente la cultura urbana, al revolucionar esquemas formales y elevar la apreciación del desenfado. 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, Alemán, Ruiz Cortines, López Mateos, Díaz Ordaz* y (parcialmente) *Echeverría*, Novo eleva el nivel literario del periodismo al utilizar su mordacidad inteligentísima, su admirable juego lingüístico (“los novocablos”) y su estilo barroco.

En lo muy conocido: *Espejo* de 1923, *XX poemas* de 1925, *Nuevo amor* de 1933, *Seamen rhymes* de 1934, *Poemas proletarios* de 1934, *Never ever* de 1935, incursiona en técnicas experimentales y alterna la nostalgia por “lo primitivo” con la aversión irónica ante el progreso y el maquinismo con la acreditación de lo común y corriente (sardinas, confeti, el *garage* de las sirenas, un masajista en Nueva York). En *Espejo*, Novo pierde en desenfado lo que gana en profundidad; en *Never ever* atestigua cuán civilizados resultan el sentido del humor y la burla del lenguaje desde el lenguaje, y en *Nuevo amor*, su obra maestra, indaga en el amor “desterrado” (homosexual), en el recuerdo primordial en medio de un coito, en la angustia y la soledad de la vida marginal con su falta de raíces y asideros.

Lo que vestimos cuerpos como trajes envejecidos
a quienes basta el hurto o la limosna de una migaja que es
todo el pan y la única hostia

hemos llegado al litoral de los siglos que pesan sobre
 nuestros corazones angustiados
 y no veremos nunca con nuestros ojos limpios
 otro día que este día en que toda la música del universo
 se cifra en una voz que no escucha nadie entre las palabras
 vacías
 en el sueño sin agua ni palabras en la lengua de la arcilla y del
 humo.

De "Elegía"

En lo que entonces no se considera poesía, produce con enorme destreza textos dedicados a lo hoy muy apreciado, la injuria como género artístico con todo y escatología (la sátira presente por ejemplo en "La diegada", los sonetos y décimas contra Diego Rivera en represalia por el panel en Educación Pública donde satiriza a Novo). Son excelentes los sonetos contra sus enemigos o contra sí mismo. Así, uno contra un escritor "conceptista", aquí sinónimo de incomprensible:

En el ir y venir del calorífero,
 ancho del anterior anhelo suyo
 del sí en el *no* del otro ciclo cuyo
 desenvolverse fue tan salutífero,
 el estado limítrofe y mortífero
 pauta del esperar en el barullo
 colegial en redor de garambullo
 salió, como la leche del mamífero...

ATMÓSFERAS CULTURALES: EL REDESCUBRIMIENTO

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*

DEL CAOS DE AQUEL AÑO

En la mitología cultural anterior a 1968, 1915 es un año definitivo. 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.

Los hechos sustentan en buena medida tal exaltación. La Revolución actúa poderosamente, y en 1915 se transparenta ese “nuevo valor de la inteligencia”, uno de cuyos primeros frutos colectivos es la Constitución de 1917. En 1915 Antonio Caso dicta un curso de estética en la Escuela de Altos Estudios y un ciclo en la Universidad Popular que edita provisionalmente en 1916 (*La existencia como economía y caridad*) y en 1919 reúne bajo el título de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. A los cursos asisten los poetas González Martínez y López Velarde, el pintor Saturnino Herrán y un grupo brillante de jóvenes a quienes llamarán “Los Siete Sabios”, que aspiran a una explicación intelectual de los hechos revolucionarios y de su propia agitación interior.

En diciembre de 1914 otros acontecimientos: al ocupar la capital los ejércitos campesinos de Villa y Zapata, la revolución popular alcanza su punto más alto. La vieja oligarquía está en retirada y la nueva burguesía aún no consolida su dominio. En pocas semanas, la situación se modifica drásticamente. El 5 de enero de 1915 el ejército constitucionalista recupera Puebla, el 6 de enero se emite la Ley 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. Ítem más: en 1915, Mariano Azuela publica *Los de abajo* como folleto; Martín Luis Guzmán edita *La querrela de México*, sus reflexiones, con un principio impecable: “Padecemos penuria del espíritu”, y López Velarde escribe algunos de sus grandes poemas.

El 17 de febrero de 1915 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 comienzan en Celaya la primera de las grandes batallas que se epilogan, a fines de año, con la derrota irremisible de la División del Norte.

EL TIEMPO DE LOS ABOGADOS DE VOCACIÓN MÚLTIPLE

En 1915 culmina la peor etapa de la crisis monetaria y financiera, esa “caída vertiginosa” de la economía nacional iniciada en 1910, y da comienzo el reflujó de las masas armadas, mientras el carrancismo se afianza en lo militar y lo político.

La “Generación de 1915”, muy bien estudiada por Enrique Krauze en *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, está en deuda con la Revolución (su “fragua espiritual”) y con la formación jurídica. Son abogados, por ejemplo, Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), Manuel Gómez Morín (1897-1972), Alfonso Caso (1896-1970), Teófilo Olea y Leyva (1896-1956), Miguel Palacios Macedo (1898-?), Alberto Vásquez del Mercado (1893-?), Manuel Toussaint (1890-1955), Narciso Bassols (1897-1960), Antonio Castro Leal (1896-1981), Daniel Cosío Villegas (1898-1976). Hay entre ellos liberales, conservadores y

revolucionarios, y los describe su respuesta a los asesinatos de Madero y Pino Suárez, su pesadumbre por lo irrealizable de la democracia en México, por la lentitud en la formación de instituciones. Si sus centros educativos son la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Jurisprudencia, y su formación primordial es el trabajo dentro del Estado; si el mensaje filosófico lo reciben de Antonio Caso, su tótem serán las nuevas visiones del país. “La Revolución —confirma Lombardo Toledano en 1930— en cierto sentido es un descubrimiento de México por los mexicanos”.

¿Cuál es la situación? La minoría cultural reconoce sus limitaciones: no existe un público preparado y crítico y es muy difícil publicar y disponer de tiempo de estudio y reflexión. Son excepcionales las empresas como la Editorial Cultura. Todo, afirman, actúa contra su crecimiento. El índice de analfabetismo excede el 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 la cultura urbana, minoritaria y de inspiración europea.

Con Antonio Caso y los ateneístas como sus maestros, la Generación del 15 se obstina en las lecturas calificadas de 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). También adopta simplismos ideológicos, como algunos *slogans*, muy difundidos, del maestro Caso: “México: ¡Alas y plomo!” / “México: ¡hazte valer!” / “No Cristo rey sino Cristo pueblo”.

Gómez Morín, su mayor apologista, que hace nacer de 1915 el conocimiento digamos que un tanto previo de la existencia de México y los mexicanos, ve en su grupo a los observadores del

sentido (organizativo) de la raza, movilizada por una “exigencia interior de hacer algo y el impulso irreprimible de cumplir una misión que a menudo se desconoce”, misión que se traduce en una meta abstracta y específica: *construir el país*. Otra contradicción declarada: han aceptado misioneramente comprender y fundamentar la Revolución y, pese a ello, creen renunciar a sus significados directos al utilizar 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 atribuyen a su visión del país.

Trascendidas las reacciones inevitables de autoengaño, miedo y pesimismo, estos intelectuales localizan otro mensaje primordial de los acontecimientos: el lenguaje más apto de un país nuevo o renovado es la técnica. Si su “año cero” es 1915 (la convención mitológica que designa lo que para ellos es el instante de tránsito del caos y la barbarie a la estabilidad), tratan invariablemente —de diversos y aun opuestos modos— de apartarse de su génesis, de ahorrarle a México los males del desorden y la improvisación. La lección: salvarle por medio del conocimiento riguroso y la acción planificadora.

En lo individual, es vastísima la actividad que los participantes de esta tendencia desempeñarán cuando se afirmen y se vuelvan notorias sus diferencias. Son coetáneos un antropólogo y codificador del indigenismo (Alfonso Caso), un crítico de arte (Manuel Toussaint), juristas (Vásquez del Mercado, Olea y Leyva, Palacios Macedo), un historiador y creador de instituciones académicas (Cosío Villegas) y tres destacadísimas figuras políticas: Bassols, Gómez Morín y Lombardo Toledano.

El servicio público lo es todo. La implantación de la técnica lo es todo... El entendimiento de las leyes científicas que gobiernan 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 esfuerzos, la aplicación de las soluciones técnicas y científicas correctas. De algún modo, siempre persiste en ellos la identificación del destino individual con el destino del país. Si su drama es la distancia a que se hallan del Poder, su ventaja es la cercanía psicológica con la idea de la historia. Aun si fracasan o si son en su nivel historia, siempre permanecen leales al apotegma de la institucionalidad.

DE LAS TRAYECTORIAS

—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 Toledano es gobernador interino del estado de Puebla, participa decisivamente (1936) en la organización de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), funda el Partido Popular y la Universidad Obrera de México, es candidato a la Presidencia de la República.

—Narciso Bassols es secretario de Educación Pública y secretario de Hacienda, embajador de México en la URSS y en Francia. En la Sociedad de Naciones hace una denuncia temprana del fascismo. Gran defensor del exilio español en México. Uno de los fundadores del Instituto Politécnico Nacional, Bassols jamás procede en función de sus intereses personales, y renuncia a los puestos cuando considera que comprometen su integridad.

—Daniel Cosío Villegas es el primer director del Fondo de Cultura Económica y sustituye a Alfonso Reyes en la dirección de La Casa de España en México (luego El Colegio de México).

Funda revistas: *El Trimestre Económico*, *Historia Mexicana* y *Foro Internacional*, y es principal organizador de la Escuela de Economía de la UNAM. Dirige numerosos trabajos colectivos, entre ellos la *Historia moderna de México* (Editorial Hermes) y la *Historia general de México* (El Colegio de México). Su libro *La crisis de México* (1947) es una de las primeras críticas frontales a “la Revolución hecha gobierno”. Otras obras: *Ensayos y notas* (1966), *El sistema político mexicano* (1973), *El estilo personal de gobernar* (1974), *La sucesión presidencial* (1975).

Cosío Villegas es un historiador y un promotor de las nuevas aproximaciones a la historia. Su crítica a los métodos del poder y su análisis implacable del presidencialismo lo vuelven un adelantado de lo que después se dará de manera múltiple: la presencia de los académicos en la política por medio del periodismo. *El estilo personal de gobernar* es un libro que influye grandemente en la comprensión del sistema político.

16
LA EDUCACIÓN

1929:
LA AUTONOMÍA DE LA UNIVERSIDAD

Es 1929 otro gran año del Vasconcelos de las acciones límite. Si como secretario de Educación se siente al mando de una legión de misioneros de la palabra, como candidato a la Presidencia emociona a los universitarios y a un sector muy amplio, sobre todo de clases medias, al señalar la meta cívica y también misionera: recuperar moralmente México, apuntalar la ética que contradiga latrocinios y burlas homicidas de tiranuelos y caciques. La Historia como representación: Plutarco Elías Calles es Calibán (Huichilobos o Huitzilopochtli), la barbarie, la ferocidad y el primitivismo que son rasgos de un pueblo irredento; Vasconcelos es Ariel (Quetzalcóatl), la cultura occidental sintetizada en la certeza: el espíritu vencerá a la espada.

La derrota electoral, tan amañada como haya sido, trae consigo la tercera transfiguración de Vasconcelos y la develación paulatina de un hecho: la “Generación del 29” es, a los ojos de sus integrantes, la aventura romántica que al aquietarse anuncia la estabilidad y la humillación sentimental de las clases medias. A pesar de sus excepciones (hombres de la calidad de Alejandro Gómez Arias), la del 29 será una continuación arrogante de las pretensiones oratorias, la cultura hecha de frases que se oyen bien aunque a la postre nada signifiquen.

LA AUTONOMÍA SE INCORPORA A LA UNIVERSIDAD

En 1929 la candidatura de Vasconcelos conmueve a los estudiantes universitarios. (Por “estudiantes” se entiende por lo común la minoría activa que por su impulso o por la inercia de los demás representa a la totalidad.) Al ser el vasconcelismo una causa contagiosa, el presidente interino Emilio Portes Gil se preocupa.

El rector Antonio Castro Leal impone el examen escrito en lugar de los tres exámenes orales a que se sujetaban los estudiantes de Derecho, y casi de inmediato el repudio se expresa en manifestaciones y enfrentamientos con la policía. Portes Gil, molesto con la “franca indisciplina” y el rechazo de los acuerdos, y, sobre todo, a disgusto con el vasconcelismo de los líderes, recurre a la intimidación: “Todas las faltas, alteraciones del orden público o delitos que cometan los estudiantes huelguistas, quedarán sujetos a los reglamentos de policía y leyes penales”. El 5 de mayo se declara la huelga en la Escuela de Derecho, el día 7 se clausura la escuela por acuerdo presidencial con todo y el grupo de bomberos que la ocupa. Surge la advertencia: si ese año no se abre la escuela sobre una base disciplinaria, en 1930 Leyes será suprimida invirtiéndose el presupuesto en escuelas politécnicas. Y los soldados reemplazan a los bomberos.

La huelga se extiende y abarca casi todas las escuelas. En su pliego petitorio los estudiantes de Leyes reclaman:

1) Renuncia del secretario de Educación, del subsecretario, de todos los directores de las escuelas universitarias, de los de las secundarias 1 y 3, del rector de la Universidad y los ceses del inspector de Policía y del jefe de las Comisiones de Seguridad.

2) Igualdad de votos en el Consejo Universitario.

3) Autonomía universitaria.

4) El nombramiento del rector debe hacerlo el presidente de la República a partir de una terna propuesta por el Consejo Universitario.

El 26 de mayo, en Veracruz, José Vasconcelos declara: “La actual huelga de estudiantes viene a demostrar la fuerza del poder que ejercen éstos en la opinión pública. Llama la atención, en primer lugar, que los estudiantes se solidaricen para defender sus derechos escolares contra la unificación de reconocimientos, porque los cuestionarios, y en general la forma en que se ha traducido el sistema, es una imitación de sistemas, ya caducos, de los Estados Unidos”. Poco después, Portes Gil sale al paso y les regala la autocrítica del régimen y la autonomía:

Aunque no explícitamente formulado, el deseo de ustedes es el de ver su Universidad libre de la amenaza constante que para ella implica la ejecución, posiblemente arbitraria en muchas ocasiones, de acuerdos, sistemas y procedimientos que no han sufrido previamente la prueba de un análisis técnico y cuidadoso, hecho sin otra mira que el mejor servicio posible para los intereses culturales de la República. Para evitar ese mal, sólo hay un camino eficaz: el de establecer y mantener la autonomía universitaria. Al dar un paso tan trascendental, la dirección de la Universidad quedará libre y definitivamente en manos de sus miembros, maestros y alumnos; pero, junto con la libertad, alumnos y maestros deberán asumir cabalmente el peso de toda la responsabilidad que la gestión universitaria trae consigo,

El 4 de junio la Cámara de Diputados faculta al Ejecutivo para dictar la ley que crea la Universidad Nacional Autónoma. El secretario de Educación, Ezequiel Padilla, profetiza en el recinto parlamentario: “Lentamente los ensueños van realizándose, los hombres de la Revolución se habían opuesto a la autonomía de la Casa de Estudios, por evitar que ésta cayera en manos enemigas, o en las de los protestantes, como temía el licenciado Luis Cabrera. Las clases intelectuales han estado divorciadas de los intereses del pueblo y de la Revolución”. Y humilla la altanería de los huelguistas: el Presidente quiso establecer el sistema de investigación y poner en contacto al pue-

blo y al estudiante, pero al primer intento surgió el grito de rebeldía. Entonces el licenciado Portes Gil, “frente a los estudiantes que pedían pequeñeces, propuso la autonomía de la Universidad”.

En rigor, en esta etapa *la autonomía* sólo significa la capacidad para nombrar rector y directores de escuelas. Sin embargo, se obtiene el cambio de estatus de la Universidad en el imaginario colectivo: ya no es sólo la institución que garantiza la formación de sus egresados, sino uno de los poderes de segunda fila de una República en cuya primera fila sólo se deja ver una persona. La liberación administrativa es el pregón de la modernidad académica, y por eso, en la Ley Orgánica de la UNAM promulgada el 10 de junio de 1929, se vaticina la independencia absoluta: “La Universidad seguirá siendo nacional, por lo tanto *una institución de Estado que deberá irse convirtiendo con el tiempo en institución privada*”.

Al mismo tiempo, la promesa de libertad: “que [a la Universidad] se le entregará un subsidio, *pero el gobierno ejercerá sobre la institución la vigilancia necesaria para salvaguardar la responsabilidad que implica el manejo de ese subsidio*”. Así se establece uno de los problemas de la autonomía: la independencia académica alterna con la sujeción económica del Estado. La despedida del movimiento corre a cargo de su líder Alejandro Gómez Arias:

Hoy, jueves 11 de julio de 1929, después de sesenta y ocho días de huelga, el comité general de la misma cesa en sus funciones. Se da por terminado el movimiento y el directorio, por última vez, pide encarecidamente a todos los estudiantes de México hagan que la Universidad Autónoma que formamos con la Revolución, nuestra sangre, nuestra huelga y nuestra palabra, viva cada día más fuerte, más pura y más mexicana.

La revolución aludida (la vasconcelista por venir) se desvanece con el triunfo del candidato del PNR.

LAS PERIPECIAS DEL PROCESO EDUCATIVO

Una variante del proyecto gubernamental la proporciona el subsecretario de Educación Pública Moisés Sáenz. Con él “la educación deja de ser exclusivamente un engrane de la nueva política económica de Calles y se convierte en una empresa de gran envergadura, cuya meta final sería la integración de la nacionalidad mexicana, la eliminación del mosaico racial y cultural que impedía el progreso de México”. A Sáenz lo inspira el método de la escuela activa del norteamericano John Dewey, en la cual, idealmente, “volviendo por su fuero primitivo de agencia social real, esta escuela es una con la comunidad” (explica Francisco Arce Gurza en *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, 1981).

En su excelente *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas de México, 1930-1940* (Fondo de Cultura Económica, 2001) Mary Kay Vaughn explica: “Pero la actuación cultural de la Revolución mexicana no puede medirse sólo por obras de la élite, emanadas de las clases intelectuales de la Ciudad de México. Los verdaderos logros de la Revolución mexicana los podremos entender sólo si se capta el ambiente social donde se edificó e impugló la cultura nacional”. A la facción triunfante le interesa, a partir de 1921, “desfanatizar”, eliminar el alcoholismo en la población, implantar hábitos de higiene, fomentar la lectura. En el proyecto, la escuela rural promueve en grandes poblaciones marginadas el sentido de la nación y del progreso, y hace la crítica de las limitaciones del localismo.

En este plan interviene de modo decisivo el afán secularizador, lo que explica el impulso a la escuela rural, que obtiene el 26 por ciento del presupuesto de la SEP. “Agente social real”, la escuela rural reemplazará en buena medida a la iglesia católica, al dotar a los alumnos de la racionalidad imprescindible. Se promueven la lectura, las instrucciones para la práctica del trabajo agrícola, la estadística, la biblioteca rural, la “aritmética de

la vida diaria”. En *El niño campesino* (1931) de Ignacio Ramírez López se lee:

Estudio, aprendo, trabajo y canto.

Hago ejercicio físico y juego para estar fuerte.

Río y platico con mis compañeros.

Y cuando regreso de la escuela, satisfecho, gozoso esperando ver nuevamente el rostro apacible de mi madre y la sonrisa severa de mi padre, vuelvo a admirar el sol que se oculta, el campo que lentamente se oscurece, el cielo que parece un incendio y el silencio que llega.

Soy campesino, soy feliz con mi vida.

El nacionalismo revolucionario (la reivindicación del Estado como estructura que integra a las clases populares y que atiende la singularidad del país) es la fuerza dominante en la SEP entre 1932 y 1940. Se opone a los terratenientes y combate las supersticiones y el predominio y la intolerancia del clero. En este periodo los maestros, al amparo de la Constitución de 1917, son determinantes, y en el programa del presidente Cárdenas son la vanguardia indispensable de la reforma agraria. Las protestas contra la “desfanatización” detienen esta campaña en 1936, cuando un buen número de padres de familia saca a sus hijos de las escuelas o ejercita, recuerda Vaughn, lo que James Scott llama “las armas de los débiles”, entre ellas el “tortuguismo”, el disimulo y la falsa obediencia, el habla indirecta, la murmuración y, ya en el límite, el sabotaje y el saqueo.

El proceso de la educación federal es desigual y combinado. La idea de nación y las proclamas varían en las regiones y requieren el compromiso con frecuencia heroico de los maestros rurales. A menudo, el Estado carece de recursos materiales y depende del apoyo de las comunidades agrarias que exigen a cambio concesiones educativas. Pero la Constitución de 1917 y el artículo 3º son los grandes factores de la secularización que

se van imponiendo a veces con lentitud, pero siempre de modo irreversible.

A la educación elemental se le confieren las tareas de creación o robustecimiento de la ética laica. El 2 de agosto de 1926 el secretario de Educación, J.M. Puig Cassauranc, es enfático: el gobierno revolucionario no cometerá el error de preparar hombres anodinos, sin moralidad:

No podía ser el gobierno revolucionario del señor Calles el que cometa este verdadero crimen. Por lo contrario, desde que pasada la angustia de los primeros meses de organización y de trabajo, pudimos asomarnos a las necesidades de orden ideológico y moral de nuestras escuelas primarias, se adaptó “para dar mayor impulso al cultivo de los caracteres cívicos y morales en los niños” un código de estricta moralidad publicado en octubre de 1927, mucho antes de que se iniciara esta cuestión religiosa.

Sí y no, porque uno de los orígenes de la cuestión religiosa es la disputa con la iglesia católica que exige ver ratificado su dominio de la formación moral. La jerarquía eclesiástica se opone al artículo 3º constitucional y Calles responde y suspende el culto católico en los templos y expulsa sacerdotes. Sobreviene la guerra cristera con la exasperación de ambas partes. A las absurdas “campanas de desfanatización” se enfrenta la intolerancia que reclama el monopolio católico de la educación.

En julio de 1934 el ex presidente Calles en un discurso, conocido como el “Grito de Guadalajara”, reitera la primacía del Estado:

La revolución no ha terminado... Es necesario que entremos en un nuevo periodo, que yo llamaría periodo revolucionario psicológico: debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución.

En 1934 también, antes de que el general Cárdenas asuma la Presidencia de la República, la Cámara de Diputados aprueba una reforma al artículo 3º constitucional:

La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social.

Entre las protestas, destaca la de la Unión Nacional de Padres de Familia (7 de febrero de 1934), que denuncia las semejanzas entre la educación sexual y la educación socialista. El desenlace: una huelga de profesores más bien raquítica y la renuncia de Bassols, a quien se le atribuyen los cambios del artículo 3º (algo certificadamente falso). Según Bassols, lo que sucede es distinto:

porque la verdad es, y no debemos olvidar ni un solo instante, que el problema político real no radica en el término “socialista”... Está en la prohibición a la iglesia católica de intervenir en la escuela primaria para convertirla en instrumento de propaganda confesional y científica. Lo demás son pretextos.

Las campañas contra la educación sexual movilizan a una porción del magisterio y a varias publicaciones. La huelga de los profesores es muy minoritaria, pero la presión de la derecha culmina con la renuncia de Bassols. Por otra parte, nadie entiende qué significa “un concepto racional y exacto del universo y de la vida social”, y la educación socialista nunca va a lado alguno.

LA BATALLAS CULTURALES EN LA UNAM:
LA LIBERTAD DE CÁTEDRA
Y LA DERROTA DEL PENSAMIENTO ÚNICO

LA EDUCACIÓN DEL PROLETARIADO NO PUEDE SER... NI LAICA, NI CATÓLICA, NI "RACIONALISTA", NI DE ACCIÓN. Debe ser dogmática en el sentido de afirmativa, imperativa, enseñar al hombre a producir y a defender su producto, no se puede dejar al libre examen ni a la inspiración que a veces ilumina la conciencia de los hombres, en proporción adecuada para la vida... se presenta en suma un escudo proletario, socialista, combativo, que oriente y destruya los prejuicios.

VICENTE LOMBARDO TOLEDANO, líder de la Confederación Revolucionaria de Obreros de México, 1934
(citado por Francisco Arce Gurza, *Ensayos sobre historia de la educación en México*, 1981)

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.

ALFONSO REYES, "Discurso por Virgilio", 1931

La autonomía como libertad de enseñanza. En 1933, en Veracruz, el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos, reúne rectores, directores, maestros y estudiantes de todo el país, y también se define:

Las universidades y los institutos de carácter universitario del país tienen el deber de orientar el pensamiento de la nación mexicana.

Siendo el problema de la producción y la distribución de la riqueza material, el más importante de los problemas de nuestra época, y dependiendo su resolución eficaz de la transformación del régimen social que le ha dado origen, las universidades y los intelectuales de tipo universitario de la nación mexicana, contribuirán por medio de la orientación de sus cátedras en el terreno estrictamente científico, a la sustitución del régimen capitalista, por un sistema que socialice los instrumentos y los medios de producción.

El Congreso instruye a las instituciones de enseñanza superior: deben adoptar la filosofía del materialismo histórico como orientación de sus tareas docentes, científicas y culturales.

El dictamen y el proyecto buscan corresponder a la educación socialista que al año siguiente se incorpora al artículo 3° de la Constitución. De golpe, se quiere transformar el tono académico, aún regido por el idioma de la jurisprudencia, por un lenguaje científico y filosófico que en la matriz formativa de la educación superior (el bachillerato) destierre el fanatismo y vincule a los estudiantes con “los diversos fenómenos del universo” y con “la enseñanza de la filosofía basada en la naturaleza”. Aparece ya en este diseño el culto “marxista” a la Infraestructura: la historia enseñará “la evolución de las instituciones sociales dando preferencia al hecho económico como factor de la sociedad moderna”. A la ética y su producción de normas se le encomienda dirigirse “hacia el advenimiento de una sociedad sin clases, basada en posibilidades económicas y culturales semejantes para todos los hombres”.

Los pronunciamientos son muy sectarios pero el movimiento lo es todavía más. Todo sucede al mismo tiempo: la admiración por el marxismo y la Revolución soviética, la urgencia de contener el desbordamiento del nazifascismo y el presentimiento de la justicia social al alcance del voluntarismo. La toma del poder se desprenderá, es de suponerse, de la toma de conciencia que es asunto de método. Los que demandan la transformación de la UNAM, entonces la Universidad a secas, disponen de un líder, Vicente Lombardo Toledano, un miembro de la élite convertido al marxismo. Los enemigos a vencer, asegura Lombardo, son la pedagogía capitalista y sus frutos funestos:

La libertad de cátedra ha servido simplemente para orientar al alumno hacia una finalidad política, en relación con las características del Estado burgués. El Estado no ha sido central frente a las contiendas de los trabajadores, sino que todo él, a través de sus órganos, ha

servido a una sola clase, la clase capitalista; y la enseñanza en las escuelas oficiales no ha sido más que un vehículo para sustentar en la conciencia de los hombres el régimen que ha prevalecido.

Aún impresiona el alegato de Lombardo, que utiliza hechos ciertos y propone soluciones drásticamente estalinistas. ¿A qué distancia se halla Lombardo de las tesis del partido generosamente único y de la democracia que se perfecciona sin disidentes? Se parte del desdén por el mercadeo de alternativas: “con la libertad de cátedra, los alumnos reciben de sus profesores todas las opiniones y, naturalmente, opiniones contrarias y aun contradictorias”. Acto seguido, Lombardo le niega “capacidad de discernir” a los alumnos del bachillerato, y reafirma su alegato: “se trata de formarles un criterio y no se puede formar un criterio sin saber en qué consiste ese criterio”. Primero el dogma, y lo demás, la solución del trabalen-guas, vendrá por añadidura.

Y don Vicente, sumergido en las aguas heladas del cálculo socialista, desdeña la transmisión así nomás de conocimientos y de orientaciones, algo difícil de aceptar al ser “evidente que de quince de ellas [las alternativas] ninguna es la verdadera”. Y la conclusión es tajante y quién quita si insostenible:

Libertad de cátedra sí; pero no libertad de opinar a favor de lo que fue el pasado y menos aún en contra de las verdades presentes. En otros términos, libertad de cátedra sí, pero libertad para opinar de acuerdo con las realidades que vivimos y de acuerdo con la verdad futura.

¿Y nosotros queremos seguir discutiendo los valores eternos cuando hay miseria palpable, mugre evidente, mendigos desastrosos, masas que están urgiendo un remedio claro y contundente? ¿Seguirá la Universidad discutiendo todas las ideas, todos los principios, para ofrecer al alumno nada más que vacilación y dudas? No, la Universidad ya no debe educar para la duda ni en la duda, sino en la afirmación.

Antonio Caso, un católico un tanto retórico (*cf.* la crítica que le hace Jorge Cuesta), aboga por el pluralismo ideológico, garantía de la renovación del pensamiento científico-filosófico. Participante 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), Caso no admite 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?

La precipitación de Lombardo sugiere una izquierda convulsa, ansiosa de imponer el pensamiento que desemboque en la revolución socialista. En cambio, él es muy convincente:

La Universidad de México es una comunidad cultural de investigación y enseñanza; por tanto, jamás preconizará oficialmente, como persona moral, credo alguno filosófico, social, artístico o científico. Cada catedrático expondrá libre e inviolablemente, sin más limitaciones que las que las leyes consignent, su opinión personal filosófica, científica, artística, social o religiosa. Como institución de cultura, la Universidad de México, dentro de su personal criterio inalienable, tendrá el deber esencial de realizar su obra humana ayudando a la clase proletaria del país en su obra de exaltación, dentro de los pos-

tulados de la justicia, pero sin preconizar una teoría económica circunscrita, porque las teorías son transitorias por su esencia, y el bien en los hombres es un valor eterno que la comunidad de los individuos ha de tender a conseguir por cuantos medios racionales se hallen a su alcance. La Universidad procurará de preferencia discutir y analizar, por medio de sus profesores y alumnos, los problemas que ocupen la atención pública, y cada individuo será responsable de las opiniones que sustente...

Señor rector de la Universidad Nacional: si esto se aprueba, el profesor Caso deja de pertenecer a la Universidad. Os lo prometo de todo corazón, con toda mi alma.

La mayoría de los estudiantes se opone a Lombardo y a la “reforma intelectual y moral” del régimen de la Revolución, en especial a Lázaro Cárdenas. La polémica, dispersa en la leyenda que alcanza a los que ya no se atreverían a leerla en su integridad, se prolonga en las páginas de *El Universal*, con ventaja notoria de Caso. De allí se traslada a las asambleas, se prodiga en disquisiciones interminables y se extingue luego de un paseo de Caso por todos los latifundios del Espíritu, y de la exhibición de precocidad estalinista de Lombardo, el derrotado. A la distancia, la importancia del debate se acrecienta. La libertad de cátedra es fundamental, lo que se verá en los años siguientes, por ejemplo, en la Escuela de Economía con la andanada derechista contra los profesores marxistas. Antes de 1968 la izquierda universitaria es mínima y muy sectorial, y ante la intemperancia (sustentada en los golpeadores) de las autoridades conservadoras, la libertad de cátedra es un baluarte, y recuérdese si no lo que ha sucedido en algunas universidades privadas con la severa vigilancia de los programas de estudio y los salones de clase.

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

empresen 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, que insiste: “Sigo creyendo en la necesidad de dar una orientación socialista a la enseñanza”. Se nombra a Gómez Morín rector interino de la UNAM.

Luego, al instalarse el oportunismo como el ecosistema del ascenso, se modifica la actitud de los gobernantes. El presidente Manuel Ávila Camacho quiere “recuperar a los intelectuales para la Revolución”, en su versión burocratizada desde luego. Lo consigue y, por lo común, sin problemas.

NACIONALISMO CULTURAL

México, creo en ti,
 porque escribes tu nombre con la equis,
 que algo tiene de cruz y de calvario

RICARDO LÓPEZ MÉNDEZ

¿Qué es el nacionalismo: la identificación de nación y hazaña, de pueblo y singularidad poderosa; el descubrimiento del pasado profundo y de las potencialidades de México; el orgullo del país natal, la resistencia a las fuerzas del “extraño enemigo”? Como sea, la expresión cultural del nacionalismo se propone dotar al país de formas expresivas que, al serle propias, configuren la fisonomía espiritual y la identidad intransferible, y obtengan el reconocimiento internacional y las enmiendas políticas concretas. Si hay que destruir el oprobio moral y psicológico de los siglos de la ausencia de libertades, los antídotos son la dotación de identidades y la originalidad, tal como asegura el gran liberal Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893): “la poesía y la novela mexicana deben ser vírgenes, vigorosas y originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas y nuestra vegetación”.

El fermento de esta corriente es la desilusión. Como señala Jean Franco, se va a otra etapa del nacionalismo cultural, precedida o estimulada por la lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler, por el abatimiento de la atención reverencial a la Europa que se sumergió en la primera guerra mundial, por la oposición al avasallamiento creciente de Estados Unidos. Es muy explicable entonces el entusiasmo de Vasconcelos por la política cultural de la URSS. Como el ministro soviético Luna-

charski, Vasconcelos debe improvisar en gran escala planes y realizaciones, y el contexto de la Revolución lo lleva a insistir en temas y tradiciones nacionales. Esto no convierte a la mayoría de aquellos productos culturales en la exaltación del chovinismo. Se combinan la grandilocuencia y la demagogia. Según Diego Rivera, él pinta sus murales con preparaciones a base de savia de maguey; el método de enseñanza del dibujo de Adolfo Best Maugard se basa en “los siete elementos lineales de las artes mexicanas indígenas y populares”.

El nacionalismo impulsa mucho de lo mejor y mucho de lo más deleznable en películas, canciones, arte popular, pintura, música, danza, escultura, artes gráficas, estilos de actuación. Por un tiempo, el nacionalismo es el horizonte inevitable en su versión del pueblo transfigurado por la exigencia de la justicia social. Así de vago, así de convincente en su momento.

¿Qué es el nacionalismo cultural? Entre otras cosas, una técnica de resarcimiento que saca a flote, indistintamente, la resistencia antiimperialista, el orgullo ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso de atender las urgencias expresivas de una nación nueva o diferente. Bajo el clima de la Revolución, ya convertida en la forzadísima “armonía de clases”, el nacionalismo cultural hace suyas durante un tiempo contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte, continuación de la voluntad colectiva, le corresponde ser impulso moral y político.

Dogma de la época: en grandes sectores del país, el pasado sigue siendo el presente en rostros, atmósferas, condiciones habitacionales, tradiciones familiares, regionales y nacionales, hábitos religiosos, resistencia o resignación ante el autoritarismo. Pero si el pasado es todavía y en buena medida el presente, no son pocos los convencidos de la existencia de las Esencias Perdurables, es decir, de una “estética de lo mexicano” que “atrapa visualmente” características inmutables. Fracaso circular: se quiere descifrar un país y se encuentran las pistas falsas del in-

movilismo y la intemporalidad. Ya no es repetible la actitud implícita, digamos, en esas magníficas fotos de las primeras décadas del siglo xx. Al modificarse los conceptos de “pueblo”, “relaciones sociales”, etc., se vuelven aún más irrisorios los convencidos de su deber: “expresar a México”.

* * *

Los que reemplazan a Vasconcelos en la dirección de la política cultural del Estado aceptan su programa, adelgazan o burocratizan su mística y van patrocinando mutaciones nacionalistas, de acuerdo con las oscilaciones de la política. Se pierde el afán de pertenecer a “Nuestra América” y persiste, como medida defensiva y de autoelogio, un nacionalismo cultural muy variado. También, el chovinismo a ultranza desemboca en la parodia involuntaria con la Campaña Nacionalista de 1931, que aspira a 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:

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, proponte 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.

Los partidarios de la socialización del arte emiten definiciones y consignas, que en el periodo cardenista se burocratizan. De ellos, el más articulado o vehemente es el poeta Carlos Gutiérrez Cruz (el primero, por otra parte, en denunciar las represiones en la URSS desde 1928):

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.

Los versificadores no dejan pasar la oportunidad. Así, Miguel Othón Robledo (“Si el vino se ha acabado,/ traed pulque, mancebos”); así Gregorio de Gante:

Rebozo que eres cuna para el niño,
cabezal para el sueño, celosía
para el amor, dogal para el cariño,
venda para el herido. Banderola,
mortaja y vida y llanto y alegría,
rebozo nacional, tu sombra sola
cubre a la Patria mía.

A la sombra del nacionalismo revolucionario y de las consignas socialistas crece la demagogia y se instala el romanticismo:

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.
 De "Novia Revolución", de Justo A. Santa Anna

LA FILOSOFÍA: MÉXICO Y LO MEXICANO

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)

En 1934 Samuel Ramos (1897-1959), biógrafo de Diego Rivera, uno de los primeros interesados en Picasso, publica *El perfil del hombre y la cultura en México*, colección de ensayos breves iniciadores de una vertiente del nacionalismo cultural que agrega a la preocupación por "Lo Nuestro" una "indagación psicoanalítica" de la nación y del Mexicano (la Mexicana debe esperar). Ramos y los seguidores de esta vertiente se internan en el análisis filosófico o psicológico. Urge detallar los elementos de un hecho singular: el ser del mexicano, y la empresa se consolida en 1949-1950 con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Transcurrido el auge de la corriente de "Lo Mexicano" algo se puede saber: son los lugares comunes la gran ideología de los medios masivos.

En 1950 y 1951, un grupo, el Hyperion (Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevares), cuyos

maestros son José Gaos y Leopoldo Zea, se propone una filosofía de “lo mexicano” que, *grosso modo*:

—considera la filosofía como “saber de salvación”, en tanto que orientadora de la vida cultural de México. Según el Hype-
rion, las investigaciones sobre la realidad nacional plantean un compromiso histórico al filósofo, así no sea estrictamente filosófico (la metodología la derivan inicialmente de Dilthey y de Ortega y Gasset);

—advierte en la reflexión sobre lo nacional el camino para comprender la problemática universal de la filosofía. El conocimiento de los problemas de la vida cultural hará que la filosofía en México abandone su condición de imitación estéril y se envuelva en un conjunto de problemas que al ser universales serán también nuestros;

—está seguro: si la autodenigración (“el complejo de inferioridad” de Ramos, el mexicano “como ser que no es hombre” de Uranga) ha sido el signo distintivo, combatirla será también superar la dependencia cultural;

—propugna por 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 disuelve en pronunciamientos vagamente teóricos y en la magnificación de banalidades (“el mexicano es ontológicamente pendenciero”), no es menos cierto su origen: la ambición (técnica y de procedimientos) de internacionalizar, no de nacionalizar, una cultura. Por lo demás, en el ánimo del público de clase media, alcanza cierta notoriedad la “psicología del mexicano”, que consigna lo singular de la psique nacional. En manos de la charlatanería con “vocabulario especializado” adjunto, las interpretaciones derivan con rapidez en la autoparodia y el capricho interpretativo. Y la noción tan divulgada, “el complejo de inferioridad” del mexicano, desaparece ante la elocuencia de las explicaciones del subdesarrollo, un fatalismo más implacable.

EL LABERINTO DE LA SOLEDAD

No son demasiados los libros que a lo largo del siglo XX la nación mexicana (en su versión de instituciones culturales, lectores, memoria social) elige como suyos. Entre ellos, sin duda, se encuentran *Los de abajo* (1914), de Mariano Azuela, el panorama de la Revolución construida por el heroísmo de las masas y el ánimo vindicativo de la gleba; *La sombra del Caudillo* (1928), de Martín Luis Guzmán, el *thriller* donde la política es escenario de los golpes bajos y las personalidades devoradoras; *Ulises criollo* (1938), de José Vasconcelos, la Revolución como telón de fondo de la grandeza traicionada; *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, que en lo temático recrean las destrucciones del mundo campesino, devorado por su aisla-

miento; *Muerte sin fin* (1938), de José Gorostiza, el drama de la muerte de Dios descrito por una teología inesperada; *Recuento de poemas* (1962), de Jaime Sabines, el sentimentalismo transfigurado por la gran poesía; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, el descubrimiento de la ciudad como mural y collage y yuxtaposiciones del azar; *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, la denuncia de un crimen de Estado transformada en conciencia histórica de los lectores; *Pueblo en vilo* (1968), de Luis González, la gran indagación sobre la patria.

En la lista de libros indispensables figura *El laberinto de la soledad* (1950, 1959), un enfoque literario y crítico de las costumbres, la historia, las formas de ser y la mitología de México. Por supuesto, hay muchos otros autores y libros extraordinarios en México, pero esta lista es de textos cuya lectura ha sido determinante para numerosas personas y para la sociedad entera. No se trata de *best-sellers* sino de señas compartidas, referencias obligadas, códigos del uso del lenguaje, casi obligaciones de la convivencia.

La recepción inicial de *El laberinto de la soledad* es consagratória. Si los modos de leerlo varían, lo común es la impresión de estar frente a un examen del país fundado en esa modernidad que es la multiplicación de los puntos de vista y en la prosa que sostiene con enorme brillantez las interpretaciones. En *El laberinto* la escritura es el ofrecimiento primordial y la imposibilidad del desgaste. Si algunas teorías son inconvincentes (por ejemplo, la descripción del pachuco en Los Ángeles), el esplendor idiomático no admite dudas, y los capítulos más citados y leídos perduran al sustentarse en la verdad última: su calidad literaria.

Si alguien está capacitado para describir el país y sus habitantes desde una perspectiva de conjunto, es Paz, formado en las atmósferas culturales y sociales del marxismo, el psicoanálisis, el pensamiento europeo (de Max Scheler y Heidegger a Sartre, Roger Callois, Gaston Bachelard y Georges Dumézil), la

revolución poética del periodo 1920-1940 (la generación del 27 en España, Neruda, Vallejo, Pound, T. sS. Eliot), la vanguardia artística y en especial, por muy profundas afinidades electivas, los surrealistas con sus mezclas de Freud y Marx, de la revolución y el marqués de Sade, de Picasso y *La edad de oro*. Y Paz, sin leer a México “con los ojos del extranjero”, sí profundiza con miradas internas y externas en una cultura que es una nación que es la suma de épocas históricas y portentos escasamente asimilados.

EL NACIONALISMO MUSICAL

En su excelente ensayo “Los estilos nacionalistas en la música culta” (en *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, 1986), Yolanda Moreno Rivas examina la trayectoria del nacionalismo musical mexicano, que inaugura Carlos Chávez, con fuerza en la década de 1930 y ya muy debilitado en los años siguientes. Para Chávez el nacionalismo no es solamente un movimiento musical sino un imperativo ético, punto de vista ya presente en el compositor Manuel M. Ponce:

Parece ser que el destino que ha privado a tantos desheredados de las comodidades y los placeres, ha dotado a esos mismos desamparados de la fortuna de un sentido musical extraordinario. Por eso, la canción es producto genuino del pueblo; nunca tuvo su origen en los salones deslumbrantes de los magnates; nació en las humildes chozas de los menesterosos. No podría ser la expresión del sufrimiento del poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la loca carrera de su automóvil. (*El Universal*, 1936.)

Carlos Chávez al describir su obra *H.P.* o *Caballos de vapor* (1926-1927) apunta: “Esta obra es francamente nacionalista en

el sentido de tratar conscientemente de presentar la esencia del estilo mexicano criollo y mestizo”. Un criterio similar guía dos composiciones en las que Chávez utiliza la música popular: *Sinfonía proletaria* (1934) y *Obertura republicana* (1935). También compone obras para instrumentos indígenas precolombinos o con temas alusivos: *Sinfonía india* (1936) y *Xochipilli Macuilxóchitl: una música azteca imaginaria* (1940). Lo indígena de pronto es la nación que llegó primero.

Al nacionalismo musical mexicano pertenecen también Blas Galindo (1910-1993), José Pablo Moncayo (1912-1958, autor de *Huapango*, de 1943, uno de los “himnos nacionales” más reiterados), José Rolón (1883-1945), Candelario Huízar (1883-1970). Otras piezas muy divulgadas: *Sones de mariachi* (1940) de Galindo y *Pueblerinas* (1931) de Rolón. Un caso aparte: Silvestre Revueltas (1899-1940), que difiere de la estética de su generación y conoce la vanguardia de su tiempo con “estilo altamente informado y que trasciende al mismo nacionalismo”. Inevitable recordar al musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster: “Revueltas nació el 31 de diciembre de 1899. Si nace un día después habría sido el primer músico mexicano del siglo xx”. Revueltas está siempre presente en el repertorio de las orquestas del mundo, con obras como *Redes* (1934-1936), *Janitzio* (1933), *El renacuajo paseador* (1933-1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1935, música del film), *Homenaje a García Lorca* (1936), *Música para charlar* (1938), *La noche de los mayas* (1939), *Hora de junio* (1939), *La Coronela* (1940).

Moreno Rivas explica el ocaso del nacionalismo musical:

Las buenas intenciones de los músicos nacionalistas fueron sobrepasadas por la realidad nacional y por la aparición *simultánea* de fenómenos de gran fuerza que determinaron la aparición de los nuevos públicos populares:

1] El surgimiento de una cultura urbana de masas.

2] La influencia arrolladora de los medios masivos en la difusión de los nuevos estilos populares y comerciales.

3] La posibilidad de una explotación económica de los productos musicales elevada a un grado inimaginable debido a la influencia de la radio y el fonógrafo.

Un “epitafio” del sueño de un país culto, mexicano y nacionalista, lo proporciona Carlos Chávez décadas después:

Hay una suerte de mediocridad y vulgaridad cultivadas en las clases medias y bajas por las fuerzas que desde 1521 han querido que haya en México dos clases sociales, una constituida por 25 o 250 familias y otra desvalida para el resto. Radio, televisión y publicaciones son parte de esa política de envilecimiento, alcohol, superstición e ignorancia iniciada por los conquistadores y la colonia.

“LO MEXICANO” EN EL ARTE

Desde el espacio cultural, psicológico, mítico que es también la Revolución mexicana, se intenta la respuesta a las preguntas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX: ¿Qué tan singular es o puede ser el arte mexicano? ¿No es lo mexicano en el arte la aplicación forzada de un gentilicio a lo que sólo puede ser universal? ¿Insistir en un arte de resonancia básicamente local, no es promover un premio de consolación? ¿No es lo metropolitano el único criterio en verdad estético?

Estas interrogantes se desprenden de un conjunto de alegatos: un buen número de las obras más elogiadas, del virreinato a las primeras décadas del siglo XX, son imitativas, rígidas, de valor sólo determinado por la falta de opciones. (Esto sucede antes del redescubrimiento de la escultura y la cerámica indígenas y de la revaloración de artistas de la originalidad de Bustos y Posada.)

LA DANZA Y EL NACIONALISMO CULTURAL

En la década de 1930, promovida por la Secretaría de Educación Pública, se establece una academia de danza clásica; en 1931, Nellie y Gloria Campobello crean el Ballet de Masas 30-30; en 1932 el Departamento de Bellas Artes funda la Escuela de Danza dirigida por los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida (información en “El nacionalismo prolongado: el Movimiento Mexicano de Danza Moderna, 1940-1955”, de Alberto Dallal, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, 1986).

Mérida invita a la Escuela de Danza a dos coreógrafas norteamericanas, Anna Sokolow y Waldeen. En 1940 aparece el Movimiento Mexicano de Danza Moderna, con jóvenes bailarines apoyados por Gabriel Fernández Ledesma y Silvestre Revueltas. Los grupos intentan profesionalizarse y adoptan como eje temático o ideológico el nacionalismo. Entre las obras de Waldeen: *La Coronela*, *El ballet corrido*. En 1947 se inaugura la Academia de la Danza Mexicana, dirigida por Ana Mérida y Guillermina Bravo, cuyos objetivos son:

salir de las limitaciones tanto técnicas como ideológicas del ballet clásico, tomar los elementos fundamentales indígenas y mestizos para crear un arte que, extraído del corazón y las luchas del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé, al propio pueblo, estímulo y cultura, elevar la danza dándole un carácter profesional, digno, que coloque a México a la altura de otros países en esta expresión artística.

En *La Coronela*, inspirada por los grabados de José Guadalupe Posada, Waldeen quiere trascender lo folclórico. Un propósito similar, el del coreógrafo José Limón, que vuelve a México en esa etapa y cuyos ballets *La manda* y *Tonanzintla* poseen gran eficacia narrativa y poderío simbólico. Al Movimiento

Mexicano de Danza Moderna lo ayuda en gran medida la presencia de Miguel Covarrubias en la Dirección del Departamento de Danza del INBA (1950-1952), para quien la danza debe seguir el mismo camino de la pintura y la música: “surgir de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, pero expresada en un lenguaje moderno.

En los ballets del nacionalismo se recrea el hieratismo indígena, la indignación de las comunidades despojadas, el mito de Zapata engendrado por la tierra, las peleas de gallos, las energías del barroco, el fracaso de la Revolución, la estilización de lo folclórico, las mujeres de la Revolución, las peregrinaciones y las mandas... De estos ballets los mejores o los más enfáticamente nacionalistas son *El renacuajo paseador*, *Huapango*, *Tierra de temporal*, *El Chueco*, *El demagogo*, *La maestra rural*, *Braceros*, *Rescoldos*, *Los gallos*, *Balada de la luna y el venado*. De modo complementario se acepta el magisterio de los norteamericanos Martha Graham, Katherine Dunham, Anna Sokolow, Doris Humphrey, del mexicano José Limón e incluso de George Balanchine; también, se recurre a la música de Revueltas, José Pablo Moncayo, Raúl Cosío, Carlos Jiménez Mabarak. *Zapata*, la coreografía de Guillermo Arriaga, es la expresión culminante del nacionalismo en la danza.

Ya fuera de la espectacularidad pedagógica de las hermanas Campobello, el gozo comunitario caracteriza a la generación de Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Xavier Francis, Bodil Jenkyl, Guillermo Keys, Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco. Casi sin apoyos institucionales, sin escuelas bien establecidas, estos coreógrafos y bailarines se entregan a descubrimientos utópicos.

Amalia Hernández (1917-2000) es un caso aparte. Su grupo, el Ballet Folklórico de México, encuentra su mayor ventaja y su gran desventaja en el éxito. Este ballet y los numerosos grupos de esta tendencia disponen de un público de turistas nacionales e internacionales. No menosprecio lo obtenido (vis-

tosidad, brillo, vestuario, arte en efecto, como *La danza del venado*) pero allí no se da el desarrollo del público.

EL NACIONALISMO RETROSPECTIVO: LOS COLONIALISTAS

De modo deliberado, algunos escritores exhiben, por contraste, las líneas dominantes de la vitalidad literaria. Los “colonialistas” intentan, en una suerte de criollismo retrospectivo o de expedición hacia la Edad de Oro del virreinato, capturar literariamente lo que ven como la más honda raigambre de México, la castiza; exhumar lenguaje y anecdotarios míticos de la Colonia para “interpretar poéticamente la historia de México”. Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961), el más característico o pintoresco de este grupo, el más divertido a contracorriente, le aclara a Emmanuel Carballo sus intenciones (en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, 1965, un libro imprescindible):

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. Con cierta obvedad, el “colonialismo” se explica como una reacción contra el afrancesamiento de los modernistas, una vuelta a lo que entienden como origen de la legitimidad, lo hispánico, regreso que combina las lecciones de un libro primordial: *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, los estilos de Enrique Larreta, Valle Inclán y Gabriel Miró y, también, en otra vertiente, de Marcel Schwob, D’Annunzio y Aloy-

sus Bertrand. El barroquismo de los colonialistas anuncia su doble ambición: explorar y usufructuar la riqueza del idioma y distanciarse del vulgo, en esta oportunidad un sinónimo de vocabulario escaso, y esto 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: para ellos la Revolución ni facilita ni admite la vida cultural. Entre sus libros *México viejo* (Luis González Obregón), *El madrigal de Cetina* y *El secreto de la escala* (Francisco Monterde, 1918), *Campanitas de plata* (Mariano Silva y Aceves, 1925), *Visiones de la Nueva España* (Genaro Estrada, 1921). De la muy numerosa producción de Valle-Arizpe vale la pena destacar: *Vidas milagrosas* (1921), *La muy noble y leal Ciudad de México, según relatos de antaño y hogaño* (1924), *Virreyes y virreinas de la Nueva España* (1933), *Historias de vivos y muertos. Leyendas, tradiciones y sucesos del México virreinal* (1936), *Lirios de Flandes* (1938), y sus dos obras maestras: *El Canillitas* (1941) y *La Güera Rodríguez* (1949), en los que don Artemio se entrega a su entusiasmo por la picaresca. Por lo demás, el olvido de Valle-Arizpe en mucho se debe a las dificultades causadas hoy por su vocabulario.

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL / LA GUERRA FRÍA

Con la segunda guerra mundial irrumpe lo internacional en el país. ¿Cómo abstenerse de tomar partido? Al principio, en sectores conservadores y “antigringos” de las clases medias y la burguesía hay simpatías por el nazifascismo (la izquierda siempre lo rechaza). Luego, las evidencias del horror desatado por los nazis, y el conocimiento paulatino de los significados del Holocausto, no admiten vacilaciones. A eso se le añade la intensísima, y, por lo común, banal, propaganda del cine norteamericano.

Ya para 1948 se impone la parte norteamericana en la guerra fría (la soviética tiene escasa repercusión en América Latina y se manifiesta en lo fundamental por medio de la propaganda antiimperialista y las campañas por la paz). La guerra fría del lado norteamericano, de duración prolongada, ofrece ritualmente sus proclamas. Así, J. Edgar Hoover, el director histórico del FBI, va a fondo:

El imperialismo comunista es inherentemente insaciable... Los comunistas se han comprometido con una doctrina revolucionaria que demanda y que persigue un objetivo fijo a través de métodos flexibles. Están comprometidos a ataques incansables a naciones no comunistas, constantemente buscando el desorden, la confusión y el caos. A través de esas tácticas han creado un imperio. (Citado por Enrique Condés Lara, en *Represión y rebelión en México, 1959-1985*, Universidad de Puebla-M.A. Porrúa, 2007.)

La propaganda norteamericana avasalla en América Latina. La apoya la iglesia católica, agraviada (no le faltan razones) por las campañas antirreligiosas y por episodios como el encierro del cardenal húngaro Josef Mindszenty. También, y previsiblemente, los gobiernos y los empresarios se afanan en destruir a los sectores prosocialistas. En América Latina los comunistas son una minoría acosada y las simpatías izquierdistas entre las masas suelen ser de corta duración.

Por muy variadas razones el comunismo en México es muy impopular y la perspectiva del despojo de la propiedad privada provoca ataques de pánico moral. No nada más las variantes del Estado policiaco en el socialismo real, ni los ataques al ejercicio de la fe (el siempre mal citado dictum de Marx: “La religión es el opio del pueblo”), lo que lleva a letreos como “En esta casa somos católicos y no aceptamos propaganda comunista”; también influyen considerablemente los estremecimientos del “peligro en las sombras”, la pérdida de las propiedades de los que no tienen ninguna. Al identificarse la demanda de justicia social con el comunismo, la guerra fría se extiende y alcanza al sector cultural. Se niegan visas a Estados Unidos a personajes como Dolores del Río y Carlos Chávez, se expulsa de ese país a la actriz Rosaura Revueltas sin permitirle terminar su trabajo en el film *La sal de la tierra* (1953), abjuran de su pasado izquierdista artistas y escritores, se auspician publicaciones delatorias como *Resaca*, dirigida por Rodolfo Usigli. Y la andanada “persuasiva” contra el comunismo alude pero nunca profundiza en la dimensión trágica de la opresión estalinista, siempre más grave que la denunciada por la prensa, las películas y los libros de ex izquierdistas (*Mi fe se perdió en Moscú*, *Fui comunista para el FBI*, *La gran resaca*).

DESPUÉS DEL RADICALISMO

Los gobiernos norteamericanos (Roosevelt, Truman) demandan la colaboración de los gobiernos mexicanos en la lucha contra el Eje. En correspondencia, surge la proclama de la Unidad Nacional que hace del país una sola entidad solidaria consigo misma. Su lema, la frase “En México puede haber equivocados pero no hay traidores”. La Unidad Nacional es la consigna que disuelve la lucha de clases, proscribe las demandas de justicia social y sitúa como remedio el “gradualismo”, todo poco a poco hasta llegar al principio. Desunidos, es el mensaje, somos víctimas propicias del enemigo, en primer lugar el nazifascismo y también el imperialismo, la oligarquía, la subversión, la derecha, la izquierda y el abandono de la Identidad. Nos congregan las virtudes insustituibles de nuestra herencia, la sustentación en las raíces, el pasado como catálogo o enumeración orgullosa, de los centros ceremoniales a Juárez, del muralismo a López Velarde.

La Unidad Nacional y la búsqueda del Progreso determinan la política cultural del Estado, que incorpora muy diversas tendencias intelectuales y artísticas en las que, así impliquen una disidencia irreconciliable (de izquierda o de derecha), participen personalidades y obras excepcionales.

En medio de las dudas sobre el múltiple proceso regenerador y creador de la Revolución mexicana, se impone la complacencia burocrática: hay que mantener en las instituciones, la *fe pública* sobre el origen de las instituciones porque éstas son la gran fuente de coherencia. Así por ejemplo, los esfuerzos fundados en *lo intrínseco*. Lo mejor del nacionalismo cultural: ninguna otra nación dispone de una pedagogía tan entrañable. Y sin embargo —nuevo consenso entre los intelectuales— la continuación del muralismo, por ejemplo, es ya autoplagio, ilustración para un libro de texto infinito (recuérdese la frase de Rufino Tamayo: “Los campesinos han triunfado en México solamente

en los murales”). Lo autóctono se confina en el *Mexican curious* y al indígena se le confina entre los temas ocasionales, trágicos o románticos, usted elija. Es tiempo de probar la otra técnica: no ser únicos sino semejantes.

En la órbita del desarrollismo (el progreso como ideología a pausas “sin reparto de utilidades”), la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de razones incontrovertibles y de un contexto muy favorable: el auge de las clases medias y el temor a verse identificados con el folclore y de naufragar en esquemas mentales carentes de verdad y de prestigio. ¿A quién le conmovría aceptar al charro o a la china poblana como símbolos y metas permanentes? A este desistimiento de las clases medias (su rechazo de lo “pintoresco”) lo configuran instancias diversas: la americanización arrasadora del país y de gran parte del mundo/el agotamiento de los estímulos surgidos en el redescubrimiento de la nación de la primera mitad del siglo XX/el desdén ante la oposición política como garantía de prestigio moral/el deterioro del manejo burocrático de los mitos artísticos y culturales de la Revolución mexicana.

A lo largo de dos décadas (1950-1970) se modifica de modo sustancial la idea de México hasta entonces dominante. El desplazamiento de credulidades se efectúa en medio de la tranquilidad aparente. Denostado en la prensa y en el ámbito del nacionalismo revolucionario, el abuso de lo promulgado como “mexicano” (la suma de fatalidades y fatalismos) produce un resultado: lo allí definido como primordial se observa en muchos sectores como lo folclórico (ya entonces sinónimo de comercial).

LA CULTURA POÉTICA: 1930-1950

En la etapa de la lucha antifascista, la poesía se descubre inmersa en la historia. No todos son militantes, pero nadie se escapa de mantener un punto de vista. De allí la doble influencia entre escritores jóvenes de los poetas franceses y de los latinoamericanos, especialmente Pablo Neruda. Los hacedores de la revista *Taller* —Rafael Solana, Efraín Huerta, Octavio Paz y otros— comparten durante unos años la fe en la múltiple militancia.

Octavio Paz es muy explícito al hablar de la experiencia de su generación: “Para nosotros 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”.

* * *

Octavio Paz (1914-1998) construye con rapidez su tradición intransferible, al tiempo que desarrolla una obra admirable, centrada en el erotismo y en la lucha contra, desde, por el lenguaje. En poesía: *Libertad bajo palabra*, 1949; *Águila o sol*, 1951; *Semillas para un himno*, 1954; *Piedra de sol*, 1957; *La estación violenta*, 1958; *Salamandra*, 1962; *Ladera este*, 1969; *El monogramático*, 1975; *Pasado en claro*, 1975; *Vuelta*, 1976; *Árbol aden-*

tro, 1987. Como traductor, Paz es excepcional: *Versiones y diversiones* (poesía de Gérard de Nerval, Apollinaire, Mallarmé, Donne, Yeats, Pound...), 1974; *Sendas de Oku* (de Matsuo Basho), 1957. Ensayos: *El laberinto de la soledad*, 1950; *El arco y la lira*, 1956; *Las peras del olmo*, 1957; *Cuadrivio*, 1965; *Puertas al campo*, 1966; *Corriente alterna*, 1967; *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967; *Conjunciones y disyunciones*, 1969; *Posdata*, 1969; *Apariencia desnuda*, 1973; *El signo y el garabato*, 1973; *Los hijos del limo*, 1974; *El ogro filantrópico*, 1979; *In-mediaciones*, 1979; *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 1982; *Tiempo nublado*, 1983; *Sombras de obras*, 1983; *Hombres en su siglo*, 1984; *Pequeña crónica de grandes días*, 1990; *La otra voz*, 1990; *Convergencias*, 1991; *La llama doble*, 1993; *Itinerario*, 1994; *Vislumbres de la India*, 1995.

En 1956, *El arco y la lira* (edición definitiva: 1957) intenta responder a preguntas esenciales: ¿Qué es la poesía? ¿No es mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? ¿No puede ser el objetivo de la poesía la creación, más que de poemas, de instantes poéticos? ¿Es concebible la comunión universal con la poesía? Paz no duda:

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. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases.

En la obra de Paz los árboles, los colores, las etapas del día, el tiempo, las mutaciones de la luz, las invenciones de la llama,

son signos de un “animismo” singular, en un proceso que es entidad hecha de sílabas vivas como seres humanos:

“Hermandad”
 Soy hombre: duro poco
 Y es enorme la noche.
 Pero miro hacia arriba:
 Las estrellas escriben.
 Sin entender comprendo:
 También soy escritura
 Y en este mismo instante
 Alguien me deletrea.

En 1957 Paz publica uno de sus grandes poemas, “Piedra de sol”, que él mismo define: “Piedra de sol es un poema lineal que sin cesar vuelve sobre sí mismo, es un círculo o más bien una espiral” y que, por eso, empieza y termina de igual modo:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
 un alto surtidor que el viento arquea,
 un árbol bien plantado mas danzante,
 un caminar de río que se curva,
 avanza, retrocede, da un rodeo
 y llega siempre.

En la nota de la primera edición (1957), Paz aclara: “Quizá no sea inútil señalar que ‘Piedra de sol’ está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino a partir del día 4 Olin; el día 4 Ehécatl, 584 días después, señalaba la conjunción de Venus y el Sol, fin de un ciclo y comienzo del otro”.

¿Qué contiene “Piedra de sol”? La unidad profunda y la suma de componentes contradictorios y complementarios:

—la conversión de la naturaleza en vidente: “Agua que con los párpados cerrados/ mana toda la noche profecías”;

—la profecía como caminata, el bosque y los árboles como símbolos del afán de permanencia: “un caminar entre las espesuras/ de los días futuros y el aciago/ fulgor de la desdicha como un ave/ petrificando el bosque con su canto”;

—la mujer como totalidad y razón cósmica: “una mirada que sostiene en vilo/ al mundo con sus mares y sus montes”;

—el deambular del personaje por la poesía que es laberinto o arcada de imágenes: “voy entre galería de sonidos,/ fluyo entre las presencias resonantes”;

—el acto sexual como vagabundeo planetario: “voy por tu cuerpo como por el mundo”;

—la conversión de la compañera en agrupamiento metafórico: “vestida del color de mis deseos/ como mi pensamiento vas desnuda”;

—la mutación de la amada en elemento primordial: “toda la noche llueves, todo el día/ abres mi pecho con tus dedos de agua”;

—el desdoblamiento interminable del personaje poético: “a la salida de mi frente busco,/ busco sin encontrar, busco un instante”;

—la renuncia a esa identidad que es el sentimiento de integración personal: “recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tientas”;

—la fundación del mundo a cargo de la pareja (la sexualidad que es cosmogonía):

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobramos,
recobrar nuestra herencia arrebatada

por ladrones de vida hace mil siglos,
 los dos se desnudaron y besaron
 porque las desnudeces enlazadas
 saltan el tiempo y son invulnerables...

“Piedra de sol” es, casi de inmediato, una de las claves de la nueva generación, una vertiente de la sensibilidad tan hecha de erotismo y filtraciones de la filosofía, o de la historia como recuperación selectiva de imágenes, ubicación del sitio central del amor. Allí están las persuasiones de la vanguardia, las agitaciones del deseo, el desprecio por los convencionalismos, la modernidad como exaltación erótica, la experimentación espiritual y corporal.

Mientras el erotismo y la filosofía sean posibles, no hay “muerte de Dios”. En *La estación violenta* (1958), que incluye “Piedra de sol”, el poeta es un ser diurno, la expresión de las fuerzas naturales (la más recalcitrante y crítica), el actor del impulso que es utopía. Todo en el libro es deslumbrante: la demasiada luz, la interrelación de dominio y adoración, la enumeración de alegorías, el tiempo que se va como agua y se petrifica, el aliento de lo prehispánico (en “El cántaro roto”) como galería de imágenes subterráneas que de pronto, al cerrar los ojos, pueblan la superficie.

Paz impulsa gustos literarios y concepciones culturales. Explora el corpus de la cultura mexicana, analiza lo que le parece esencial (sor Juana Inés de la Cruz, José Juan Tablada y Ramón López Velarde, artistas como Rufino Tamayo), examina las escuelas poéticas internacionales, en especial el simbolismo y el surrealismo, y se acerca a las culturas orientales. Y la poesía, el ensayo y la crítica de Paz devienen influencia primordial, en especial su idea de la “tradición de la ruptura” (la innovación, el riesgo, el rechazo de lo establecido), que identifica con la modernidad.

En *El arco y la lira*, Paz estudia la literatura de Occidente y elabora una poética, arraigada en la naturaleza histórica (para-

dójica) del poema, que niega la historia. En compilaciones de ensayos y artículos (*Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *Corriente alterna*, *El signo y el garabato*), analiza valores de la cultura mexicana; indaga en las correspondencias entre artes plásticas y literatura, divulga sus hallazgos y sus obsesiones, examina la teoría y práctica de la traducción, asedia el concepto de “modernidad”.

En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* estudia el pensamiento del antropólogo y su descripción de mitos y símbolos. En *Conjunciones y disyunciones* enfoca las formas de asociación de los signos *cuerpo* y *no cuerpo*, y las concepciones diversas de las religiones orientales y las occidentales. En *Cuadrivio*, Paz indaga en cuatro poetas (Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda) las afinidades electivas de la disidencia moral y estética. En *Los hijos del limo* revisa la vanguardia.

Paz construye tradiciones: la primera es la suya, que elige a los autores en quienes se reconoce y a los que por así decirlo adopta (el acta de nacimiento del autor transformado por el ensayista). Escribe: “Veo en Sor Juana al intelectual que por fidelidad a su vocación, tiene una relación difícil, incluso desventurada con su medio. Sor Juana fue vencida pero su derrota fue la de un escritor independiente frente a una ideología cerrada y una clerecía despótica. Su derrota, como ella dice en un poema, fue también triunfo. En este sentido, Sor Juana es una figura absolutamente moderna, algo que no se puede decir ni de Lope de Vega ni de Góngora ni de Quevedo ni de los otros grandes poetas de su siglo en España. En fin, yo no podría decir como Flaubert de *Madame Bovary*, *Madame Bovary c'est moi*. Pero sí puedo decir que me reconozco en Sor Juana”.

Paz también escribe numerosos artículos y ensayos que examinan muy críticamente la experiencia del socialismo y sus tesis beligerantes y la situación política de su país. En 1968, luego de la matanza de Tlatelolco, renuncia a su puesto como

embajador de México en India. Sobre el proceso que conduce al 2 de octubre escribe *Posdata*, un ensayo que continúa *El laberinto de la soledad*.

* * *

Efraín Huerta (1914-1982) en *Los hombres del alba* (1944), *El Tajín* (1963), *Poemas prohibidos y de amor* (1973), *Cincuenta poemínimos* (1978), *Amor, patria mía* (1980) se adentra en la militancia de la poesía y de la indignación profética. A él se le ha calificado o etiquetado como poeta social. Sin duda, es el último escritor de primera línea que incurre por momentos en el realismo socialista, con su cauda sexista. Pero, también, Huerta es lírico y satírico, el profeta que asume el fatalismo de la gran ciudad y lo ofrece como delirio metafórico. Los hombres del alba de sus poemas no están ligados con la ambición de fundir utopía con juventud y con arraigo en las grandes causas de la humanidad; más bien pertenecen a un territorio sórdido y esplendente: la madrugada donde coinciden los sueños y las pesadillas, el fracaso y la alegría de estar vivos. La Ciudad se traslada a cuerpo y espíritu, a las luchas radicales y a la consumación carnal y, sobre todo, a las imágenes que son nuevas sensaciones. En sus calles se entrecruzan el fulgor democrático y el autoritarismo, y en los callejones o en los paseos agoreros en un camión Juárez-Loreto se consuman la frustración o la redención irónica.

Por su fe en los dones exaltadores y punitivos de la poesía, Huerta desciende en ocasiones al realismo socialista (la parte candorosa de su obra), a la homofobia y el machismo de los jodidos. Pero también, Huerta es capaz de volver memorables incluso poemas de circunstancia a las actrices Blanca Estela Pavón, María Félix y Marina Tamayo. Asume antes que nadie el fatalismo de la gran ciudad, cuyo vigor escénico depende del abandono y la desolación: los cuartuchos de hotel de paso, el recorrido de las grandes avenidas, la poesía surreal condimen-

tada por las maldiciones en la eterna taberna, el hallazgo del “piernón bruto” en el transporte urbano.

De la exaltación del alba —el símbolo progresista de la década de 1930, la ambición de hacer de la juventud el territorio libre de la utopía—, Huerta se desplaza a un territorio sórdido y magnífico, donde el relieve individual lo decide el anonimato y el personaje poético descubre los universos que una maldición o un cabaret contienen, o la calle de muchachas ebrias que gritan, gesticulan y sueñan con una virtud nunca antes suya.

Todo esto no es sino la noche,
sino la noche grávida de sangre y leche,
de niños que se asfixian,
de mujeres carbonizadas
y varones morenos de soledad
y misterioso, sofocante desgaste.

De “La muchacha ebria”

Si la pasión amorosa es un rito enumerativo, para Huerta la Ciudad es, a causa de sus obstáculos, el territorio ideal del amor y el sinónimo de la transgresión necesaria. Y la Ciudad es la noche, la muerte y la resurrección sin fin:

Noche de una piedad que helaba nuestros labios.
Noche de a ciencia cierta saber por qué se ama.
Noche de ahogarme siempre en tu ola de miedo.
Noche de ahogarte siempre en mi sordo desvelo.
Noche de una lujuria de torpes niños locos.
Noche de asesinatos y sólo suave sangre.
Noche de uñas y dientes, mentes de calosfrío.
Noche de no oír nada y ser todo, imperfectos.
Hermosa y santa noche de crueles bestezuelas.

De “La noche de la perversión”

En la ciudad, el ser humano es más libre y menos espontáneo, más sensual y menos violento. La ciudad existe a través de las luchas radicales y el coito inesperado, del fulgor de las sublevaciones y el “dormido sexo de orquídea martirizada”.

Desde 1968, Huerta se convierte en lectura constante de los jóvenes, lo que se acrecienta con su invento: los poemínimos, acertijos graciosos, haikús humorísticos que contrastan con el desbordamiento erótico, urbano y político del resto de su obra. Las caídas de Huerta, nunca demasiadas, suelen depender de la concepción religiosa de la militancia, de las imprecaciones y, en última instancia, también de la obstinación literaria del que nunca quiere —felizmente— renunciar al desmadre radical y al radicalismo profético.

Otros libros: *Absoluto amor* (1935), *Línea del alba* (1936), *La rosa primitiva* (1950), *Estrella en alto* (1956), *Poesía* (1935-1968), *Los eróticos y otros poemas* (1974), *Circuito interior* (1977), *Estampida de poemínimos* (1980).

LOS ELEMENTOS POÉTICOS

En esos años, una tendencia priva entre escritores jóvenes, inspirada en la mezcla azarosa de poetas franceses, Neruda, Villaurrutia y Gorostiza. Se impone la retórica, cuyo punto de partida son los ordenamientos literarios autosuficientes, cerrados sin apoyos históricos o sociológicos, donde la confesión impersonal es la alabanza del mundo. Los Elementos Poéticos ineludibles (esos personajes absolutos: la muerte, la soledad, el polvo, la prisión, la libertad, el sueño, el silencio, el movimiento, el mundo, la vigilia, el tiempo, la tierra y el amor) son a la vez trama y contexto, origen y paisaje prestigiosos del poema. El repertorio es previsible: elogio de la soledad, escepticismo, feria de estados de ánimo ajustables a voluntad.

* * *

Elías Nandino (1903-1993) quiere transmitir hondura, esencialidad. La paradoja aparente se resuelve con mezclas periódicas. *Eco* expresa las dificultades del poeta para decir su verdad heterodoxa, y sólo hoy, a la luz de la nueva política sexual, admite una lectura desprejuiciada.

Si hubieras sido tú lo que en las sombras, anoche,
 bajó por la escalera del silencio
 y se posó a mi lado,
 para crear el cauce de acentos en vacío
 que, me imagino, será el lenguaje de los muertos.

Libros de Nandino: *Color de ausencia* (1932), *Eco* (1934), *Nafragio de la duda* (1950), *Triángulo de silencios* (1953), *Nocturno suma* (1955), *Nocturna palabra* (1960), *Eternidad del polvo* (1970), *Cerca de lo lejos* (1979), *Costumbre de morir a diario* (1982), *Erotismo al rojo blanco* (1983).

* * *

Margarita Michelena (1917-1998). Nace en Pachuca, Hidalgo. Estudia en la UNAM, en la Facultad de Filosofía y Letras. Poesía: *Paraíso y nostalgia* (1945), *Laurel del ángel* (1948), *La tristeza terrestre*, *El país más allá de la niebla* (1958), *Reunión de imágenes* (1959), *Poesía completa* (1983). Su finísimo oído literario le permite crear unos “orbes melódicos”, que trascienden la fijación previa (la moda) de un lenguaje, y otros psicológicos.

* * *

Alí Chumacero (1918). Nace en Acaponeta, Nayarit. Estudia en Guadalajara y en México. Director de la revista *Tierra Nueva*

(1940-1942). Crítico literario y editor. Poesía: *Páramo de sueño* (1940), *Imágenes desterradas* (1948), *Palabras en reposo* (1956), *Antología: poesía romántica* (1941).

A Chumacero no le ha interesado nunca convertir en fórmulas sus aciertos. Reacio a la moda, le da la razón a los Contemporáneos en su idea del poema, objeto y no acción, fin y no medio. Absorto en el dominio de la forma, todo lo cede (temas, sensaciones de permanencia o de fugacidad, descripciones o creencias) a la perfección expresiva, al esplendor verbal. En *Palabras en reposo*, sin embargo, a la obsesión de maestría se le agrega un propósito narrativo, una historia de hazañas interiores en la que la fe en el ser amado se traslada a símbolos de la agonía cristiana. Si el amor es una religión alternativa, *Palabras en reposo* es libro litúrgico, aprovechamiento de los himnos para decir las pasiones. La última consecuencia del culto por la forma es la indistinción entre el primer viaje de la tribu y el naufragio de los sentimientos. Vivimos en el siglo, y el valle de Josafat será un salón de baile donde aguardan en su heredad los borrachos, los pecadores y las vírgenes.

* * *

Guadalupe Amor (1918-2000). Personaje excéntrico, de leyenda, de escándalos y desafíos, Guadalupe Pita Amor se especializa en el uso de la décima y se hace de un público amplísimo que la califica de emblema del poder lírico. Sus libros más famosos *Yo soy mi casa* (1946), *Polvo* (1949); de las *Décimas a Dios* (1953), influido por las *Décimas a la muerte* de Villaurrutia, un fragmento:

Casa redonda tenía
de redonda soledad:
el aire que la invadía
era redonda armonía
de irrespirable ansiedad.

EL MARXISMO: LOS FANTASMAS TEÓRICOS
Y LAS BÚSQUEDAS DEL PODER

En *Los bolshevikis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, de 1986, Paco Ignacio Taibo II explica: “Los comunistas mexicanos en sus años de origen no fueron marxistas. Marx no se conoció en los ámbitos partidarios hasta 1925 (el *Manifiesto* se edita seis años después de haber nacido el PC). En el santoral comunista siempre aparecen primero Lenin y Trotski (a veces incluso Bujarin) antes de Marx, y éste lo hace porque así se estilaba en otros lados, y no porque se le tuviese particular aprecio en México. No hay en este núcleo de militantes ninguna estima por las leyes de la economía política o el debate dialéctico. Lo que de Marx tienen les llega filtrado por el jacobinismo socialdemócrata de Lenin. El Partido Comunista en este sentido es más bien bolchevique que marxista. Sus puntos de referencia ideológica son más de carácter histórico y se remontan no más allá y únicamente a la revolución rusa”.

Todavía en 1932, según cuenta Lombardo Toledano, apenas se consiguen ediciones de Marx y Engels en español, y las disponibles vienen de España. La lucha contra el nazifascismo intensifica la difusión de los clásicos marxistas: el *Manifiesto comunista*, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, *El Estado y la Revolución...* También se difunden las novelas o las crónicas noveladas sobre “el Hombre Nuevo” en la URSS: *Poema pedagógico*, *Banderas sobre las torres*, *La Joven Guardia*, *Así se templó el acero*, *El Don apacible*, y la literatura precursora, en primerísimo lugar *La madre*, de Máximo Gorki, en la que una mujer se radicaliza para honrar al hijo asesinado. En México,

sólo los militantes muy probados se enteran de las exhortaciones del burócrata Zhdánov, que en la URSS predica “la Vulgata Soviética”, oficialmente el realismo socialista, que intenta ser el complemento artístico de la revolución. Durante veinte años el *zhdanovismo* impera, en medio de la persecución de artistas como Dmitri Shostakóvich, Serguéi Eisenstein, Mijaíl Bulgákov, Osip Mandelstam y muchos otros. En México el género aleccionador y didáctico tiene muy pocos representantes.

Las primeras líneas del *Manifiesto comunista* (1848) de Marx y Engels son clásicas: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las potencias de la vieja Europa se han unido en una santa alianza para acorralar a ese fantasma: el papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales de Francia y los polizontes de Alemania”. El *Manifiesto* también incluye la alabanza de las realizaciones históricas del capitalismo:

La burguesía, después de su advenimiento, apenas hace un siglo, ha creado fuerzas productivas más variadas y más colosales que todas las generaciones pasadas tomadas en conjunto. La subyugación de las fuerzas naturales, las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación a vapor, los ferrocarriles, los telégrafos eléctricos, la rotura de continentes enteros, la canalización de los ríos, las poblaciones surgiendo de la tierra como por encanto. ¿Qué siglo anterior había sospechado que semejantes fuerzas productivas durmieran en el seno del trabajo social?

El fantasma del comunismo no recorre de igual manera América Latina, donde en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX la utopía movilizadora es la socialista, incluso en sus variantes anarquistas, pero desde 1917 la toma del poder por los soviets es tan relevante que subordina o desaparece las corrientes no comunistas. Si la teoría marxista se divulga con lentitud, los ideales del comunismo a muchísimos les resultan irresistibles. Por lo demás, en México es muy pequeño el grupo

de seguidores de Trotski (la Cuarta Internacional), aunque a su entierro asiste una gran multitud. El Partido Comunista de México se funda en 1919, y su consigna principal es la aparición del hombre nuevo. Henri Barbusse, el escritor francés entonces muy famoso, instituye el dogma de los bolcheviques: “La revolución ha traído un hombre nuevo: el ciudadano de la República del trabajo, trabajador de la fábrica, trabajador del campo, trabajador intelectual. Este hombre nuevo es al mismo tiempo un luchador que debe remontar las corrientes, destruir las supervivencias del pasado y edificar un movimiento social cuyos planes y materiales tiene en su poder”. Décadas más tarde el Che Guevara reanuda la teoría y la utopía del “Hombre Nuevo”.

Casi no se lee en América Latina a los grandes pensadores socialistas y marxistas: Karl Kautsky, Rosa Luxemburgo, Paul Lafargue, Georges Sorel, Antonio Labriola, Plejánov. De Kautsky se sabe que fue un “renegado”. Sin embargo, los “martillos teóricos” leen a Marx y Lenin con devoción cerrada. Se delinean un sistema de economía política, una teoría de la política y una filosofía materialista de la historia. El triunfo de los bolcheviques en la URSS trae consigo una nueva especie dogmática: el marxismo-leninismo, con sus teorías del centralismo democrático, sus democracias populares y su autoritarismo totalmente represivo. El marxismo-leninismo se implanta como corpus ideológico en el mundo gracias a la Komintern, a la disciplina rígida obedecida por corrientes y grupos en todas partes, demostración inequívoca de fe en el socialismo en un solo país. Por lo demás, la evidencia de la deshumanización del capitalismo salvaje es el curso suficiente para los que desean implantar “la dictadura del proletariado”.

Marx lo establece: “Nuestra doctrina no es un dogma sino una guía para la acción”. Y José Carlos Mariátegui matiza la afirmación: “El marxismo es una religión”. ¿Por qué el énfasis? Porque se quiere efectuar el reemplazo de la fe, que bien puede no necesitar de razones por momentos incomprensibles (las del

materialismo histórico o el materialismo dialéctico). Se elige la fe complementaria, la humanidad que no exige su liberación. Y por eso son excepcionales los debates de los intelectuales marxistas de Perú, promovidos por la revista *Amauta*, dirigida por el propio Mariátegui. En México ni siquiera hay “martillos teóricos” con sus alegatos poblados de citas del *Manifiesto* y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels, más apotegmas de Lenin. A *El capital* se le menciona como al monte Ararat donde se posó el Arca de Noé.

EL PURGATORIO DE LAS BUENAS INTENCIONES

Al término del gobierno de Cárdenas el radicalismo ya no dispone del apoyo oficial y lo que se llama “la Revolución institucional” se aleja del lenguaje y los ideales públicos de la izquierda. El apoyo a los aliados en la segunda guerra mundial tiene como una de sus consecuencias menores la desaparición del término “lucha de clases”, inconveniente en una etapa en que la Unidad Nacional exige la colaboración de patrones y trabajadores. Durante un periodo prolongado impera el consenso social que considera de mal gusto, sin prestigio e interés, las referencias al radicalismo (salvo si esas referencias adoptan un tono sarcástico). El Partido Comunista Mexicano se reduce ostensiblemente y ya son unos cuantos miles los que sostienen la causa. En la UNAM el marxismo no se enseña o se concentra en unos cuantos maestros; en las universidades privadas ni siquiera se concibe su enseñanza; el sindicato magisterial va perdiendo su filo radical sustituido por la burocracia todavía de intenciones nacionalistas; las huelgas resultan, lo dice la Secretaría del Trabajo, obstáculos en el camino del progreso, y a la izquierda se le califica, en el mejor de los casos, de anacrónica.

El estudio del marxismo es irregular y mínimo. Unos cuantos profesores, algunos escritores y pintores se declaran marxis-

tas en medio de lecturas irregulares de los clásicos. La guerra fría enturbia aún más el conocimiento de la doctrina.

LAS RESONANCIAS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

En 1959 la Revolución y su liderazgo encabezado por Fidel y Raúl Castro y Ernesto Che Guevara provocan, y no sólo en la izquierda iberoamericana, un júbilo auténtico. Surge la mezcla tumultuosa de sueños y realidades (de sentimientos de logro y de autoengaños). Se cumple de golpe el anhelo histórico de vencer al imperialismo norteamericano al independizarse un país a 90 millas de Estados Unidos. Es amplísimo el apoyo internacional a la Revolución cubana, y la mayoría de los intelectuales latinoamericanos se cree a las puertas de la modernidad genuina, ya no producto del acatamiento de la tecnología y del impulso europeo o norteamericano, sino de la mezcla de experimentación y justicia social, de libertades formales y compromiso revolucionario.

Impresionan los logros de la Revolución cubana: la calidad de la educación gratuita y obligatoria y los estímulos a los médicos que atienden a una población antes condenada a la insalubridad; es notable la formación de especialistas.

En la década de 1960 la izquierda intelectual latinoamericana se fortalece y su referencia básica es el régimen de Castro. La política criminal de los gobiernos norteamericanos al instaurar el bloqueo y cometer gravísimos errores políticos y diplomáticos (la expulsión de Cuba de la OEA en 1962 y los intentos de matar a Fidel Castro) acrecientan la adhesión. Y el acoso muy real pospone la crítica a su autoritarismo y sectarismo, al discurso de Fidel en 1962: “Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”, que deja en manos del gobierno la definición del *dentro* y del *fuera*. En 1965 se crean las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), campos de con-

centración para homosexuales, testigos de Jehová y “antisociales”, cuya existencia no suscita protestas en el exterior. Los convencidos del “país más libre del mundo” no hacen caso de las denuncias del antiintelectualismo rampante, las acusaciones contra los “esteticistas”, las redadas de “adúlteros” en los hoteles, la homofobia, el clima moralista, el Pensamiento Único. El argumento que inmunizó a la URSS contra la crítica se repite: “No se puede darle armas al enemigo. No se debe hacer caso a las calumnias del imperialismo”. Y el marxismo que se enseña y se divulga en Cuba suele ser de proveniencia soviética. Se persigue la disidencia y los Comités de Defensa de la Revolución vigilan las actitudes correctas del pensamiento único.

La meta de la implantación del socialismo se vigoriza con la muerte del Che Guevara en Bolivia, y centenares o miles de jóvenes optan por la vía armada y en Argentina, Uruguay, Colombia, El Salvador, Guatemala, Venezuela, Perú, México, acometen empresas suicidas, padecen torturas y desapariciones, van a la cárcel, son víctimas de la guerra sucia o, en el extremo, se transforman en movimientos rabiosamente autoritarios y delincuenciales: Sendero Luminoso en Perú y las FARC en Colombia. El marxismo es la doctrina más bien lejana que le da armas retóricas a la prédica revolucionaria.

El movimiento estudiantil de 1968 y su desenlace trágico el 2 de octubre recuperan o inauguran el interés por el marxismo e intensifican los saberes muy especializados de la doctrina. También, el conocimiento, las más de las veces elemental, de la teoría que funciona como visión unificada de la sociedad y del proceso internacional. Un sector numeroso, la mayoría activistas del movimiento estudiantil, siente la obligación de acercarse a los clásicos del pensamiento socialista. Se extienden los círculos de estudio, algunos se aventuran en (lo que les resultan) las perplejidades de *El capital*, en algunas facultades se escudriña a los franceses (Althusser, principalmente) y se apegan al *Anti-Dühring* de Engels y *El Estado y la Revolución* de Lenin y, ya más tarde, a

los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx. Pero la teoría no cuenta con una praxis que sea eficaz, la toma del poder no se avizora, y como manera de asirse a los sentimientos de poder, los persuadidos exaltan el socialismo real (incluida la Revolución cubana en primerísimo lugar) o, a partir de la década de 1960, son bastantes los que se inclinan por el maoísmo, las comunas, la educación de y para las masas: “Una sola chispa puede encender la pradera”. Las atrocidades de la revolución cultural china disipan paulatina o aceleradamente el entusiasmo.

En esos años la divulgación del marxismo o, si así se le quiere describir, la memorización de esquemas elementales, alcanza su cúspide con los manuales “de autoayuda revolucionaria” del tipo de *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de Marta Harnecker, que impregna la enseñanza media con panoramas de la didáctica revolucionaria (a lo mejor menos brumosa que la serie de fatalismos del capitalismo salvaje: “La desigualdad social y económica está en la naturaleza humana”). La siguiente es una muestra de la pedagogía que le resulta convincente a muchísimos jóvenes. (*Los conceptos elementales* vende más de un millón de ejemplares):

Esta nueva ciencia fundada por Marx es una ciencia “materialista” como toda ciencia, y por ello su teoría general tiene el nombre de materialismo histórico. La palabra materialismo indica simplemente la actitud estricta del sabio frente a la realidad de su objeto, que le permite captar, como diría Engels, “la naturaleza sin ninguna adición desde fuera”. Pero la expresión “materialismo histórico” es, sin embargo, algo extraña, ya que las otras ciencias no emplean la palabra “materialismo” para definirse como tales. No se habla, por ejemplo, de materialismo químico o de materialismo físico. El término materialismo, utilizado por Marx para designar la nueva ciencia de la historia, tiene por objeto establecer una línea de demarcación entre las concepciones idealistas anteriores y la nueva concepción materialista, es decir, científica de la historia.

Los manuales, sin embargo, no detienen la producción muy sólida de ensayos y tratados marxistas que se publican de modo continuo.

Dos debates que no llevan a lado alguno: el de la identidad nacional y el de las identidades contiguas, desvanecidas por las interpretaciones dogmáticas de Stalin y su corte de teóricos. En América Latina el debate sobre la identidad nacional suele terminar, con discursos y congresos, en la mitomanía reiterativa.

No les faltan motivos de indignación a los radicales, presuman o no de marxistas. A los del Tercer Mundo, causas inobjektas como el rechazo a la invasión de República Dominicana (1965), la guerra de Vietnam en la década de 1960 y parte de la siguiente, el golpe de Estado de Pinochet en Chile apoyado por la CIA y Kissinger. Hay otros también que sostienen las burocracias de la izquierda antigua y sus defensores disminuidos: la invasión de Hungría por el ejército soviético (1956), el aplastamiento de la Primavera de Praga (1968), el endurecimiento continuo de la Revolución cubana, la persecución exterminadora de los *boat people* de Vietnam.

No se alientan los debates sobre los límites de la democracia, sobre las estructuras de la exclusión y la inclusión (el nuevo gran señalamiento), ni sobre la distinción entre lo público y lo privado. Tampoco, a propósito del ámbito público que, según Chantal Mouffe, relega a lo privado toda particularidad y diferencia.

El neoliberalismo fracasa rotundamente al emitir su obituario (banal) del fin de la historia y sus alabanzas al capitalismo salvaje (el único realmente existente). A su vez, y ya no sepultado por las prisas del neoliberalismo, el marxismo dista de haber desaparecido, dista de hallarse muy presente. Su influencia ha sido perdurable de modos diversos que no excluyen la vulgarización y la intolerancia, pero que sí señalan realidades innegables, con frecuencia de modo brillante.

LA “NACIONALIZACIÓN” DE FREUD

LOS MONSTRUOS DE LA RAZÓN INTERPRETAN SUEÑOS

En su excelente libro sobre Sigmund Freud, el filósofo inglés Richard Wollheim resume las aportaciones de su biografiado:

Contradijo, y en algunos casos invirtió completamente, las opiniones dominantes sobre muchos de los temas de la existencia y cultura humanas, tanto las del especialista como las del hombre de la calle. Hizo que la gente pensara en sus apetitos y en sus poderes intelectuales, en el conocimiento de sí mismo y en sus autoengaños, en los fines de la vida y en las profundas pasiones del hombre, y también en sus deslices más íntimos o triviales, de un modo que a generaciones anteriores habría parecido escandaloso y al mismo tiempo necio. Sería difícil encontrar en la historia de las ideas, incluyendo la historia de la religión, alguien cuya influencia fuera tan inmediata, tan amplia y tan profunda.

Los primeros grandes libros de Freud *La interpretación de los sueños* (1906) y *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) apenas se conocen en América Latina y tardan en traducirse, y sucede lo mismo con sus teorías sobre la mente, el placer, el dolor. Lo que más atrae es la interpretación de los sueños que al cine llega vía Hitchcock (en la secuencia diseñada por Dalí en *Spellbound*). Y la tesis o la hipótesis de Freud se vuelve un dogma: “Un sueño es la realización (disfrazada) de un deseo (suprimido o reprimido)”. Hasta el fin, y no obstante las críticas que de in-

mediato aparecieron, Freud se atiene a su definición: “En las objeciones a mis tesis hay un análisis inadecuado del sueño o una concepción inapropiada del sueño”.

La simbología del inconsciente hace a un lado “las acechanzas del demonio”, mientras la posesión de un “Otro Yo”, enredado de ocultamientos, tiene grandes consecuencias secularizadoras, de modo creciente lo que cada persona ignora de sí misma no es asunto del demonio. En la cosmovisión de un gran sector, el psicoanalista y el psicólogo desplazan a los padres confesores, y si el respeto a la familia no se modifica, su práctica sí. Nada es tan eterno que no cambie a diario.

Se valora el papel de la energía y los instintos, se escudriñan las manifestaciones del Yo y el Super Yo, la angustia neurótica se convierte en uno de los males que prestigian a sus poseedores. Ya para los años cincuenta, “lo freudiano” comienza a ser un lugar común que expulsa paulatinamente la idea del mal inherente en el hombre. ¿Quién necesita de exorcistas si hay psicólogos, psiquiatras, psicoanalistas? (¿Y cuánto cuesta un exorcista y cuánto un psicoanalista?). En el medio cultural acudir al psicoanálisis es práctica frecuente que, según un número importante de analizados, “me ha permitido ser productivo”. Casi nadie recuerda la advertencia de W. H. Auden a los escritores que se analizan: “Muerde la mano de aquel que intenta robarte tus secretos”.

EL PSICOANÁLISIS DEL ÁGUILA Y LA SERPIENTE

El psicoanálisis, aventura internacional “para burgueses” desde la década de 1920, sólo prospera en México cuando la moda transforma angustias y neurosis de la clase media norteamericana en preocupación edificante de una minoría. Ya en los años veinte es prestigioso mencionar a Freud y se inicia la “nacionalización” de las doctrinas (divulgaciones) freudianas y, muy es-

pecialmente, la popularización de términos entendidos de las maneras más insólitas. Entre ellos: “complejo de inferioridad/ traumas/ Inconsciente/ complejo de Edipo/ neurosis/ psicópata/ paranoia”. Al principio, se va de lo general a lo particular. No son los individuos sino la Nación misma la que padece un alud de inhibiciones, a ella la visitan Electra y Edipo; ella amanece sintiéndose disminuida (el complejo de inferioridad) por el despojo de 1848 y anochece llorando por los hijos que asesinó; y ella sufre el trauma de la Conquista, donde la parte indígena es la madre violada por un rudo soldado de Castilla.

Apoyado en tesis de Alfred Adler, Samuel Ramos aspira a fijar esa “ontología móvil” del ser al garete que es el mexicano, con todo y su “complejo de inferioridad” que afamará su libro antes de volverse chiste para las masas. *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) presenta los nuevos arquetipos: el mexicano es aquel que padece sentimiento de inferioridad y, por tanto y en primera instancia, la Nación debe psicoanalizarse: “Tal vez nuestros errores —argumenta Ramos— son errores de inmadurez que la madurez corregirá. Nuestra psicología es la de una razón en la edad de la fantasía y la ilusión, que sufre por ello fracasos hasta que logre adquirir un sentido positivo de la realidad. Hasta ahora, los mexicanos sólo han sabido morir: pero ya es necesario adquirir la sabiduría de la vida”. A partir de este ensayo seminal, psiquiatras y psicólogos se esclarecen o se obnubilan examinándolo todo a la luz de las sublimaciones, del falo como astabandera o cualquier otro lugar común “tremendista”.

Al mismo tiempo, en la burguesía y las clases medias se afirma un proceso donde el sexo fuera de la norma (su mención y su indagación semipoliciaca) ya no es lo deleznable a los ojos de Dios sino lo destellante a la hora del ascenso social o de las compensaciones por las tensiones de la sociedad de masas o por el simple gusto. Se repite la expresión clásica: “Cuando la gana llega, la gana gana”. El uso del vocabulario psicoanalítico, impreciso pero reverente, hace las veces de expropiación popu-

lar de las experiencias clínicas: el mexicano tiene complejo de inferioridad, asegura Ramos, pero en el tránsito de lo nacional a lo individual las clases dominantes se descubren orgullosas poseedoras de una nueva residencia espiritual y de una variedad de traumas infantiles. A este psicoanálisis instantáneo para élites y masas —tan agudamente satirizado por James Thurber, J. S. Perelman y, luego, Woody Allen— lo consagran el cine de Hollywood y, en México, algunas películas en las que el inconsciente es lo aterrador, el pozo de la esquizofrenia, la pesadilla indescifrable con la que uno nunca se reconcilia y sin la que uno jamás se moderniza (el modelo: *El hombre sin rostro*, 1950, de Juan Bustillo Oro). Y la burguesía se jacta: el Inconsciente ya es una de sus posesiones más entrañables, y actuar bajo sus órdenes es inevitable y, a lo mejor, señal de aventura anímica: “Yo creo que fue el inconsciente el que hizo que me declarara a la que hoy es mi esposa”.

Lo que las divulgaciones freudianas ponen entre paréntesis es la garantía del control de los sentimientos íntimos, por ejemplo, la noción de pecado, de transgresión de la norma. Luego, los posfreudianos ven en la indagación de las realidades públicas y secretas del sexo una nueva forma de poder, que le asegura a la burguesía y a las clases medias la atenta vigilancia de su desamparo. Este proceso, de carácter mundial, les transfiere parcialmente al psicoanálisis, la psiquiatría y la psicología las funciones interpretativas y curativas del alma (la conducta) antes monopolizadas por la religión organizada, y define un nuevo canon de salud mental en beneficio de la idea del burgués, constructor de instituciones y creador de riquezas. Bajo la capa de la pretensión científica, lo “freudiano” (en este contexto, *collage* de creencias populares sobre el psicoanálisis y cauda de supersticiones semicientíficas sobre la conducta) deposita en el Estado hallazgos y dictámenes sobre la salud mental que de inmediato suelen volverse instancias represivas. Programáticamente, la salud mental es productiva en el sentido capitalista.

“¿YA ENTREVISTASTE A TU ALMA?”

La historia de los hábitos sexuales es un ir y venir entre “lo relativo” y “lo absoluto”. Serpientes y escaleras: lo intocable en la moral social de una época se torna lo prescindible de otra, lo solemne deviene lo risible, lo risible reaparece como nostalgia paternalista por las fobias y predilecciones de padres y abuelos. Con préstamos de la antropología social, la psicología, el psicoanálisis y la sociología, la historia de la sexualidad emite de modo constante las “sorprendentes noticias” sobre zonas muy profundas de las personas y las sociedades. De este modo, por ejemplo, se examina el conjunto de autorizaciones y prohibiciones de los siglos XIX y XX, se estudian los códigos (culturales) del manejo del deseo, las tradiciones que marcan la frontera del cuerpo y del alma (con sus aduanas correspondientes), la misoginia como recurso clerical y patriarcal, la santificación de la familia (modelo único, según los tradicionalistas) como red de opresiones. Ante las enormes variantes de cada época, se atestigua la inutilidad y la razón de los prejuicios: ¿Cuál es hoy la significación profunda del llegar virgen al matrimonio (la mujer)? ¿Cuál es la función de los celos? ¿En dónde ha quedado el concepto de “la Honra”? ¿Por qué es tan reciente el uso masivo del término “bisexualidad”? ¿Cambia el uso de las palabras la apreciación de un comportamiento, por ejemplo el paso de “lo obsceno” a lo cotidiano del coito, o de *maricón* a *gay*? La difusión científica vuelve anacrónicas las sensaciones y la vigilancia de “la pureza”.

“QUE NADIE APROVECHE EL PROGRESO
PARA SENTIRSE LIBRE”

Dogma de los conservadores: si a la modernidad también se le define como suma de sistemas informativos, debates intelectuales, difusión del pensamiento científico y estudio implacable de

prejuicios (los más visibles y risibles), al que quiera oponérsele le conviene retardar la divulgación del conocimiento científico, ése que todavía a mediados del siglo XX aún rivaliza con el criterio conservador. Un ejemplo: en 1932 el secretario de Educación Narciso Bassols, promotor del laicismo en la primaria, “hizo ver claramente su concepto de que la religión no tenía lugar en el mundo contemporáneo porque... el hombre moderno tiene fe en su propio poder para la destrucción del mal. La otra fe ha muerto” (en la excelente investigación, *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934*, de Ernesto Meneses Morales, Centro de Estudios Educativos, 1986). La actitud de Bassols intensifica la querrela con los católicos, irritados porque en la revisión de las normas de las escuelas primarias privadas se prohíba dar clases a ministros de cualquier denominación. El enfrentamiento se agudiza con el proyecto de educación sexual en las escuelas.

La Sociedad Eugénica Mexicana le entrega a la SEP en 1932 un reporte sobre la conducta sexual de los adolescentes, que da cuenta de los embarazos antes del matrimonio, las enfermedades venéreas y “las perversiones sexuales”. Al informe responden con furia los conservadores que denuncian a la Sociedad Eugénica: “inconformes sexuales... que ayudan a la corrupción de los jóvenes”. Al publicarse estas recomendaciones de la SEP, la Unión Nacional de Padres de Familia (entonces un organismo no tan fantasmal) se opone (30 de mayo de 1932) a la educación sexual en manos de maestros que podrían “encontrar en la exploración de ese tema extraordinariamente peligroso, medios de violar niños inocentes”. Para la Unión, la educación sexual no es necesaria porque “la civilización ha existido diez mil años sin que se instruya formalmente a los niños acerca del comportamiento sexual”. Se califica el proyecto de complot comunista contra la estabilidad social de México. A su vez, la sección del Distrito Federal de la Federación Nacional de Maestros interviene y, generosamente, aprueba la educación

sexual a muchachas de más de 21 años y muchachos de 14, con lo que, de paso, condena el plan del gobierno. La Unión Nacional de Padres de Familia y el diario *Excélsior* organizan una campaña y promueven una huelga de maestros y alumnos, no muy exitosa.

El 9 de marzo de 1934 Bassols renuncia a la Secretaría; cuatro días después, los padres de familia suspenden la huelga aún sostenida en veinte planteles. Y en los años siguientes, el proyecto de educación sexual se lleva a cabo en forma paulatina y se evita en lo posible provocar a la derecha.

Debido al largo predominio del fundamentalismo en una parte primordial de la enseñanza (“Di no a la educación sexual”) se difunden tardíamente en México las tesis freudianas que, en Argentina, circulan desde principios del siglo XX. Apenas en la década de 1930 llegan los resúmenes elementales (*Freud y la interpretación de los sueños*, por ejemplo).

A lo largo del siglo XX se pierde demasiado tiempo en responder, desde el acoso, a las campañas contra la libertad de enseñanza en las escuelas públicas. Si no anula el desarrollo educativo, la censura sí posterga lecturas y decisiones personales: “Que nadie aproveche el progreso para sentirse libre”. Y un aliado duradero del recelo o la animosidad que despierta la difusión sexual es el humorismo culposo que hace las veces de “amplio criterio”. Éste es el mensaje: “El mejor conocimiento de la sexualidad se da a través de los chistes ‘colorados’”.

De la vulgarización del psicoanálisis se extrae una versión monoteísta de las pulsiones y los actos gratuitos (“De aquí a que me muera sustituyo a Dios, porque yo tengo más tiempo que él para examinar mi personalidad”), y, también, un puñado de gracejos sobre el diván y el ocio de las señoras ricas. La ausencia de una cultura científica al alcance de todos disipa en gran medida las ventajas de los hallazgos freudianos y posfreudianos, y esta carencia suele convertir el morbo en técnica de análisis “freudiano” de la nota roja: “Los traumas de infancia repercutie-

ron en el feroz criminal/ Su madre nunca lo quiso y por eso asesinó a la vecina/ El estrangulador Goyo Cárdenas mató por los desajustes de su sexualidad”. El “psicoanálisis instantáneo”, la sexología como fábula o la viejecita que vivía en un zapato para salvarse de las orgías.

“YA SUPERÉ LOS COMPLEJOS DE INFERIORIDAD
DE LAS MADRUGADAS”

“En la vida privada de la mente nada es seguro, nada es fijo”. Sin que se advierta, darle a las fantasías sexuales el carácter de campo de entrenamiento *natural* del deseo, le pone sitio a las creencias que dictaminan la subordinación sexual de la mujer a causa de su inferioridad mental y moral. Así es: se acabó la represión santificada, llegó el Inconsciente y mandó parar. Se debilitan paulatina o aceleradamente los dogmas patriarcales y patrimoniales sobre el comportamiento sexual, entre ellos la descripción de las funciones “invariables” del ser humano sobre la tierra.

¿Hasta qué año la investigación sexual es “moralmente sospechosa”? Según Jeffrey Weeks, “la manera en que pensamos el sexo modela nuestra forma de vivirlo”. Y si esto es cierto, hasta fechas muy cercanas se le confieren al sexo una o varias de estas funciones:

—cumplimiento del deber para con Dios, la continuidad de la especie y los hombres, sólo justificado por el óbolo de la reproducción y la creación de otra familia;

—espacio de la fragilidad del ser humano que admite los derechos del machismo y negocia la abolición de las culpas en el confesionario;

—señal de la superioridad indudable y eterna del hombre sobre la mujer;

—ámbito natural de la sordidez (el sexo como “la suciedad que alivia”);

—desfogue de la juventud y material penoso pero inevitable de la experiencia de vida.

Ya de modo firme en la década de 1960, el psicoanálisis y lo que emerge, incontenible, la psicología, son algunos de los poderes interpretativos de la realidad, todo dominado por la tendencia a volver la disciplina cada vez más científica y menos “freudiana”. Aparecen escuelas, profetas de corta o larga duración (Lacan, el más perdurable) y, ya sin sorpresas, la indagación de las fuentes profundas del comportamiento es uno de los componentes que va de la vida social a la académica y de regreso.

LOS PINTORES DE CABALLETE

Olga Costa (1913-1990). El gran óleo de Costa, *La vendedora de frutas* (versión inmejorable, según entiendo, del primer día de la Creación, con la encargada del puesto como un Jehová al frente de sus huestes tan cromáticas como nutricias), ni sintetiza por entero una obra ni deja de representar a su autora. Amante de la ironía y del uso del color a modo de repertorio de emociones, Olga Costa jamás recurre al costumbrismo, el exotismo o las debilidades por “lo tropical”. *La vendedora de frutas* surge de una sensibilidad al margen de cualquier reclamo comercial, y su autora, no obstante el éxito instantáneo del cuadro, jamás repitió la fórmula y rechazó cualquier propuesta de trabajos similares. Durante sesenta años, alejada por voluntad y proyecto pictórico de cualquiera de las tentaciones del mercado artístico, Olga Costa se concentra en su obra, con los inevitables desniveles, y con los elementos garantizados de continuidad. La energía depende del matiz, la delicadeza es función de la serenidad, y el temperamento se ha educado, al mismo tiempo, en la contención, en el equiparamiento de atmósferas y estados de ánimo y en el humor que ni es ni deja de ser un juicio tajante sobre lo que le rodea.

* * *

Gunther Gerzso (1915-2000), de formación europea, es pintor y un prolífico escenógrafo de cine. En 1950, el artista Wolfgang Paalen escribe sobre Gerzso y su fragilidad aparente, “como la de los troncos de árboles en la nieve citados por Kafka,

que se ven próximos a rodar y están firmemente clavados en el suelo". Con precisión visionaria, Paalen justifica la cita de Kafka junto a la cultura maya:

Puede parecer extraño hablar de los monumentos mayas y de Kafka en una misma evocación; sin embargo, las insondables antecámaras de los castillos del escritor, las murallas de su China imaginaria, pueden reconocerse en las terrazas ascendentes, en las bóvedas infinitas y en las pirámides del México precortesiano. En la eternidad no se miden las distancias y los hombres solitarios, en su ruta de la ciudad perdida hacia la ciudad posible, han aprendido que lo más cercano es también lo más lejano. Para ellos los antiguos jeroglíficos que ya no se pueden descifrar y aquellos que aún no se han podido leer son igualmente significativos.

Gerzso aprovecha el ejemplo de los surrealistas en lo tocante a la conjugación de ética y estética en el acto pictórico, y a las lecciones de los emigrados agrega la observación de la obra de Yves Tanguy, las enseñanzas de Carlos Orozco Romero y, muy especialmente, de Julio Castellanos, que le ayudan a quebrantar la timidez (el amor y el profundo respeto a la pintura) y las reticencias ante la idea de profesionalizarse. Especialmente, y esto prueban los óleos y las litografías de varias décadas, aprovecha las lecciones de geometría y fervor cosmogónico de los centros ceremoniales indígenas.

EL SURREALISMO EN MÉXICO

Entre 1938 y 1942, aproximadamente, llegan a México, expulsados por la segunda guerra mundial, participantes del surrealismo francés o simpatizantes del movimiento: André Breton, Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y Katy Horna. Su trabajo se constituye en un

magisterio muy amplio, y si su fascinación ante las costumbres, los escenarios y la mentalidad “incomprensible” los sitúa como precursores del “realismo mágico”, las múltiples vertientes de su libertad espiritual y artística impulsan en un sector de pintores el fluir de “la patria íntima” mezclado con el alud de imágenes “gratuitas”. En rigor, no se produce el “automatismo psíquico” y los paisajes oníricos siempre se atienen a un sistema lógico. Pese al dictum un tanto colonialista de Breton —“México, tierra de elección del surrealismo”—, casi ninguno de los artistas mexicanos se considera seriamente surrealista, aunque el término los seduzca y en uno u otro momento aspiren a manejar “el Inconsciente”. Más bien, sus fuentes de inspiración proceden de una tradición popular y fantástica distinta, ligada a la fabulación y a los cuentos de hadas regionales o a la configuración plástica de poemas. Pero el convenio es inequívoco: la fe en esa “escuela de los sentidos” que es México alía lo realista con lo surrealista.

* * *

Leonora Carrington (nacida en 1919 en Inglaterra) es una gran cultivadora del surrealismo, en este caso la técnica onírica que estimula su ironía y su vigorosa y divertida lógica interna. Ella justifica de manera original términos como “surrealismo/arquitectura o narrativa fantástica/realidad alternativa”. Sin embargo, su labor no se deja atrapar por lugares comunes, y los cuadros, los grabados, las esculturas, son piezas de la variada y fértil imaginación de Carrington, cuya libertad evocativa es también anticipatoria. Ella observa con seriedad animosa los animales de la zoología inverosímil y los seres medievales, los rabinos transfigurados, los castillos que levitan y las escenas donde, por ejemplo, un alquimista convierte en pintura lo que se acumula en su mesa de trabajo.

Por medio de lo que bien podrían ser “fábulas pictóricas”, la riqueza plástica y literaria de su autora enriquece el sueño y

la vigilia de quienes las leen y las fijan en sus archivos visuales de armonías y formas y colores, allí donde se despliegan los acertijos, las supersticiones que serán creencias, las creencias que serán juegos de azar, el arte por así decirlo.

Habla Leonora Carrington: “Aunque tengo apariencia de mujer inteligente, mi vida ha sido fundamentalmente aburrida, muchos quisieran que hable de las orgías de lagartos y lagartijas, pero mi vida no ha sido eso”.

* * *

Remedios Varo (1908-1963), nacida en España, desarrolla todo su trabajo en México. A la pintura de Varo y su enorme resonancia, podría aplicárseles la frase de Goethe: “Todo cuanto ha tenido un gran efecto no puede ser en realidad juzgado”, citada por Walter Benjamin en su ensayo sobre el coleccionista Eduard Fuchs, que añade: “Ninguna frase es más adecuada para despertar la intranquilidad que constituye el comienzo de toda consideración histórica, inquietud ante la exigencia al investigador de que abandone la preocupada actitud contemplativa frente al objeto para hacerse consciente de la constelación crítica en que se encuentra ese preciso fragmento del pasado con este presente”. Estas reflexiones se ajustan a obras que han tenido tan grande efecto como las de Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo y, desde luego, Frida Kahlo. También, de otra manera muy precisa, tienen que ver con Remedios Varo, que ha obtenido el fervor de un público muy amplio, que ve en ella a una gran cristalizadora de sueños, y que llama “surrealismo” a lo que en rigor es una gran voluntad de fábula.

* * *

Juan Soriano (1920-2006). De precocidad extraordinaria, Soriano confía en la separación tajante entre vida y obra, y rechaza la

pretensión de hacer biografía con la pintura: “No creo que la pintura deba ser un reflejo exacto ni de la época ni de la persona, me parece que más bien es resultado de una especie de intuición que va más allá de la vida consciente”. Sin embargo, es tan amplio el sitio del retrato en su trabajo que, sin forzar la interpretación, se advierte allí una carga autobiográfica. Sus retratos son con frecuencia versiones y confesiones: así ve Soriano lo permanente y lo único del ser humano; así concibe las relaciones entre alma y apariencia, entre cuerpo y armonía, entre auge y extinción. En este sentido, lo más revelador es la serie que le dedica a Lupe Marín, una de las esposas de Diego Rivera, símbolo en una etapa de México de la personalidad femenina llevada a un límite, al protagonismo como sublevación. Y a los retratos, Soriano añade escenas de los “animales de dos espaldas”, de fauna y flora, de escenas angélicas trasvasadas por la ironía. Experimenta con la luz, el color, la forma y la evocación de las formas. Concilia la tempestad en un vaso de agua con las contradicciones que caben en un monosílabo. “Todas las cosas tienen color aunque sean blancas”, afirma, y las formas se fragmentan y ninguna vida es tan monótona como para no conocer de la diversidad de la muerte.

El refinamiento (la inteligencia de la sensibilidad) permanece, pero ya en cada cuadro o en cada objeto implanta sus propios contextos. Surgido del arrobo y del desencanto (del modo en que la práctica del oficio es la estrategia de supervivencia psicológica), su arte es de una extrema y complejísima sencillez, la armonía que preside la variedad de las formas, el color que aspira a ser en sí mismo el fragmento de una cosmovisión. Mientras esto sucede, a Soriano lo alcanza, y de varias maneras, el reconocimiento: expone en numerosos países, recibe premios nacionales e internacionales y en conversaciones y entrevistas se contradice y contradice, maneja teorías deslumbrantes, es pródigamente autobiográfico sin caer jamás en lo confesional. En su madurez y en su vejez, Soriano recuerda y olvida, él no es más grande que sus obras, y aun, como el afo-

rismo de Canetti, está lleno de imágenes que anhelan ser rescatadas, de frases que remiten de inmediato a cuadros: “Sin la muerte nada tendría valor: cada dibujo que hago, cada conversación que tengo, cada momento que vivo son únicos e irrepetibles y lo son porque va a pasar el yo que lo vive”.

* * *

“¿Quién me compra una naranja/ para mi consolución?”, preguntó alguna vez el poeta José Gorostiza (“Canciones para cantar en las barcas”). En el filo de la navaja entre la metafísica y el realismo cotidiano, **Luis García Guerrero** (1921-1996) pinta naranjas, peras, mandarinas, tunas, mameyes, mangos, membrillos, limones, pitayas, jícamas y granadas. Durante cuarenta años y sin contrariar su timidez —recelo de la grandilocuencia entre otras cosas— García Guerrero recrea y despliega una “épica sordina”, la de los objetos humildes, lo tan cercano que a veces nos impide dar razón de su apariencia, los panoramas majestuosos que prescinden de estatuas, exaltan la grandeza de lo mínimo y alaban el perfil doméstico de las cordilleras.

¿Qué elemento más calladamente simbólico o más precedero que una fruta? ¿Qué alegoría menos levantisca que la disposición de los cerros? Con supremo refinamiento, García Guerrero pregona la significación del Universo desde las representaciones de “lo insignificante”; vislumbra cosmogonías secretas en los acoplamientos del color; realza las proezas de los sentidos que iluminan la gloria que fueron (y siguen siendo) un árbol o una roca.

OTROS PINTORES DE CONSIDERACIÓN

Imposible dar cuenta debida de los pintores de calidad que, sobre todo, trabajan a partir de la década de 1930. **Pablo O’Higgins** (1904-1983), norteamericano, llega a México en 1924 y es ayu-

dante de Diego Rivera en los murales de Chapingo. Es muralista, pintor, grabador, que en lo temático insiste en la dignidad de los trabajadores, y en lo formal consigue un estilo propio sin pretender la originalidad. **José Chávez Morado** (1909-2002) pertenece a la segunda generación de muralistas y es una referencia de la continuidad de la Escuela Mexicana de Pintura. Sus murales son irregulares aunque hay algunos excepcionales, los de Ciudad Universitaria y el del Museo de la Alhóndiga de Granaditas, por ejemplo. En la pintura de caballete alterna logros con lugares comunes. Sus grabados, sobre todo los de la primera época, son magníficos. Es un gran organizador cultural. **Jesús Guerrero Galván** (1910-1993) es un excelente retratista de la niñez y la vida popular. La ausencia de sus óleos en museos ha contribuido al relativo olvido de su trabajo. **Cordelia Urueta** (1908-1995) pasa de lo figurativo a lo abstracto, donde encuentra sus expresiones mejores, de torbellinos cromáticos, de explosiones rigurosas. Un excéntrico, **Pedro Coronel** (1923-1985), combina innovaciones con homenajes a la escultura indígena y a la monumentalidad de las formas. En sus enormes óleos, **Ricardo Martínez** (1918-2009) despliega su entusiasmo por las figuras del arte prehispánico, rodeadas de brumas de colorido refulgente; es un “pintor escultórico”. **Guillermo Meza** (1917-1997) acude a la fantasía de las formas terrestres como enmienda de lo real.

LA EDUCACIÓN BÁSICA
EN LA ERA INSTITUCIONAL

Manuel Ávila Camacho, presidente de la República, Jaime Torres Bodet, secretario de Educación. En cuanto a sus alcances, la campaña de alfabetización de 1942-1946 tal vez sea la más importante del siglo XX (entre dos y tres millones de alfabetizados: las cifras son tan oscilantes como la burocracia que las transmite). La campaña no cubre suficientemente el país, y es relativa su presencia en zonas rurales e indígenas, pero se aprovechan el hechizo de las alegorías del Progreso y la certidumbre sobre las inmensas limitaciones del analfabetismo. Leer y escribir se vuelven metas individuales y familiares. Además, ayuda a la campaña la colaboración involuntaria de los cómics o historietas que son el material de lectura al alcance de los recién alfabetizados. Los cómics publicados a diario (*Pepín*, *Chamaco*) alcanzan tirajes inesperados —durante unos años trescientos mil ejemplares diarios— por las persuasiones del medio y por la demanda de lectura.

Mientras persiste la dimensión utópica del nacionalismo, la educación cívica mantiene diversas resonancias, y los profesores se empeñan en formar hombres útiles (mujeres no tanto) y ciudadanos. Los maestros padecen un régimen autoritario pero, en proporción muy amplia, actúan conforme a los ideales nacionalistas o socialistas del gremio. Sin embargo, ni autoridades ni profesores discuten lo que habría sido primordial entonces: la necesidad de no dividir educación y cultura, algo muy nocivo en las décadas siguientes.

Es eficaz el ataque oficial al radicalismo. Lo primero es detener la influencia sindical del Partido Comunista, y asimilar o

desplazar de sus posiciones sindicales a los líderes más conocidos. En un periodo breve, los comunistas pierden su predominio en el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), y si bien los profesores continúan en su mayoría fieles a causas de la izquierda política o del nacionalismo revolucionario, la burocracia y la lucha por el escalafón ganan terreno, y se van desintegrando los alicientes en la vida cultural del magisterio.

LA REVOLUCIÓN, COMO ANTEO, SE RECUPERA
UNA VEZ QUE TOMA POSESIÓN DE SU NUEVO CARGO

A lo largo del siglo XIX los conservadores califican a los profesores de inmodificables, en el mejor de los casos correas transmisoras del conocimiento elemental (alguien tiene que hacerlo y su oficio es mecánico) y, en el peor, meros agitadores que envenenan con su rencor la mente de los niños. Entre 1920 y 1940 la mística del magisterio o, más exactamente, su sentido misionero, contribuyen en gran medida a la integración nacional y la consolidación del Estado, no sin un costo personal y social muy alto para ellos. Pero en el gobierno de Manuel Ávila Camacho la mística y sus practicantes ya estorban. La unificación sindical y la burocratización consiguiente inutilizan el adular a los maestros diciéndoles “nervios de la nación” o “edificadores de la Patria”. Su única importancia —dicen las autoridades con otras palabras— se localiza en niveles discretos, como servidores públicos al tanto de su humilde condición presupuestal y laboral. ¡Ah! y que se abstengan de prédicas. Desaparece el apóstol y aparece el burócrata de la Federación.

Desde 1940 a los maestros no se les demanda que se sacrifiquen por la nación, porque, según los gobiernos, reciben lo justo. Esto exige un paso previo: “desacralizar” la enseñanza, tan asumida como apostolado por los liberales del siglo XIX, los jacobinos radicales del Constituyente de 1917 y los comunistas en el perio-

do 1920-1940. Si aún se cree fervorosamente en la escolaridad (“El título profesional es el seguro contra el desempleo”), se desvanece el crédito de los primeros proveedores de esa magia, el conocimiento. Con rapidez se evapora el aura (muy exigua) de los profesores. ¿Cómo creerlos portadores del saber si se atiende a su aspecto, sus modos de vida, su aplastamiento administrativo?

A los profesores, y a la educación en general, los gobiernos los someten al “criterio-de-los-sexenios”: la renovación en la falsa movilidad. Éste es el mensaje ritual: antes de ahora sólo han ocurrido desastres, acepten que empezamos desde cero. A juzgar por los hechos, la calidad de la enseñanza es para los gobernantes un asunto muy menor. Cada secretario de Educación desconoce primero y critica acto seguido lo que le antecedió. Se discurre: es poquísimos lo avanzado, el presupuesto es muy insuficiente, los planes de enseñanza son inútiles o de eficacia muy selectiva, hay inercia y descuido... *¡¡¡pero ya está aquí el proyecto infalible!!!* En cascada se precipitan y se olvidan el Plan de Once Años, la Revolución Educativa, la Reforma Educativa. Los maestros ganan cada vez menos, y la burocracia exige de los maestros adhesión incondicional, servicios político-electorales o incluso el fin de las pretensiones de tener derechos. De golpe, no se discute: la educación es “zona de desastre”.

Es obvio el resultado del ataque a la profesión magisterial, destinada cada vez más a quienes no pueden evitarla (por vocación o por falta de oportunidades). El magisterio es cada vez menos una profesión permanente. Según demasiados jóvenes es una estación de paso. En la imagen que se impone, los maestros son profesionistas a medias, sin derechos políticos, con opciones escasísimas de transformación académica. Por eso, la lucha de la Sección IX de 1956-1958 se libra contra la reducción del magisterio a un sector informe, que transmite con mnemotecnia vacilante lo indispensable, iza la bandera algunos días del año, asiste a festivales tristísimos y vota por quien se le diga. Esto, en la capital; en el resto del país, la función de los

maestros es distinta, y en los pueblos son, con frecuencia, líderes naturales, la base persuasiva del PRI.

En un manifiesto de 1958 los profesores de la sección IX del SNTE argumentan: “De acuerdo con las cifras oficiales, en julio de 1956 ganábamos 14 por ciento menos que en 1939, en tanto que en marzo de 1958 la diferencia es más del 35 por ciento” y concluyen:

Esta situación que señalamos sólo ha conducido a que los maestros resintamos los perjuicios consiguientes en nuestra salud y en la de nuestros familiares, carezcamos de la posibilidad de educar a los hijos, y a que desmerezca nuestra capacidad profesional. Tal estado de cosas exige que le pongamos punto final mediante nuestra lucha unida y combativa.

* * *

La educación laica es el gran patrimonio magisterial. No obstante la burocratización, los maestros defienden la laicidad, el laicismo y el artículo 3º constitucional. Por un tiempo, y luego de su triunfo en lo tocante a la educación sexual, la derecha y el sector clerical no van más allá de ataques desvencijados al laicismo. Pero la aparición de los Libros de Texto Gratuitos reactiva al fundamentalismo conservador. Como se documenta en la investigación de Lorenza Villa Lever (Universidad de Guadalajara, 1988), el debate es fundamental. En 1962, la primera andanada eclesiástica y empresarial contra los libros de texto desemboca en la derrota de la derecha de Monterrey, humillada por el control sindical y político del presidente Adolfo López Mateos; la siguiente embestida se produce en 1975, como parte de los ataques contra el presidente Luis Echeverría, detestado por su “tercermundismo” y su discurso ocasionalmente “radical”. Las críticas del Centro Patronal de Nuevo León, por ejemplo, ubican lo que para ellos es la gran amenaza: el “internacionalismo” que “enaltece a héroes de

otros países” (*El Universal*, 6 de enero de 1975). Acto seguido, el obispo de Tlaxcala, Luis Munique Escobar, califica de “socializante y comunizante” el libro de sexto año en “los asuntos referentes a la educación sexual y a la enseñanza de ciencias sociales” (*El Día*, 23 de enero de 1975), y el un tanto desvaído “progresismo” de los textos es visto como la víspera del asalto al Cuartel Fundidora (o algo así). Luis Guzmán de Alba, presidente de la Asociación de Industriales de Vallejo, no se anda por las ramas:

Como padre de familia, como mexicano, y tomando en cuenta que el monopolio de la nacionalidad no existe en nuestro país..., considero que el libro de texto gratuito de sexto año, el de ciencias sociales, es tendencioso, marcadamente de tipo socialista-comunista y muchos de sus conceptos no se adaptan a nuestra idiosincrasia y nuestra situación nacional. (*Novedades*, 24 de febrero de 1975.)

¿Qué es “nuestra idiosincrasia”? Algo que no necesita demostración, ni siquiera pruebas concretas de existencia. La Unión Nacional de Padres de Familia (UNPF), un membrete a pedido, también se arrebató. En un desplegado muy confuso, ataca los libros de ciencias naturales, porque en ellos se pretende impartir educación sexual. “[Defendemos] el derecho natural de la familia a impartir tal educación y le conferimos a la escuela el carácter de complementaria para dar dicha formación; exigimos que se obre con el consenso de los padres, y no unilateralmente como si se tratara de niños de países totalitarios comunistas”. (*Excelsior*, 2 de febrero de 1975.)

La UNPF también censura el libro de ciencias naturales para maestros, sobre todo el de sexto de primaria. Se opone al pronunciamiento sobre “la paternidad responsable” y el uso de anticonceptivos, desconfía de la preparación del profesor que le debe explicar dichas cuestiones a sus hijos y se llama a ofensa porque el gobierno juega con la “dignidad de la persona”, ya que, además de improvisar consejos, pretende “arrebatar el de-

recho primario de los padres de familia en la educación de sus hijos”. (*Excélsior*, 3 de febrero de 1975.)

Además, esta Unión de Padres de Familia se indigna porque se aborda la educación sexual solamente desde el punto de vista biológico:

Si el sexo se viera a través del prisma biológico, en México no se superará el “machismo”, que hace que el hombre vea en la mujer un mero objeto de diversión y que da hasta un 40 por ciento de hijos naturales en varios estados de la República. (*Excélsior*, 3 de febrero de 1975.)

La contradicción es notable: si el machismo ha llegado a provocar este alud de “hijos naturales”, ¿por qué no se declara un fracaso la ausencia de educación sexual? La Unión expresa su desacuerdo ante el modo en que los libros de ciencias naturales se refieren a algunas “prácticas sexuales” como la masturbación:

la masturbación no es normal ni natural en la adolescencia. ¿Acaso quienes están bien educados por sus padres son anormales o antinaturales?... Afirmaciones tales tienden a exonerar de responsabilidad moral a los jóvenes que se masturban... Además, es inmoral justificar que la masturbación es normal y natural, afirmando que no pueden sustraerse a ella, porque tienen una necesidad biológica, tal necesidad, de existir, será creada patológicamente, como el fumar, las drogas, el adulterio, etcétera... al afirmar que la masturbación está condenada por nuestra “cultura” se está juzgando a las religiones desde el punto de vista del materialismo histórico (en la teoría filosófica del comunismo, las ciencias, las artes y las mismas religiones son modalidades de la estructura económica que tiene la sociedad). (*Excélsior*, 3 de febrero de 1975.)

El onanismo, fundamento del comunismo y enemigo mortal de la explosión demográfica. Más adelante, en su despliegado, la UNPF reprueba las tesis evolucionistas, exactamente como

la derecha norteamericana de la década de 1920 (el ataque al darwinismo) o como George W. Bush:

La evolución no es un proceso ordenado, planificado o dirigido por algún ser superior o por la naturaleza. No nos oponemos a que se expongan teorías, sino al dogmatismo absurdo de un gobierno que se empeña en introducir el evolucionismo, para negar la existencia y la intervención de Dios, tal como lo dice el libro del maestro del sexto año. Este manifiesto es una expresión de nuestra inconformidad por la violación de nuestros derechos y el mal uso de los fondos públicos; además retamos a los señores de la SEP a que demuestren públicamente que tienen la razón en lo que exponen y que dicen que son verdades absolutas.

El manifiesto termina diciendo:

Padre de familia: consulta lo que no entiendas con personas de quienes estés absolutamente seguro de su sano juicio y aléjate de los saboteadores o “paleros” que te dirán que todo lo que afirma la SEP está correcto. (*Excelsior*, 3 de febrero de 1975.)

* * *

El desastre educativo (así descrito ritualmente) tiene consecuencias muy importantes en lo cultural: obstaculiza la promoción de la lectura en la infancia, aletarga la enseñanza del idioma español, identifica salarios bajísimos con imposibilidad de una enseñanza valedera. Y se fomenta además, gobierno tras gobierno, el fatalismo: la enseñanza, pública o privada, es una catástrofe y la educación que cuenta funciona fuera de la escuela. Esto propicia un lugar común, una falacia en gran medida: la televisión privada es la verdadera Secretaría de Educación Pública. Sin duda, la televisión es un gran elemento formativo, igualado o superado ahora por internet, pero nada sustituye el

conocimiento sistemático impartido por la educación elemental. En la televisión nunca se sistematiza.

Los que analizan primero la zona del desastre educativo son los utopistas. Por ejemplo, Iván Illich, el adversario más agudo del mito de la escolarización, en *La sociedad desescolarizada*:

el hombre occidental concibe al ciudadano como un ser que “pasó por la escuela”. La asistencia a clases sustituyó la tradicional reverencia al cura. La conversión a la nación, por medio del adoctrinamiento escolar, sustituyó la incorporación a las colonias de España por medio de la catequesis... El sistema escolar ha venido a hacer de puente estrecho por el que atraviesa ese sistema social que se ensancha día a día. Como único pasaje “legítimo” para transitar de la masa a la élite, el sistema coarta cualquier otro medio de promoción del individuo y, mediante la falacia de su carácter gratuito, crea en el individuo una convicción: él es el único culpable de su situación.

Illich señala el proceso: “Conforme la mayoría de la gente pasa del campo a la ciudad, la inferioridad hereditaria del peón es reemplazada por la inferioridad del que no ha terminado un ciclo escolar, y al que se le responsabiliza de su fracaso. Las escuelas racionalizan el origen divino de la estratificación social con mucha más dureza que lo hicieron jamás las iglesias. El currículum oculto de la escolarización añade prejuicio y culpa a las discriminaciones que una sociedad practica contra muchos de sus miembros y fortalece el privilegio de otros con un nuevo título que les permite ver de modo condescendiente a la mayoría”. Si bien las soluciones ofrecidas por Illich son un tanto vagas, él da cuenta con lucidez de un “axioma” que dura hasta el principio de las grandes crisis de la educación superior: “El que fracasa en la escuela fracasa en la vida”.

DEL SENTIMIENTO TRÁGICO:
YÁÑEZ, REVUELTAS, GARRO, RULFO

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 temida 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 caso siempre hay que proceder como si estuviera uno rodeado de provocadores, aunque éstos no existan.

JOSÉ REVUELTAS, *Los días terrenales*

Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. Era en vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido al tiempo.

ELENA GARRO, *Los recuerdos del porvenir*

Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

JUAN RULFO, "Diles que no me maten"

AGUSTÍN YÁÑEZ:

"PUEBLO DE MUJERES ENLUTADAS"

En 1947, un acontecimiento literario: la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1904-1990). Al consignar la vida de un pueblo, Yáñez, un "cultor de la técnica", se adentra en la rigidez moral de las pequeñas poblaciones. Al él, de modo sustancial, le preocupa el estilo que sea explícitamente una cosmo-

visión. Quiere meterse en la provincia confesional (“levítica”, se dice entonces), en su ahogo y sus “exámenes de conciencia”, y para ello elige un año, 1909, la víspera del estallido revolucionario, y opta por una prosa de tono litúrgico y ritmo casi eclesiástico. Al control estricto de la población se llega entre rezos y salmodias. Por momentos, el miedo al infierno centuplica el miedo a la autoridad. Si Yáñez recurre a procedimientos inspirados en Joyce y a diagnósticos de origen freudiano, también, para expresar la mentalidad de los encierros espirituales y el rondar de las parroquias, a la hipnosis del rosario, al habla cuajada de latinismos y de perfecciones prosódicas muy en deuda con las exhortaciones del púlpito y el confesionario:

Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncós. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca. Las familias entre sí se visitan sólo en caso de péssame o enfermedad, quizás cuando ha llegado un ausente mucho tiempo esperado.

A la comprensión del fanatismo se ingresa vía el sonido que anonada y seduce a los feligreses. La opresión recreada en *Al filo del agua* es también la carga morosa de su lenguaje casi esculpido, que no admite relajamientos: sólo arrebatos, fiebres del furor represivo que alcanza la mística. Las escenas más eróticas (las visiones de Luis Gonzaga) son desbordamientos de la castidad.

Luego, Yáñez no iguala o supera los logros de *Al filo del agua*, y esto quizá se deba a lo irrepetible de la trama en la que un idioma cerrado se aplica a situaciones distintas (a la ferocidad rural, por ejemplo) y oscila entre el anacronismo y el lirismo anémico. Pero en *Al filo del agua*, el barroquismo de Yáñez

es notable al abordar la represión sexual y moral de los creyentes que se creen sujetos a la acústica del fin de los tiempos:

Entienden la existencia como un puente transitorio, a cuyo cabo todo se deja. Esto y la natural resequedad cubren de vejez al pueblo, a sus casas y gentes; flota un aire de desencanto, un sutil aire seco, al modo del paisaje, de las canteras rechupadas, de las palabras tajantes. Uno y mismo el paisaje y las almas.

Ante el melodrama que caracteriza la narrativa de provincia, Yáñez reivindica el dramatismo del lenguaje. Dos orígenes de este lenguaje eternizado: el refranero y la oratoria sagrada. En *Al filo del agua* (y este procedimiento se diluye en otros libros de Yáñez, *La tierra pródiga*, 1960, y *Las tierras flacas*, 1962) los refranes reiteran la “sabiduría popular”, y el habla de la malicia se inspira en la liturgia.

JOSÉ REVUELTAS:

“VIVIR NO ES NECESARIO, LUCHAR ES NECESARIO”

José Revueltas (1914-1976), en sus novelas *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— viven en los círculos tormentosos y atormentados de un país cuyo gran movimiento revolucionario desemboca en la sociedad bajo el capitalismo salvaje. La narrativa de Revueltas se nutre de autores como Dostoievski, Malraux y Faulkner (desde otra perspectiva, Victor Hugo a lo lejos y los realistas mexicanos) y de la experiencia política de los comunistas con dudas, angustias y la manía de clarificar (o repudiar) los dogmas. La libertad de la fatalidad.

Todo en el límite: el barroquismo, la pasión radical, las descripciones en las que el delirio es el acercamiento a la lucidez.

Revueltas se propone examinar la “conciencia de clase”. Si su primera novela, *Los muros de agua*, aborda la terquedad heroica de los comunistas a quienes la represión envía al penal de las Islas Marías, en *Los días terrenales* y en *Los errores* explora la épica y las inquisiciones internas. ¿Cómo permanecer en la vanguardia declarada de la Humanidad, sin que en el trayecto deshumanicen las exigencias del Partido y las órdenes de Moscú? ¿Es inevitable el dogmatismo de los victimados de diversas maneras? Y lo más importante: ¿cómo entremezclar la desesperanza y el culto estalinista al irresistible ascenso de la humanidad?

La prosa de Revueltas es torrencial, febril, sustentada en analogías poéticas, que busca traducir en el vértigo los estados de conciencia. El tema reiterado: las tensiones y el dolor que justifican al ser humano, el optimismo como retraso o negación de la voluntad radical. La “sordidez” (con frecuencia el rechazo del autoengaño) invade el espacio físico y psicológico de los personajes, entre homenajes a Dostoievski. A la corrupción y la degradación naturales-en-el-hombre se añaden las atmósferas de los comunistas, minoría perseguida y satanizada que tiende a incorporar indiscriminadamente los rasgos del autoritarismo o de la marginalidad social. De este modo, se describe en *Los días terrenales* a Fidel, el comunista de hierro:

Como un cura. Fidel era como un cura. Un cura rojo auxiliado por la utilería de cien mil frases como aquélla. “Pero —se le ocurrió a Julia con pavor— un cura al que no se puede dañar u odiar porque tal vez sea un hombre sincero, honrado y de un gran corazón; o peor aún: un hombre útil a la causa”.

A las orillas de la “vida normal” se entreveran y se asemejan militantes comunistas, alcohólicos, rateros, cinturitas, homosexuales, prostitutas, mendigos. De allí las gratuidades aparen-

tes (la admirable descripción de la tragedia de las sirvientas lesbianas en *Los días terrenales* o el padrote MarioCovián y el enano homosexual en *Los errores*); de allí todo lo ajeno a las seguridades de la respetabilidad. La práctica de gueto devasta a los militantes, los desclasa en otro sentido, los hace desviar el impulso de su lucha y dirigirlo contra ellos mismos. El resentimiento de los ansiosos de hacer la revolución no se transforma organizativamente, resulta circular y se sacia en la autodestrucción. Así un personaje comunista de *Los errores*:

Tantas cosas. La cárcel, Clementina, Hitler. Treinta y seis. Magdalena. Los procesos de Moscú. Emilio. Al mirar las paredes de libros, que lo bloqueaban por los cuatro costados, se le ocurrió que bien podían ser las murallas de una inútil ciudadela del espíritu donde, en fin de cuentas, él no era sino la imagen grotesca de un combatiente indefenso, solitario, sin escudo, a quien la gente del mejor sentido común, sin excluir a la mayoría de sus camaradas, apenas consideraría, a lo más, como a un ser lastimoso e incomprensible, gratuitamente complicado y atormentado.

La vida de Revueltas es casi la de uno de sus personajes, probablemente el más poderoso. Atado siempre a la idea de la militancia, convencido de que la revolución es la meta imposible y necesaria, Revueltas padece cárceles (dos veces en las Islas Mariás), vive en circunstancias muy difíciles, se incorpora en 1968 al movimiento estudiantil y va a la prisión de Lecumberri. Siempre, se niega a transigir.

ELENA GARRO:

“NO SÉ CÓMO SOY CON LOS OJOS CERRADOS”

Elena Garro (1920-2001), novelista y dramaturga, es autora de obras maestras (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), el libro de

cuentos *La semana de colores*, donde se encuentra el magnífico “La culpa es de los tlaxcaltecas”, y piezas teatrales como *Un hogar sólido*, *Felipe Ángeles* y *Tendajón mixto*). También, escribe libros muy desiguales y desorganizados. Pero sus aciertos son de primer orden, como *Los recuerdos del porvenir*. El personaje de la novela es el pueblo mismo, Ixtepec, en los años de la Revolución, el racismo feroz, las matanzas a cargo de militares y caciques, la guerra cristera. Al inicio de *Los recuerdos del porvenir* el pueblo se confiesa ante sí mismo:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.

Los acontecimientos de Ixtepec son múltiples pero sólo unas cuantas familias los experimentan en el centro del escenario. El general Francisco Rosas, dueño y esclavo emocional de Julia, su bellísima amante, mata por abusos del poder y la pasión. A su lado crece o se desvanece un grupo de personajes que lo mismo incluyen a Juan Cariño, el loco que se cree Presidente, que a Rodolfo, el enamorado de Julia. Garro no practica el “realismo poético” que por unos años hace las veces de categoría crítica; transfigura los sucesos a la luz de una prosa forjada en la poesía, y atiende las vertientes de lo irreal o lo absurdo, pero su narración sigue un curso lógico, por momentos implacable en su descripción de lo sometido a los señores de horca y cuchillo o de agua bendita y anillos episcopales. Nada se puede hacer porque la huida es imposible. Dice uno de los personajes: “La voluntad de separarse de todo es el infierno”.

Garro es brillante, procede aforísticamente y no por eso detiene el relato. Así, un personaje dice: “Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar”. Y una síntesis se desliza: “La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros”. Los testigos son los protagonistas: “Desde que asesinaron a Madero no tenemos sino una larga noche que espiar”.

JUAN RULFO:
LOS MURMULLOS SE FILTRAN POR LOS RESQUICIOS

Desde sus primeros relatos, Juan Rulfo (1917-1986) recrea genialmente los ecos y el sentido de la desesperanza del mundo rural, y lo hace con lenguaje único y un manejo incomparable del habla rural que si no era así estrictamente, ya lo es en definitiva a partir de Rulfo, un habla ceñida a los hechos y colmada de presagios. En el volumen de cuentos *El Llano en llamas* (1953), las tramas tienen el valor de parábolas, de situaciones que se vuelven metáforas trágicas del aislamiento, la pareja de adúlteros que acompaña al marido muy enfermo en la peregrinación a Talpa; el padre que lleva en hombros a su hijo moribundo; el asesino que refiere tranquilamente cómo ejerció la venganza. Entre irrupciones de un idioma arcaico, Rulfo explica a los personajes con una sola frase: “Diles que no me maten”:

—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

—No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

Lector incansable, Rulfo viene de varias tradiciones: las crónicas virreinales, William Faulkner (Comala no es Yoknapatowpha, pero en su énfasis lírico y en la fuerza de su universo cerrado, sí se vislumbran las genealogías de Faulkner), el suizo C. F. Ramuz, los autores escandinavos, las tradiciones regionales y autores como José Guadalupe de Anda (*Juan del Riel, Los bragados*). En el proceso, una actitud constante: las tramas, en rigor, son alegorías.

En *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* (1955) culmina y se extingue una corriente novelística, y aparece la tradición que dispone, ya definitivamente, de un solo autor, Rulfo. *Pedro Páramo* es el relato de un señor feudal que revive y destruye el pueblo, es la negación y la afirmación de un relato de fantasmas, es la economía verbal al servicio del fluir de fragmentos, es la serie de personajes únicos y emblemáticos. En *Pedro Páramo* no se prescinde de la historia, de los acontecimientos de una región y de sus guerras políticas y religiosas; está presente el clima de la Revolución, y la pobreza y la miseria que se niegan a los cambios que nadie les ofrece. Pero no se da el desenvolvimiento del fatalismo y los acontecimientos ocurren en el espacio donde la trama y el lenguaje se unifican. Sin mayores paradojas, todo es certidumbre porque todo desemboca en la destrucción de las salidas. Ni la historia ni la condición humana se anulan entre sí; en esos espacios desolados, en esa postrer reverberación de una especie, no se apagan los ecos de las batallas ni se extingue el fulgor revolucionario. Las formas que pueblan y despueblan Comala, el pueblo que entrevera vivos y muertos, han sido o han dejado de ser los soldados que morían ignorando a quiénes defendían, los héroes y villanos que seguían al Supremo Gobierno o gritaban vivas a los generales cristeros, mientras los vecinos rezaban a Cristo rey. La realidad es un *continuum* que se sobrevive y se aniquila a sí misma.

La realidad estaba allí, hacía falta que alguien la escribiera de modo inexorable. Por intercesión de un autor, los seres que

hubieran pertenecido a la narrativa realista adquieren esa velocidad de penumbras, y poseen la mirada espectral que persigue los andares y las ternuras siempre fallidas de Doloritas Preciado o Susana San Juan o, inconcebiblemente, Pedro Páramo. Rulfo consigna la derrota y la corrupción de una realidad, y va más allá, hace de la desdicha el eje del comportamiento de sus personajes.

El tratamiento literario no requiere estrategias naturalistas. Por eso es indispensable reconocer las limitaciones del lector a propósito de su conocimiento de la mentalidad campesina, de su lógica que advertimos reiterativa o huidiza. Lo que enseña Rulfo es la inmersión en la literatura. Recuérdense el fragmento de *Pedro Páramo*, donde Juan Preciado pide indicaciones para irse de Comala:

—No se preocupe por mí —le dije—. Por mí no se preocupe. Estoy acostumbrado. ¿Cómo se va uno de aquí?

—¿Para dónde?

—Para donde sea.

—Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

—Quizá por ése fue por donde vine.

—¿Para dónde va?

—Va para Sayula.

—Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que por allá hay mucha gente, ¿no?

—La que hay en todas partes.

—Figúrese usted. Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida.

Al margen de las múltiples interpretaciones (algunas muy convincentes) a que ha dado origen el fragmento, también puede vérselo como hermosa recreación de una dinámica verbal que, tradicionalmente, ha usado cargas simbólicas y sistemas metafóricos para hacer del impulso de la violencia su otro mensaje. Y esta exégesis es tan válida como cualquier otra. Se quiera o no, ante la obra de Rulfo la mayoría de los lectores y de los críticos sólo disponemos en principio de nuestra habitual comprensión lineal o técnica de hechos literarios. Los otros referentes (condición social y económica, modos de vida, visión del mundo en el México rural) nos son conocidos como por espejo, oscuramente.

OTROS NARRADORES

Juan de la Cabada (1901-1986) recrea con júbilo y sarcasmo la vida y el lenguaje populares en *Paseo de mentiras* (1940), *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944). De la Cabada viaja, ejerce diversos oficios y, ya en la Ciudad de México, se afilia a la causa comunista, que comparte con sus amigos Julio Antonio Mella y Tina Modotti. Varios encarcelamientos por su militancia (nunca por mucho tiempo, relatados en su serie *Estancias a la sombra*). Participa en la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en la fundación de revistas de izquierda, en el activismo antiimperialista. Es también guionista de cine (*Las hermanitas Vivanco*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El brazo fuerte*). Sus cuentos son un ejemplo de finura descriptiva y prosa flexible y humor casi subrepticio:

Desde hace algún tiempo, desde que me enriquecí con la dichosa guerra mundial y me casé y vinieron los hijos, no puedo ya contar un cuento. Antes solía contarlos bien. ¡Ay, entonces era libre! Ahora, en cambio: ¡los hijos! ¡Miedo me da que cunda el mal ejemplo! ¿Por qué no acierto a decidirme? Quizá porque los negocios me acostumbraron a los testimonios del señor cura, del notario, de un juez o de cualquier otra persona. “Ahí está don fulano que lo diga”.

De “La llovizna”

* * *

Josefina Vicens (1911-1988) presenta en *El libro vacío* (1958) el monólogo de la integración y la desintegración simultáneas.

Su personaje, el burócrata José García, es un hombre sin atributos que se propone “no usar la voz íntima sino el gran rumor”, y que, sin embargo, poseído del deseo de escribir, vive con la intensidad que le niegan sus actos exteriores. Es tajante: “Me obstino, logro mi propósito, me meto al cuarto, cierro con llave y principia dentro de mí el juego: soy un artista incomprendido que, venciendo todos los obstáculos, llega a su cuaderno con ánimo heroico”. Existir en función de la página: “José García, lee su cuaderno, borra sus frases absurdas y presuntuosas y sustitúyelas con la única que realmente le es posible firmar: No puedo dejar de escribir”.

* * *

Edmundo Valadés (1915-1994) es autor de *La muerte tiene permiso* (1955), colección de relatos en la que aprovecha su experiencia periodística y la pone al servicio de la brevedad y el desenlace sorpresivo. En especial, el cuento “La muerte tiene permiso” goza de una popularidad incesante: el juicio popular a un cacique se ha convertido en una Fuenteovejuna a escala.

* * *

En *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), **Juan José Arreola** (1918-2001) escribe desde la ironía y desde el amor reverencial por la literatura: “Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka”. En sus relatos la imaginación está al servicio de la paradoja, la prosa mantiene las tensiones clásicas, los homenajes a sus maestros (los simbolistas franceses, Kafka, Papini, Borges, Pellicer) se hacen presentes sin que eso se traduzca en pérdida de la originalidad. Pre-

ocupado por la limpidez de la escritura y la fuerza prosódica, su inventiva es notable y los textos suelen ser fábulas o parábolas perdurables (“El guardagujas”/ “El prodigioso miligramo”/ “Parturient montes”/ “El rinoceronte”). Es también un devoto de las mujeres ideales y reales: “La mujer a la que amé se ha convertido en fantasma, yo soy el lugar de las apariciones”.

En los relatos de Arreola la ironía es un procedimiento de la elegancia, lo inconcebible siempre está sucediendo; nada hay tan oscuro que no se deje iluminar por la palabra y casi cada texto es una alegoría, o un enigma a la venta en la plaza pública. Así en “El monólogo del insumiso”: “Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre a la luz parpadeante de los cirios. (¡Oh, si pudiera decir esto mismo con otras palabras!”).

En todo tiempo, un humor nítido, ajeno a la estridencia, acompaña tramas deslumbrantes donde lo narrado usa las palabras precisas. Arreola podría decir: “Hay que leer cada texto como si fuera la última vez, para de allí empezar de nuevo”. En “El guardagujas” o en “El prodigioso miligramo”, Kafka se contamina de las realidades de la burocracia provinciana. En sus libros de virtuosismo, *Punta de plata* (1958), *Palindroma* (1971), *Bestiario* (1972) y *Prosodia* (1974), a los textos los domina la feliz obsesión de la página perfecta.

En *La feria* (1963), Arreola organiza de modo magistral las viñetas “pueblerinas”, allí donde la malevolencia es el coro testimonial, la visita al confesionario es la autobiografía de los pecados y las jactancias, y el chisme humaniza a quienes de otro modo soportarían la prisión del Qué Dirán:

—Me acuso Padre de que el otro día adiviné una adivinanza.

—Dímela.

—“Tenderete el petatete, alzaréte el camisón...”,

—¿Qué más?

—Es muy fea... es la lavativa...

—¿Quién te la enseñó?

—Chole. Mi prima.

* * *

Guadalupe Dueñas (1920-2002) es autora de un libro excepcional, *Tiene la noche un árbol* (1958), de prosa finísima que recrea en cada texto las experiencias de niñas o jóvenes en un ambiente profusamente religioso, incomprensible, rencoroso, cercano a la literatura gótica o en momentos al *gore*. Cercana a la sensibilidad de Truman Capote (*Otras voces, otros ámbitos*), de Rulfo (“Macario”) y de Arreola (*Bestiario*), Dueñas es muy singular y sus tramas y desenlaces son imprevisibles. Su territorio es la provincia polvosa y en ruinas, al filo del rosario, transparente por un gran sentido de la observación. Sin duda, *Tiene la noche un árbol* es uno de los mejores libros de cuentos del siglo XX mexicano, que aún no goza de la atención que merece, tal vez porque en una primera lectura superficial se le adjudicó a la “sensiblería femenina”. No lo es en lo mínimo. Véase un fragmento de “Caso clínico”: “En el mundo de afuera todo cambia; ahora le da viruela al vidrio y los niños se empañan. Los pececitos del mar han perdido la inocencia; al crepúsculo lo venden en botellas, y el pensamiento es una epidemia que curan con anestesia. Hablan de alquimias para conseguir la esperanza. Usted debe saber esto”. Otros libros de Dueñas: *Las ratas y otros cuentos* (1954), *No moriré del todo* (1976) y *Máscara para un ídolo* (novela, 1987). *No moriré del todo* continúa con eficacia la línea de *Tiene la noche un árbol*.

* * *

Augusto Monterroso (1921-2003), guatemalteco nacido en Honduras, es un escritor de obra muy difundida en el mundo de habla hispana, aunque todavía insuficientemente traducida. Monterroso funda en Guatemala la revista literaria *Acento* (1942) y el periódico *El Espectador* (1944). En 1944 se exilia en México y estudia en la UNAM (1945-1949). Regresa a Guatema-

la al empezar el gobierno de Jacobo Árbenz (1951-1954); es vicecónsul en México y primer secretario de la embajada, y cónsul general de Guatemala en Bolivia. Luego del golpe de Estado patrocinado por la CIA y a la caída del régimen de Árbenz (1954), va a Chile como secretario de Pablo Neruda. En México reside desde 1959.

A Monterroso le apasionan el idioma preciso, el ejercicio satírico, el gusto irónico por la erudición y el fervor por Jorge Luis Borges. En *Obras completas (y otros cuentos)* (1954), *La oveja negra y demás fábulas* (1969) y *Movimiento perpetuo* (1972), Monterroso reúne textos (cuentos, fábulas y reflexiones) que mezclan inteligencia crítica y perfección estilística. Su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, combina relatos de ironía y de realismo, en proporción muy favorable a la primera. A *Obras completas* pertenece el muy afamado cuento de una sola línea: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí". El libro siguiente, *La oveja negra y demás fábulas*, es una obra maestra de la sátira, Edipo y La Fontaine revisitados, los animales plenamente modernos que ejemplifican clásica y divertidamente las limitaciones del ser humano.

En 1972 Monterroso publica *Movimiento perpetuo*, una recopilación de textos veloces, de gran lucidez, ejemplificaciones del poderío humorístico. Si *La oveja negra* es un fabulario de gran sabiduría, *Movimiento perpetuo* muestra los alcances de un lector de los clásicos, de Quevedo a Borges, que jamás subraya y nunca abandona el sentido irónico:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.

En 1978 Monterroso publica *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, otro logro excepcional, homenaje al

cliché y al lugar común. El maestro Torres es un filósofo notable capaz de aforismos como “Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista”.

* * *

La primera novela de **Jorge Ibargüengoitia** (1928-1983), *Los relámpagos de agosto* (1964), es una sátira magnífica. Su modelo a caricaturizar o, mejor, a complementar, es *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán. Su “oponente” (su proveedor de la irracionalidad y del disparate que nutren el sentido del humor) es la Revolución mexicana, no vista como heroísmo sino como picaresca, la búsqueda del poder en un medio consagrado a la farsa. *La otra Revolución* se inicia con esta dedicatoria:

A Matilde,
mi compañera de tantos años,
espejo de mujer mexicana,
que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios
el cáliz amargo que significa
ser la esposa de un hombre íntegro.

Gral. de División
José Guadalupe Arroyo

Maten al león (1969) narra un minicidio o magnicidio o como se quiera de un tirano latinoamericano; *Estas ruinas que ves* (1975) es la novela sobre un intelectual del pueblo de Cuévano que en un descuido podría ser la ciudad natal del autor: Guanajuato (“Modestia aparte, somos la Atenas de por aquí”). Luego, dos novelas excepcionales: *Las muertas* (1977), sobre el caso de “Las Poquianchis”, dos regenteadoras de un prostíbulo pueblerino que asesinan a sus pupilas, y *Dos crímenes* (1979), novela de humor negro. También, el muy sagaz “sacrilegio histórico”, *Los pasos de López* (1981), el relato febril de una cons-

piración insurgente allá por 1810 donde todo está al servicio de la confusión, la madre de todas las batallas:

—¿Defendió a Serrano porque está de acuerdo con lo que él dijo o porque él estaba borracho cuando lo dijo?

—Porque estoy de acuerdo con lo que dijo y porque estaba borracho cuando lo dijo.

Como cuentista (*La ley de Herodes* de 1967) Ibarguengoitia es muy efectivo y sus crónicas viajeras son deleitosas: *Viajes en la América ignota* de 1972; *Autopsias rápidas* de 1988; *Instrucciones para vivir en México* de 1990; *¿Olvida usted su equipaje?* de 1997. Como dramaturgo es menos convincente.

* * *

Entre las novelas de **Ricardo Garibay** (1923-1999): *Beber un cáliz* (1962), *Bellísima bahía* (1968); *La casa que arde de noche* (1971); *Par de reyes* (1983), *Aires de blues* (1984), *Gamuza* (1988), *Taib* (1989), *Triste domingo* (1991). Entre sus crónicas: *Cómo se pasa la vida*, *De lujo y hambre*, *Lo que ve el que vive*, *Las glorias del Gran Púas*, *Acapulco*. Una obra de teatro (en sentido amplio), *Diálogos mexicanos*, es una incursión muy afortunada en las variedades del idioma español de México. Mediante los malabarismos del habla, Garibay hace desfilar personajes muy complejos, y en sus libros y guiones cinematográficos (lo que le respetan productores y directores) es un “psicólogo del comportamiento verbal”, hace de las acciones el contexto de las frases y localiza las autobiografías en los modos de expresarse.

Según numerosos lectores, *Beber un cáliz*, una de sus autobiografías, es su mejor libro. Si el criterio es demasiado competitivo, la calidad del texto es innegable. *Beber un cáliz* narra los vínculos de un hombre y su padre, sus encuentros y desencuentros, sus temores y alborozos, y lo hace por etapas: la niñez (un

tanto a la manera del personaje de Victor Sjöström en *Fresas salvajes* de Bergman, el anciano que sin modificar su apariencia representa edades anteriores), sus nociones de autoridad, la experiencia familiar como legado del amor y el resentimiento, el sentimiento religioso, la vigilia de la agonía. El hombre fuerte de la casa se extingue y Garibay hace un recuento de sus propios bienes, tuvo fe y la perdió, tuvo fe y la recuperó en la literatura, ya no el dogma o la pertenencia sin reservas a una iglesia, sino la ansiedad bíblica que reúne las imprecaciones dirigidas al infinito y a la especie, la desesperanza que se amerita en una sala de espera de hospital. Garibay no demanda el alejamiento de cáliz alguno, sólo profundiza en la desolación del hijo que, en presencia del gran misterio, ve consumirse al padre:

Su cuerpo no es ya de una sola palabra; para señalarlo hay que enumerar sus partes: cada una ha cobrado importancia y ferocidad exclusivas; es cada uno de sus huesos y lo que queda de sus músculos; es cada uno de sus dedos y el temblorcillo repentino de cada uno de sus dedos, la quietud horrorosa de sus pómulos, la de su nuca, los pliegues de la almohada, el sudor espesado en la almohada y el cuenco que su cabeza ha cavado en la almohada; este olor pardo y quieto y la mezcla de olores dulzones de la pieza, el olor agrio de sus cabellos, el olor que viene de la cocina, grasoso, el que despiden el miedo y un negro olor insoportable que por momentos aparece. Su cuerpo y él...

Garibay es diáfano al reproducir las oscuridades, las furias y los regocijos del habla que fue popular o elitista y hoy parece ser una sola. No es una grabadora, es un inventor. En sus crónicas Garibay mezcla las sinuosidades del ritmo verbal con los hechos reales. Un perseguidor de la página perfecta es también el que explora el ruiderío de los gimnasios de box, los mercados y los estudios de cine, fiel a su ambición de volverlo todo literatura en sus divisiones de amor, vida plena, ira incandescente, choteo y regocijo por lo pintoresco. Así, en *Las glorias del Gran Púas*:

Con su perdón pero fue con el uno-dos y entrando ya ve usted que caminar en el ring era lo que sí se sabía dormido y es lo más pelón allá arriba caminar para adelante ¿caunteadores? yo le cambio diez caunteadores por uno que sepa caminar para adelante mire dedos le han de sobrar para contarlos y era lo que sí le sobraba a Medel era lo que sí le sobraba señor ritmo señor ritmo allá arriba es lo que se está perdiendo y ganar la pachocha a base de chinguitas rápidas y a otra cosa mariposa yo aquí estuve ¿no? ¿y mi paga entonces? es que es el picudísimo no es otro que el picudísimo taim is monei ¿lo que quieres es que gane? pues ya gané me pagas ¿o qué no está durmiendo el otro no está comiendo brea? tons qué's lo que te gorgorea porque yo te los acuesto el réferi les cuenta y el mánager cobra la bolsa ¿o qué también tengo que ser un científico?

* * *

Entre las primeras publicaciones de **Sergio Fernández** (1926) se encuentran ensayos sobre Dante y los Siglos de Oro. Estudioso de Miguel de Cervantes y sor Juana Inés de la Cruz y devoto del barroco literario, de Proust y de Virginia Woolf, Fernández construye sus novelas como espirales, un eslabonamiento de ideas obsesivas sobre el lenguaje que es también la trama. Esto es lo determinante en *Los signos perdidos* (1958), *En tela de juicio* (1964), *Los peces* (1968), *Segundo sueño* (1976). Quizá su libro más significativo sea el más directo, *Los desfiguros de mi corazón* (1983), que contiene experiencias personales, episodios de la picaresca, relatos de obsesiones delirantes, en las que, por ejemplo, un admirador de Greta Garbo persigue por una avenida de Nueva York a la mujer que es o podría ser la Esfinge de Suecia; la actriz María Tereza Montoya destruye una comida en un rapto temperamental que usa como proscenio la mesa y el mantel; en un sitio de prostitución masculina se producen el desencuentro jocosos y la osadía que sustituye a la confesión: “El tálamo, por más que generoso, me horrorizó”.

* * *

Sergio Galindo (1926-1993), en *Polvo de arroz* (1958), *La justicia de enero* (1959), *El bordo* (1960), *La comparsa* (1964), *Otilia Rauda* (1986) reconstruye los infiernos activos del sopor provinciano. Galindo presenta el desaliento de sus personajes: “A mí me da más por la tragedia, quizá porque ha sido más próxima a mí, o tal vez porque no tengo la vena necesaria para hacer reír, cosa tan saludable y envidiable”. Apariencia es destino. En *Polvos de arroz* la sexualidad insatisfecha de una anciana gordísima, Camerina Rabasa, extrae del espectáculo de dos albañiles sudorosos y semidesnudos la fiebre erótica que la arroja a la fantasía epistolar. *La justicia de enero* es una suerte de *thriller* en el que el tedio y la monotonía hacen las veces de los callejones sórdidos del crimen. En *Otilia Rauda* el rostro imperfecto del personaje calcina sus grandes ilusiones.

* * *

Amparo Dávila (1928): *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Muerte en el bosque*. Los magníficos cuentos de Dávila podrían ser “góticos”, por el énfasis en la decadencia y la rebelión de las sombras, en un conjunto donde a las atmósferas y a las tramas memorables se incorpora la angustia de los lectores.

* * *

¿A qué tradición se enfrenta cada generación de escritores para desconocerla o reconocerla o considerarla por fragmentos? Fecha significativa: 1958. **Carlos Fuentes** (1928) publica *La región más transparente* y la respuesta es desde el principio entusiasta: éste es un hecho de la modernidad literaria, esto le confiere otra unidad literaria a la Ciudad de México. Sobre la

marcha, Fuentes elabora otra tradición: la de la modernidad que no discrimina herencias y estímulos imprescindibles, se trate de muralismo o de los personajes decimonónicos que aún persisten en la primera mitad del siglo XX; de los fracasados románticos o de la nueva línea de lo *fake*: los falsos aristócratas y los empresarios con gestos de preocupación nacional, de la plebe alborozada o de damas de alcurnia con al menos dos generaciones de antepasados en su haber, ansiosas de hipotecar su señorío. Fuentes elabora un idioma en distintos niveles: el *collage* como infraestructura, el arrebató lírico que es antídoto del cinismo; las reflexiones que con tal de ir a fondo nacen memorizadas, y el vértigo del relajo que sustenta “el desarrollismo”, el crecimiento capitalista a como dé lugar.

A la modernidad la expresa el acopio desinhibido de técnicas. El contexto es el sexenio alemanista, la corrupción que recrea y enamora, la presentación de la burguesía que sacraliza el enriquecimiento desaforado y el acopio de familias que ofrecen la novedad: el Estado dinástico. El alemanismo, la multiplicación de discípulos del licenciado Miguel Alemán, hace pasar como “adelanto histórico” la semejanza en residencias y costumbres con la burguesía norteamericana. El punto de partida es el sometimiento de los colonizados.

Octavio Paz advierte en la Revolución mexicana un enorme fenómeno, la Revelación, la explosión, la fiesta de las balas. Carlos Fuentes, de acuerdo con Paz, la entiende como un complicado mecanismo fundado en la explotación, en el juego de simulacros y en la desmesura vital y verbal. En *La región más transparente* la ciudad ya no es lo contrario del campo, sino el gran personaje de la novela, un cosmos distribuido en la confederación de microcosmos; el fatalismo de vivir más acá de la potencia y del logro. 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 aristócratas de prime-

ra generación, prostibulos de set cinematográfico, filósofos en el vacío, homosexuales, bongoceros, peladitos, obreros, taxistas, periodistas, ricos en deuda con el arrepentimiento moral. La ciudad otorga y clausura oportunidades, es la incitación al progreso o el almácigo de la más banal y aplastante uniformidad interior y exterior. Durante unos años y con los desniveles pertinentes una selección de los pobres se muda a la clase media, y oleadas de la clase media ansían mudarse a los barrios residenciales.

La región más transparente se funda sobre la esquizofrenia (en el sentido de la psicología *pop*). Dividida, tajada, unida por el fervor de las fechas fundacionales, la personalidad urbana se hace y deshace a la vista de sus habitantes. La ciudad consiente el palimpsesto, auspicia el incesto, autoriza y anula las interpretaciones. Pedro Páramo bebe un whisky en la casa de Pimpine-la de Ovando. En la ciudad prevalecen la viveza de las imitaciones, la energía de las multitudes, el gozo del ascenso, los monólogos de las “mesas redondas” de las madrugadas: “No me interrumpas porque no sé lo que te quiero decir”.

A Fuentes el importa sobremanera el culto de la Historia, identidad y tierra de nadie de los latinoamericanos. El rostro secreto, la máscara del laberinto donde circulan la culpa, la salvación, la transgresión, la realidad oculta de los días enmascarados del país. Ese filo “nostálgico” de la Historia da lugar a otra novela excelente, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), sobre un revolucionario que, como casi todos, se vuelve oportunista para hacerse de un futuro, asciende a una de las cumbres del capitalismo salvaje y evoca en la agonía la única empresa en la que se involucró a fondo, la traición a los orígenes.

En el corpus narrativo de Fuentes figuran, entre otros libros, *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* (1962), *Cantar de ciegos* (1964), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra* (1975), *Agua quemada* (1983), *Gringo viejo* (1985), *Cris-tóbal Nonato* (1987), *La campaña* (1990), *La silla del águila*

(2003), *La voluntad y la fortuna* (2008). Fuentes recurre al realismo, la parodia, la épica, el vislumbre apocalíptico, el énfasis histórico, el docudrama, la experimentación. También publica ensayos (*La nueva novela hispanoamericana*, *Casa con dos puertas*, *Tiempo mexicano*); obras de teatro: *Todos los gatos son pardos* y *El tuerto es rey*, y mantiene una intensa actividad periodística y cultural.

POESÍA: 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 y Judith*

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, *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, "Lento, amargo animal", en *Horas*

Entrevistada por Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos le da 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 cuentista Augusto Monterroso. Por los mismos años —mediados o fines de

la década de 1940— publican otros poetas: Jorge Hernández Campos, Margarita Michelena, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés. Por darles un nombre, se adopta el propuesto por José Emilio Pacheco: “La Generación del 50”, que tiene la vaguedad y la precisión necesarias.

De los Contemporáneos, en especial de Gorostiza y Villaurrutia y de la poesía francesa y norteamericana, la mayoría de estos poetas (ni grupo ni tendencia deliberada) extrae parte fundamental de su convicción: la escritura es un orden autosuficiente, no fuera de la historia sino de sus ordenamientos. Acuden, algo irremediable, a la retórica de entonces, a las entidades absolutas: la muerte, la soledad, el polvo, la prisión, la libertad, el sueño, el silencio, el movimiento que es quietud y es turbulencia del ánimo, el mundo, el tiempo, la tierra y el amor, vocablos proveedores de la temática y los contextos, del punto de partida y los paisajes. Se elogia la soledad como la posibilidad más cierta de la comunicación, hay un escepticismo amargo, los estados de ánimo suelen ser espacios de la devastación y —no tan de vez en cuando— no hay nación ni sociedad sino cercos opresivos. En la ronda se va de la alabanza o el quebranto del amor al deambular por entre los versos. Esto no evita la originalidad ni las obras singulares.

* * *

En “El Presidente”, poema narrativo, breve obra maestra, monólogo de confesión y arrogancia, **Jorge Hernández Campos** (1921-2004) traza una historia de la que se desprenden los arquetipos: “El Presidente” es el inmejorable retrato de la figura del caudillo. Los poemas de *A quien corresponda* (1961) participan del fervor por Eliot, Montale y el Siglo de Oro. La captura del instante es la meta, y la medida de tiempo es la sensación de finitud (“Es lástima/ en verdad, es lástima tener que morir”). Colores, paisajes vividos hasta el olvido, restos de

comida, impresiones placenteras que se repiten de modo casi intolerable:

Yo soy el Excelentísimo Señor Presidente
de la República General
y Licenciado Don Fulano de Tal.
Y cuando la tierra trepida
y la muchedumbre muge
agolpada en el Zócalo
y grito ¡Viva México!
por gritar ¡Viva yo!
y pongo la mano
sobre mis testículos
siento que un torrente beodo de vida
inunda montañas y selvas y bocas...

También, Hernández Campos se mueve entre un hedonismo que no necesita justificarse y la observación fascinada y airada del poder. Otros libros: *Parábola de terrón y otros poemas* (1945), *El vals* (1954).

* * *

Rubén Bonifaz Nuño (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), *De otro modo lo mismo* (poesía 1945-1971) (1978). Además, traducciones de poesía griega y latina: Ovidio, Catulo, Lucrecio, Virgilio y Homero, entre otros, y ensayos sobre el arte prehispánico.

En el manejo inigualable de la gran retórica, del juego con la exactitud, de los efectos poéticos, encuentra Bonifaz su altísi-

ma calidad y sus callejones sin salida. Va de la ciudad de bailes frenéticos y sinfonolas (*Los demonios y los días*) al despliegue de saberes poéticos (*El ala del tigre*). En sus mejores momentos, Bonifaz es un inventario del ritmo y la intensidad. El sustantivo avasalla, seduce, conquista.

El impecable técnico que es Bonifaz “ha afinado —dicen los antólogos de *Poesía en movimiento*— la versificación hasta crear-se sus propias modalidades estróficas y una sintaxis peculiar que debe tanto a la poesía escrita como al lenguaje coloquial”. Esto, notorio en *Fuego de pobres* y *El ala del tigre*, no lo es tanto en *Los demonios y los días* y *El manto y la corona*, que contienen algunos de los mejores y más directos poemas de amor de la poesía mexicana, reflexiones bajo la forma del inacabable diálogo con la Amiga, o recapitulaciones desde las sensaciones democráticas de la soledad o el fracaso. De esta práctica alternativa o simultánea de retórica y sencillez, Bonifaz pasa a una poesía cada vez más compleja y simbólica.

Y en lo que no puede comprenderse
ejercicio ahora las palabras.

Yo, el desterrado; yo, la víctima
del pacto, vuelvo, el despedido,
a los brazos donde te contengo.

De rodilla a rodilla tuyas,
la palma del tenaz espacio
se endominga y tensa su llamado:
su noble cielo de campanas,
su consumación en la sapiencia,
su bandera común de espigas.

Y el tacto mira, y en sus ojos
se inscriben hechos memorables
a salvo de ayer y de mañana.

De *Albur de amor*, 31

* * *

Jaime García Terrés (1924-1996) publica 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 Eliot y de Auden, a García Terrés no lo apremia lo coloquial, sino la fusión entre la visión crítica 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 listados de posibilidades y contenidos.

En oleaje caviloso digo
 los nombres de la grey, los nombres pardos
 y los candentes. Digo Santiago, Pedro, Juan;
 el signo de la madre plácida
 entre nublados laberintos;
 la fama quejumbrosa de los sacerdotes;
 los apodos rebeldes que suscita la horda...
 ¡Cantad, cantad en mí, diferentes hermanos!
 De "Letanías profanas"

* * *

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 del 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 hormiguar un rato bajo el sol!...

En sus siguientes libros: *Trayectoria del polvo* (1948), *De la vigilia estéril* (1950) y *El rescate del mundo* (1952) se localizan numerosas lecturas: “Muerte sin fin”, Gabriela Mistral, la Biblia, vidas de santos, Saint-John Perse. La poesía se alimenta de la poesía y evoca atmósferas esenciales: el mundo rescatado de la infancia católica (la presencia del Amado como enorme gozo del lenguaje), los poetas como hacedores de la realidad y la imaginaria del Chiapas natal. En *Poemas* (1953-1955), de 1957, Rosario Castellanos es personal como comprueba la espléndida “Lamentación de Dido”, y “Misterios gozosos”, el (implícito) homenaje a Jorge Guillén. En los versículos claudelianos de “Lamentación de Dido” se aparta del acento de la literatura de las mujeres en México y, así incluya el abandono y la desgracia amorosa, ejerce con maestría la ternura cruel, la distancia irónica ante el desastre de todos los días, la catarsis del autoescarnio, la explicación reiterada de obsesiones y limitaciones.

Ya desde *Apuntes para una declaración de fe*, y pese a su acatamiento de la moda, Rosario Castellanos anticipa las líneas de su personalidad poética: lirismo que se desborda y se ajusta, autocompasión frenada por la ironía, temperamento dramático retenido por el sarcasmo. En su primera etapa se equilibran un nuevo ánimo de la poesía femenina y el tono “impersonal” que inician la formación católica y el peso de una sensibilidad recatada a la fuerza. En su etapa final, la brillante traductora de Emily Dickinson, Claudel y Saint-John Perse, se libra de sujeciones culturales y sociales, y escribe una poesía a fin de cuentas feminista, crítica, jubilosamente amarga, capaz de convertir en sabio relajo la decisión de autoescarnio y en reflexión amarga la trayectoria de las pasiones:

Matamos lo que amamos. Lo demás
no ha estado vivo nunca.
Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere
un olvido, una ausencia, a veces menos.

Matamos lo que amamos. ¡Que cese esta asfixia
de respirar con un pulmón ajeno!
El aire no es bastante
para los dos. Y no basta la tierra
para los cuerpos juntos
y la ración de la esperanza es poca
y el dolor no se puede compartir.

De "Destino"

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

* * *

Un gran poeta de ese tiempo: **Jaime Sabines** (1925-1999). En su obra (*Horal*, 1950; *La señal*, 1951; *Tarumba*, 1956; *Diario semanario y poemas en prosa*, 1961; *Recuento de poemas*, 1962; *Yuria*, 1967) se combinan de manera 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 angustia de no soportar la muerte de los seres amados, el cielo terrenal 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.

En dos años Sabines entrega dos poemarios fundamentales, *Horal* y *La señal*, en buena medida el mismo libro, un largo y desolado y victorioso viaje por el amor que el cuerpo de una mujer multiplica, por la ambición de eternidad que se aferra al instante, por las madrugadas vacías de contenido y ahítas de sexo o, sin contradicciones, hambrienta de espiritualidad. Así por ejemplo en "Tía Chofi", Sabines reivindica los elementos casi nunca tomados en cuenta y representa el estallido del anarquista romántico en una literatura de contención:

Amanecí triste el día de tu muerte, tía Chofi,
 pero esa tarde me fui al cine e hice el amor.
 Yo no sabía que a cien leguas de aquí estabas muerta
 con tus setenta años de virgen definitiva,
 tendida sobre un catre, estúpidamente muerta.
 Hiciste bien en morirte, tía Chofi,
 porque no hacías nada, porque nadie te hacía caso,
 porque desde que murió abuelita, a quien te consagraste,
 ya no tenías qué hacer y a leguas se miraba
 que querías morirte y te aguantabas.
 ¡Hiciste bien!

En 1956 Sabines publica el muy notable *Tarumba*. Luego, *Diario semanal y poemas en prosa* (1961) y *Poemas sueltos* (1951-1961). Éste contiene dos textos, “No es que muera de amor” y “He aquí que tú estás sola”, logros técnicos, ensalzamientos como laberintos que continúan invictos hasta el final:

No es que muera de amor, muero de ti.
 Muero de ti, amor, de amor de ti,
 de urgencia mía de mi piel de ti,
 de mi alma de ti y de mi boca
 y del insoportable que yo soy sin ti.
 Muero de ti y de mí, muero de ambos,
 de nosotros, de ese,
 desgarrado, partido,
 me muero, te muero, lo morimos.

En *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973), un gran poema sobre la desaparición a pausas de su padre, el poeta se desprende del uso simbólico de la pérdida:

Déjame reposar,
 aflojar los músculos del corazón

y poner a dormir el alma
 para poder hablar,
 para poder recordar estos días,
 los más largos del tiempo.

Algo sobre la muerte del mayor Sabines es, en rigor, un texto sobre la enfermedad, sobre lo que la enfermedad contiene de prosaico y de poético, sobre la muerte alternativa que sufren los familiares. En medio del florecimiento de oraciones laicas y ex-votos metafóricos, la enfermedad se mueve con tranquilidad soez en el laberinto de hospitales y esperas prolongadas y envíos de la muerte a la Chingada, y maldiciones que aderezan las fulminaciones del Señor Cáncer, el Señor Pendejo, y elogios a la tierra, el sudario que hermana los huesos del difunto y las astillas del ataúd. Se vive a la disposición de las precisiones de los médicos, entre súplicas a lo hogareño que la muerte no consume. Surge un gran poema donde la entereza de la viuda y el dolor de los hijos se trasmutan en vigilia de la memoria, y en la resignación que es el otro nombre del vislumbramiento amargo.

Si lo más admirado de Sabines es ese poema, en toda su poesía hay constancia de su inmersión en temas de la metafísica o, también y si se quiere, de su reelaboración de las tardes inertes y asfixiantes de Tuxtla Gutiérrez. Desde *Horas* y *La señal*, en Sabines la piedad se contamina de las definiciones de la muerte y la angustia que en cada poema actúan de manera diversa. Esto, desde el principio. En 1948, el Sabines de 22 años de edad le escribe a su novia Chepita:

Pórtate bien; cuídate; no te enfermes (es de muy mal gusto eso); guarda tus ojos; ámame; guarda tu corazón; entiérrame en él; déjame que investigue —mi nombre, mi presencia, mi imagen—; déjame que investigue las últimas células de tu cuerpo, los últimos rincones de tu alma; déjame que viole tus secretos, que aclare tus misterios, que realice tus milagros; consérvate, presérvate, angústiate; sufre el

amor; espérame, te besa (pero te besa de verdad, medio minuto, un minuto, cuatro litros de sangre, a cinco atmósferas) te besa,

25 de julio de 1948.

* * *

Tomás Segovia nace en 1927 en Valencia, España. Radica en México desde 1940. Ensayista y traductor. El Fondo de Cultura Económica ha recopilado su poesía, en *Poesía 1943-1980*, que incluye *La luz provisional* (1950), *Apariciones* (1957), *Siete poemas* (1958), *Luz de aquí* (1959), *El sol y su eco* (1960), *Anagnórisis* (1967), *Siete poemas* (1972).

La emigración española republicana enriquece la cultura mexicana y la diversifica. Algunos poetas (Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Pedro Garfias, Emilio Prados, León Felipe, Juan Rejano, Juan Gil-Albert, etc.) llegan con una obra hecha. Otros, se forman entre la tradición española y la hispanoamericana. En sus primeros libros, Segovia reconoce a sus maestros: Prados, Jorge Guillén. Luego, estimulado por sus traducciones de la poesía francesa y por su relación con la poesía mexicana (Villaurrutia, Gorostiza, Paz) amplía sus proposiciones: lucidez, rigor, uso de la tradición como memoria viva, persecución del misterio tras la forma, y despliega profecías íntimas, descripciones eróticas, inventarios de imágenes.

“Para acordarme de por qué he vivido”
 entro en las aguas de un blanco Leteo
 es la luciente confusión del tiempo
 es la pura sustancia transcurсива
 el peso de presencia evaporable de las horas
 el agua temporal vuelta a su lecho

De *Anagnórisis*

* * *

Eduardo Lizalde (1929). Con Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca crea un movimiento, el poeticismo, al que le dedica una evocación sarcástica: *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*. Un libro de cuentos: *La cámara* (1960). Poesía: *La mala hora* (1956), *Cada cosa es Babel* (1966), *El tigre en la casa* (1970), *La zorra enferma* (1975), *Caza mayor* (1979), *Memoria del tigre* (1983), *Tabernarios y eróticos* (1988), *¡Tigre, tigre!* (1985), *Antología impersonal* (1986), *Otros tigres* (1995).

Una técnica básica de Lizalde —extenuar la metáfora, conducirla a sus últimas consecuencias— en *El tigre en la casa*, quizá su mejor libro, está al servicio del equilibrio narrativo: una pasión romántica, no demasiado distante del “Nocturno a Rosario”, se evoca con ferocidad barroca; a la exasperación la modula el refinamiento, el desbordamiento lírico se apoya en la contemplación divertida de las retóricas. En sus siguientes poemas, Lizalde, buen lector de los clásicos españoles, confirma las ventajas de su método, de ese “prosaísmo refinado” que precisa del infortunio amoroso. El humor le concede derechos y deberes a la pasión, la inteligencia literaria sacraliza y desacraliza, y va de lo cotidiano a lo conceptista sin perder jamás legibilidad.

Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses;
 que se pierda
 tanto increíble amor.
 Que nada quede, amigos,
 de estos mares de amor,
 de estas verduras pobres de las eras
 que las vacas devoran
 lamiendo el otro lado del césped,
 lanzando a nuestros pastos
 las manadas de hidras y langostas
 de sus lenguas calientes.

EL CINE NACIONAL:
“AHÍ ESTÁ EL DETALLE”

Si una mujer nos traiciona, pues la perdonamos y ya, al fin y al cabo es mujer, pero cuando la traición viene del que creemos nuestro mejor amigo, ¡ay Chihuahua, cómo duele!

Jorge Negrete en *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 tú.

Ninón Sevilla a Rubén Rojo en *Aventurera* de Alberto Gout

¿Quihubo? ¿Se es o no se es?

Jorge Negrete en *Canaima* de Juan Bustillo Oro

De 1932 a 1956 o 1957, aproximadamente, crecen, alcanzan sus apoteosis y se extinguen o languidecen o se deterioran leyendas, estructuras narrativas y géneros del cine nacional. A semejanza de Hollywood, toda proporción guardada, durante ese tiempo un número significativo de films mexicanos ilustra, conmueve, modifica criterios o actitudes. Como señalan el entusiasmo colectivo, el sollozo o la carcajada en coro, la pantalla es el nuevo criterio de realidad: los ídolos reaparecen como los iconos, el habla popular urbana vuelve como “tatuaje verbal” (“¡Voy, voy, este cuate quiere echarme la aburridora!”).

Se fortalece el catálogo de “reacciones inevitables” que alcanza al público de habla hispana y reorienta a su manera las ideas de “lo nacional” y “lo latino”. El entretenimiento es un sistema educativo disimulado, es un ofrecimiento (que se acepta) de moldes vitales. La Revolución ha impulsado las actitudes nómadas y reorientado el sedentarismo, y ha sacudido —sin

modificarlos de raíz— el orden familiar y el social, y el cine nacional, en correspondencia, es la galería (naturalmente distorsionada) donde las colectividades eligen entre los aspectos a su disposición.

El cine preside las informaciones: así viven los mexicanos, así se visten según su posición social, así se oyen, así se expresan, así se mueven, así intercambian voces, gestos, respuestas violentas o quejumbrosas. *El-Ser-Humano-Hecho-en-México* se apega a lo propuesto en la pantalla, de la que extrae las decoraciones indispensables: éstas son las reacciones pertinentes en casos de maternidad dolorosa, adulterio, trato varonil, pobreza sobrellevada con honradez, desgracias asumidas como obediencia a la ley de Dios. De los espectadores, de su asistencia fiel y absorta, recibe la industria los comprobantes de sus ofertas (definiciones interiores, modales, lenguaje corporal, habla, humor, sentimentalismo, exaltaciones). A la Identidad Nacional redescubierta o reinventada se le entregan las conductas apropiadas en los Momentos de la Verdad: “¿Qué hacer cuando el amado se confiesa bastardo?/ ¿Qué hacer cuando la amada huye por la puerta falsa del ingreso al convento?/ ¿Qué hacer cuando la familia se desintegra porque la ciudad no admite la unidad provinciana?”.

El cine mexicano le cede espacios inmensos al tradicionalismo, al machismo y a la despolitización a la fuerza; también, entrega documentos visuales y lingüísticos de primer orden, actuaciones notables (en su mayoría de actores característicos), films excelentes y la verdad social que trasciende las pequeñeces y cursilerías de los guiones. El público vuelve a ser el Pueblo y el cine produce la primera versión unificada de la nación, distinta a la de la enseñanza elemental. El consejo se difunde sin necesidad de hacerlo explícito: “Si quieres saber cómo eres, no le creas a estos films; si quieres enterarte de cómo crees ser, ve estas películas”.

¿QUE DE DÓNDE AMIGO VENGO?

De la época muda poco se conoce, aunque es ya importante el trabajo de recuperación realizado por investigadores como Aurelio de los Reyes. Se ha perdido gran parte del material, y sólo en *La banda del automóvil gris* (1919, de Enrique Rosas) se encuentran algunos elementos fundacionales: el melodrama como el vínculo seguro con la audiencia, el origen teatral de un buen número de actuaciones, el relato lineal temeroso del montaje, el catálogo de peripecias que arraigan a los espectadores. ¿Cuál es el tema de *La banda del automóvil gris*? Un grupo de asaltantes de residencias actúa en combinación con autoridades policíacas y militares. El film termina con imágenes (reales) del fusilamiento de algunos integrantes de la banda.

Los documentales cautivan: “Esto que vemos sí ocurrió”, y con eso se indica lo novedoso: la realidad al servicio de la pantalla. De aquel tiempo lo más notable es el material del ingeniero Salvador Toscano, que edita su hija Carmen con el título *Memorias de un mexicano* (1950). También es muy valioso lo recopilado por el fotógrafo y camarógrafo Jesús H. Abitia (*Epopéyas de la Revolución*).

MANIPULACIÓN, LA MADRE DE LOS MONTAJES

La industria es en lo básico el aprovechamiento de la ingenuidad de espectadores y hacedores de películas. Es ingenuo paralizar la cámara, desconfiar del montaje, avanzar penosamente en la narración, improvisar actores, el método que desemboca lo mismo en grandes presencias que en tropiezos interminables. Y la ingenuidad descubre su don recaudatorio, mientras se busca manejar el enigma: el éxito en la taquilla. Además, el-cine-como-arte es una idea exótica, no atendible por incomprensible y no remunerativa, pero el cine como prisión sentimental de las familias lo es todo...

Y el cine (en sí) es un fetiche. Hay que venerar 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, que ven un noticiero, al aparecer la figura de su enemigo Venustiano Carranza le disparan a la pantalla ansiosos de ultimarle). En estos años de nacimiento a dúo de la industria filmica y de los saltos mentales de su público, el cine no se entiende como fenómeno específico, artístico o industrial, sino como un aporte de la técnica que rehace las miradas sobre la realidad. El público se adentra en sus juicios y prejuicios, jubila y adopta hábitos y obedece los códigos de costumbres que muy probablemente antes de este cine no existían o eran distintos. Todo dramatizado, con las voces que los espectadores quisieran tener y el lenguaje corporal adquirido de inmediato.

No se acude al cine a soñar: se va a aprender. Por medio de los gestos y el guardarropa de las primeras figuras o del aprendizaje del humor y de las frases que le dan sentido al llanto, el público se reconoce y se transforma, se apacigua y se subleva, todo en la oscuridad. Esta pasión sugerente y didáctica se acrecienta en provincia, donde la gente se aleja de lo que siempre ha sido suyo y lo juzga, con o sin estas palabras, “típico y pintoresco”. Y en todos los sectores se efectúa otro aprendizaje de la nación.

* * *

Si la vida social gira en torno de la familia (La Familia) conviene entreverar su felicidad y su desdicha. Esto, la propiedad privada y la sacrosantidad de los gobiernos son inobjectables. He aquí algunos de los rasgos de lo que ya en la década de 1960 se llama “la Época de Oro” del cine mexicano:

1] parejas cuyos rostros resplandecientes siempre auguran la tragedia que impedirá las Bodas de Oro;

2] caporales ennoblecidos por la obediencia;

3] poses arrogantes de la nacionalidad que necesitan el traje típico, las indumentarias —del calzón de manta al traje de charro— que inician su viaje al museo;

4] gestos de rebeldía familiar amonestados por la tragedia (a las familias suele unirlos la desdicha, ese río de lo consanguíneo);

5] identificación de maternidad con sacrificio y de migraciones a la ciudad con el reparto nómada del infortunio;

6] gánsters que aguardan —junto a un puesto de sopes y quesadillas— el violento amanecer de Chicago;

7] hogares organizados en torno del final feliz que se descubre si se ve la película varias veces;

8] cómicos cuyos mejores chistes los inventa la alharaca del público;

9] últimas palabras que servirían para escribir una enciclopedia;

10] jaripeos que prosiguen en serenatas a la luz del mariachi; grupos de mariachis como “coros griegos” alrededor de las canciones rancheras;

11] fracaso de los vínculos amorosos (el abismo a la salida de la cama);

12] prostitutas que negocian su alma mientras reservan (púdicas) su cuerpo;

13] galanes immaculados que restauran con su puño las facciones inarmónicas del villano;

14] tramas que se repiten para robustecer la impresión de que la realidad es una “plática de familia”;

15] damitas jóvenes tan lejanas de la dicción inteligible como cercanas al devaneo de las cejas y al estremecimiento de la mano sobre los labios;

16] mujeres cuya abnegación dicta el estilo de usar rebozo;

17] rostros indígenas promovidos a la categoría del maguay y las nubes;

18] actores característicos de talento muy sólido reducidos a comparsas;

19] villanos que repiten su papel interminablemente para ir acumulando el odio del público;

20] realidad diminuta acabada de nacer.

IMPROVISACIÓN Y COPIA

¿Cómo evitar esas tendencias en el país vecino a Estados Unidos? Hollywood es omnímodo, ha patentado el *Star System*, ha fijado la estructura de los géneros filmicos, ha revelado los dones milagreros de la exhibición de la riqueza y la vida elegante, y ha sometido a su influjo, aislándolas, a las otras cinematografías nacionales (salvo la soviética y las obras de algunos realizadores italianos, ingleses y franceses). Y lo que sigue, como en todas partes, es la ronda del mimetismo. El cine sonoro en México emerge ávido de primeras figuras, rostros que imanten a la comunidad, debut de costumbres que se ostentan como tradiciones ancestrales. La primera certeza es la primera limitación: sólo las “estrellas” forman, retienen y acrecientan el público, los argumentos son lo de menos, la realización suele no importar. Se habilitan directores luego de experiencias arduas como toreros, galanes o electricistas. Una gran ventaja inicial: el problema de la lectura de los subtítulos, que concentra a las masas analfabetas en el cine hablado en español.

En las primeras décadas del cine prevalece el fracaso artístico: los naufragios de la dicción de las primeras figuras, las piezas madrileñas adaptadas y convertidas en costumbrismo nativo, el humor patético, el desbarajuste de los guiones, el manejo gestual de las actrices fraguado en el espionaje de las divas italianas o norteamericanas, la lentitud del montaje, la repetición incansable de las escenografías (nada más se muestran una residencia burguesa, una calle de pobres, una comisaría, una vecindad, un cabaret). Lo primordial es “robar” lo que se pueda de Hollywood, adquirir singularidad por el simple

método de aportar imágenes que no estaban. Conviene imitar la división por géneros y, luego, intensificar el melodrama; hacer depender el cine rural de la belleza opresiva de los paisajes y el candor de los campesinos; centrar la comicidad en la gracia incoherente de los cómicos; sacudir la ideología conservadora con zonas de mínima liberación.

“SI LAS TRAMAS NO SE REPITEN,
EL PÚBLICO PENSARÁ QUE YA VIO LA PELÍCULA”

Antes del cine, las instituciones pedagógicas por excelencia han sido la iglesia, la enseñanza elemental y la historia (esta última entendida de acuerdo con el liberalismo latinoamericano, que la concibe como sinónimo de Progreso, la entidad divina coronada con gorro frigio y celebrada a la manera de Victor Hugo). La educación ha sido asunto de la rigidez externa de la vida social, del cumplimiento estricto de los sacramentos, del aprendizaje de los héroes, del reconocimiento de la grandeza del Estado. El cine es una entidad nueva que enseña la ubicación de la familia, de la pareja y de las personas. Si la tradición ha sido todo aquello que combate las sensaciones de extrañeza, el cine introduce el esquema pedagógico en el que la extrañeza se disuelve ante la repetición que inaugura otro “ser nacional”.

En el cine de tema rural, el confesionario es el sitio de negociación de los pecados, la hacienda es la utopía difamada, las canciones ahorran gran parte de las tramas, únicamente el desengaño divulga el significado del amor, en los velorios de federales o rebeldes el llanto es el ofrecimiento de paz. En el reino del analfabetismo real, sin otra educación para la libertad que la esperanza brumosa y vaga de algo indefinido, la audiencia se enfrenta al cine con un solo prejuicio de por medio: la desconfianza ante las sombras. Este prejuicio se vuelve adicción, la oscuridad se torna pedagogía.

EL CINE DE LA REVOLUCIÓN:
 “¡ME FUSILAN ESTE MURO DE INMEDIATO!”

Con excepción de los documentales, el cine mudo apenas vislumbra el fenómeno de la Revolución mexicana. En su oportunidad, el cine sonoro adopta una versión costumbrista y fantástica del movimiento armado y se apresta, como lo hará el cine norteamericano anticipándose al italiano y el alemán, a reelaborar como objeto de consumo el impulso de la épica popular de México. De las revoluciones del siglo XX, la mexicana es la más extensa y ferozmente comercializada, lo que quizá se deba a las complejidades y contradicciones internas y al pintoresquismo inevitable de algunos de sus líderes (a los atavíos se les observa desde el eurocentrismo, a las actitudes las califica el racismo). Desde el principio, y para no abandonarlo ya, 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, que es hallazgo del Hombre Prehistórico con Cananas.

En su recuento del cine mudo en Norteamérica, *A million and one nights*, Terry Ramsaye informa: la Mutual Films Corporation le pagó a Villa 25 000 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 a partir de la fascinación del “civilizado” ante el “primitivo”; no alejada del hechizo que despiertan Tarzán o King Kong.

Pancho Villa, como lo entiende el cine mexicano, es también figura clave. La ferocidad del “revolucionario” con su bigote y su sombrero gigantesco, su indistinción entre brutalidad y ternura, su relación indiferente o golosa con la muerte son un catálogo de ostentaciones del machismo heroico. La Revolución

es el trámite de crueldad al que disculpan dos características: es breve y es mítica.

En la década de los treinta, la intención es pedagógica: exhibamos lo que ha sido el movimiento de 1910 para fortalecer su vigencia. No hay dudas ni cinismos, así se prosiga la costumbre de (casi) alquilar la Revolución como decorado prestigioso o romántico de los melodramas en boga. En tres excelentes películas (*El prisionero 13* de 1933, *El compadre Mendoza* de 1933 y *¡Vámonos con Pancho Villa!* de 1935), Fernando de Fuentes logra un tratamiento respetuoso. *El compadre Mendoza* es el tema del traidor y el héroe, una obsesión de los escritores de la época: los hombres rectos y nobles a los que liquidan 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.

¡Vámonos con PanchoVilla!, la obra maestra del cine épico de México, es rigurosa en su registro de lo popular y del voluntarismo capaz de dar la vida por lo que vive y desconoce a la vez. En el film, sin maniqueísmo, los villistas no saben por qué van a morir pero sí están al tanto de por qué la Revolución les resulta necesaria. Las hazañas en la película mezclan la guerra con la noción confusa de injusticia transformada en decisión de lucha. Se sigue al Jefe y las lealtades son la ideología entrañable.

* * *

En esos mismos años se filman obras empeñadas en hacerle justicia al paisaje y al desfile de rostros y serranías hieráticas, Eisenstein ya ha filmado *¡Que viva México!* y lo que se conoce de su material es un modelo obligado. La gran referencia: *Redes* (1934) de Fred Zinnemann con Emilio Gómez Muriel de asistente, producida por el gobierno de Cárdenas, con la fotografía de Paul Strand y la música de Silvestre Revueltas. Films como

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 nación se inicia en la serenidad facial del indígena. En el inmovilismo cada *shot* se convierte en la hermosa descripción de la Patria. En *Redes*, en la que los actores son los integrantes de la comunidad, es un cantar de gesta la rebelión en un pueblo de pescadores contra el sistema de explotación.

Además de las recreaciones del pasado inmediato, hay comedias rancheras y algunos intentos de comedias urbanas y ensayos de vanguardia: *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro y *El fantasma del convento* de Fernando de Fuentes. Entre los descubrimientos de los años recientes, *La mancha de sangre* (1937), dirigida por Adolfo Best Maugard y fotografiada por Ross Fisher y Agustín Jiménez, con sus debilidades (las actuaciones, el actor alemán, el joven, la historia de su falso ingreso al gangsterismo) tiene un poder único: no inventa, retrata. No hay la exigencia de cumplir las reglas del género cabaretero porque éste apenas comienza. Todos proceden de acuerdo con lo que conocen, y lo que conocen no es el cine sino su experiencia personal. Sin que se perciba y sin que nadie lo reclame, *La mancha de sangre* es “*cinéma-vérité*”, porque se remite a la referencia inmediata, los boleros, las ficheras, el cabaret mismo con su aspecto de cantina. El baile de la joven desnuda es el punto culminante, porque es lo único no realista, la irrupción de la estética en la reconstrucción naturalista.

Ya para 1940, el comercialismo desplaza de los temas filmicos al nacionalismo revolucionario. Las discusiones sobre el derecho laboral o la tenencia de la tierra destruirían cualquier clientela, de dentro y de fuera, y es preferible resolver (comprimir y diseminar) la Revolución en unas cuantas imágenes-*shock* que se repiten: cargas de caballería, cañonazos que engendran montañas de polvo, *stunt men* que caen valerosamente de sus caballos o de los tejados. El nacionalismo comercial ve en la Revolución el magno paisaje dramático y la ocasión de la estéti-

ca (*Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Fernández, el ejemplo más adecuado).

La burguesía y la clase media desisten pronto del afán de hallar en la Revolución el pasado que adorna y confiere respetabilidad. De manera explícita (si se dejan a un lado las producciones milagreras de Semana Santa) los primeros intentos abiertamente conservadores son la comedia ranchera y el género de la “nostalgia porfiriana” que, anticipado por noticieros desde 1912, encabeza *Perjura* (1938) de Raphael J. Sevilla. La intención de este último subgénero es doble: desacreditar las razones de la Revolución y habilitarle a la clase media una técnica de ascenso social. 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*.

La censura se opone a cualquier denuncia política o social y por eso las cintas de temas revolucionarios (con excepciones fallidas como *La rebelión de los colgados*) no se molestan en aclarar las causas del movimiento y a partir de 1950 lo asumen como una empresa parecida a la conquista del Oeste. De la misma forma, se inventa una *belle époque* con cafés y paseos por el Bosque de Chapultepec y ramilletes de orquídeas enviados a la cantante de moda y estrenos de zarzuelas y bohemia y lagartijos (se les dice así a los jóvenes casi literalmente adosados a la pared en la céntrica calle de Plateros) y cenas opulentas y vida en torno a los camerinos. 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, la dictadura de Díaz revive como opereta. Los cineastas Julio Bracho o Juan Bustillo Oro o Gilberto Martínez Solares o Humberto Gómez Landero —mientras dirigen a Joaquín Pardavé, Fer-

nando Soler, Sofia Álvarez, Luis Aldás, Mapy Cortés— están ciertos de algo: sus espectadores continúan valuando hondamente lo “poético”, las eras desvanecidas, el pasado entre miriñaques y landós, el encanto de las veladas literarias, la flor entre las páginas del libro. (En la segunda etapa del género, en la década de 1960, son ya la parodia de la parodia films como la segunda versión de *México de mis recuerdos* o *¡Así amaron nuestros padres!* y *Los valsos venían de Viena y los niños de París.*)

EL MELODRAMA: LA AUDITORÍA DEL ORDEN FAMILIAR

El género irrefutable del cine sonoro es el melodrama. Ejemplo inaugural: *Más fuerte que el deber* (1932) de Raphael J. Sevilla. En 1931, *Santa* de Antonio Moreno, el vía crucis de la prostituta por antonomasia, goza de un éxito desbordado. El público, de inmediato, acepta la exaltación de la moral tradicional, “el cordón umbilical” que no tiene que ver con su vida cotidiana sino con los entretenimientos de la virtud. Engaño y honestidad al mismo tiempo: la culpa es de la atmósfera que respiramos, la moraleja recae sobre los agonizantes... y el público se satisface ante las oportunidades del pecado. El melodrama viene a ser el agente de relaciones públicas de la virtud y el vicio (de la épica nacional y el drama íntimo), la teatralización de los sentimientos y el encomio 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.

En México el cine mudo no produce figuras. Los Monstruos Sagrados, para emplear la expresión francesa, se definen a principios de la década de 1940, cuando los apuntala el desarrollo

de la industria. Pero en *La mujer del puerto*, Andrea Palma, maquillada como Marlene Dietrich (de quien fue sombrerera en Hollywood), es enigmática, dueña de una tristeza hasta entonces desconocida y de la ambigüedad que irrumpe en un cine simplista. Por desgracia, en la década de 1930 son muy escasos los saberes específicos de la industria.

Por lo pronto, avasalla la moda de la simbología nacional. En las caras —ésta es la creencia— cristaliza la herencia, allí se conjugan las múltiples y únicas versiones de la nacionalidad. En esos años, en un nivel, el de la formación y el afianzamiento del público, también son muy significativos los *close-ups* de los actores “característicos” y de los extras. Filosofía subyacente: si la Revolución nos enseñó a mirarnos a nosotros mismos, conviene detallar quiénes somos, es decir, cómo nos acepta, esencializa y distorsiona el cine. La cámara, según propios y extraños, se adentra en las interioridades de la nación.

El cine construye sus propias referencias nacionalistas, y en los Estudios Churubusco o en los América o en los San Ángel Inn, el conjunto de extras y actores característicos es, casi literalmente, El Pueblo, la sustancia de La Mexicanidad. A los rostros “típicamente mexicanos” (es decir, de gran parecido a vecinos y parientes) se les añaden otros, sobre todo de actores hispanos, que matizan el costumbrismo.

Estos “hallazgos de la persistencia” se repiten en cada película, a modo de señas de identidad y asideros de la confianza. Son situaciones previsibles en sí mismas, facciones y cuerpos ligados a las realidades abrumadoramente campesinas y provincianas y, pronto, a los panoramas urbanos. Y la reiteración desemboca en lo previsible: el Pueblo de los estudios de cine se convierte en El Pueblo a secas, la referencia visual omnipresente. No es exagerado decir que si un mexicano de esos años quiere imaginarse al Pueblo en su conjunto, sólo puede acudir a las Fiestas Patrias y a sus recuerdos del cine nacional. No le queda otra.

En esta etapa el *close-up* se concentra en declaraciones de raíz o de estilo, de orgullo nativo o de condición humana. En buena medida domina la percepción rutinaria de lo popular, construida en el teatro de revista, donde el público se siente reflejado en la tez cobriza, los rasgos aindiados y la distancia caricatural del maquillaje. Y por eso, en el sentido emblemático, extras y actores son “todo cara” (“No recuerdo quién preguntaba a un mendigo, a quien veía en camisa en pleno invierno, tan alegre como cualquier otro... cómo podía vivir con tan ligero traje: ‘Usted, señor, respondió, tiene la cara descubierta; pues suponga que yo soy todo cara’”, Montaigne, *Ensayos*).

El hecho mismo de adjudicarles a los rostros dimensiones extraordinarias, genera un vuelco en el comportamiento. Las mujeres, sin estas palabras, ven en sus facciones escenarios de la seducción o de la respetabilidad. Con algo parecido al celo científico, las espectadoras estudian los estilos de peinado, los métodos de presentar o soslayar el rostro, de exhibir pasiones o recato o despecho señorial o indiferencia o lujuria interesada. Y los hombres de aquellas décadas (tan “experimentales” como se diría ahora) tasan comercialmente las cualidades espirituales y físicas de los ofrecimientos en pantalla, modelan su virilidad y localizan en las mujeres el candor de la Noviecita Santa o las cadencias de la pecadora irresistible, y se aprestan a la conquista o la resignación. Como sea, y millones de tarjetas postales lo ratifican, es inequívoca la reflexión básica de los espectadores: aquí, en la oscuridad de estas salas o estos jacalones, la imitación tiene sentido, la adoración semirreligiosa se justifica, y las veneraciones recientes se ligan a las nuevas maneras de ser (las admiraciones guían las acciones).

El gran despliegue de la pantalla desemboca en otra percepción de lo cotidiano. El retrato fotográfico ha sido el documento de las migraciones de la experiencia: así se es en un instante preciso, así nos recordaremos a nosotros mismos, así es la familia, y así transcurre, entre secuencias aislables, la vida. Y el infinito de la pantalla es tropel de expectativas para quienes cada día

saben menos de santos, y sólo conocen datos sueltos de los héroes. La colección de rostros como elixires de la nacionalidad.

LAS ESTRELLAS MÁS POPULARES

PEDRO INFANTE:

“CARIÑO QUE DIOS ME HA DADO PARA QUERERTE”

Fecha histórica: 25 de marzo de 1947. Se estrena en el cine Colonial del D.F. *Nosotros los pobres*. Aunque Pedro Infante ya es conocido —*Jesúsita en Chihuahua* (1942), *Mexicanos al grito de guerra* (1943), *Viva mi desgracia* (1943), *Cuando lloran los valientes* (1943)— serán este encuentro “urbano” con Ismael Rodríguez y su interpretación del carpintero Pepe el Toro los elementos de su consagración.

A este cine enfebrecido, de mal gusto, lacrimógeno, divertido, visceral (el naturalismo que se cree neorrealismo o la comedia sin pretensiones o el hallazgo de la dulzura de la truculencia), con brotes de buenas actuaciones, en el filo de la navaja entre la cursilería y el carisma, le toca ser una fuerza tremenda, un concilio de apetencias sociales.

La vecindad como acumulación de la dicha y la desdicha. En *Nosotros los pobres* el repertorio es irresistible: la anciana en silla de ruedas, el portero mariguano y ladrón, el joven noble acusado vilmente de asesinato, los amigos tontos y fieles, la hija posesiva, el chisme como el registro civil, el lumpen que es marginal en todo menos en el afecto, las léperas de corazón de oro, la hermana seducida, abandonada y prostituida, la carpintería como símbolo del trabajo que redime, el idilio cantado y silbado, la Noviecita Santa que sabe querer y chiflar, los chistes y dramas entremezclados. Nada falta: ni canciones pegajosas, ni embriaguez, ni nota roja, ni el duelo mortal (en la cárcel), ni el contrapunto con la insolencia de los leguleyos. En los cines, las

multitudes se alegran y se arrepienten de su alegría mezquina y triste... Y la exigencia de representantes de su existencia caótica y circular ensalza a Pedro Infante (1917-1957), cuya popularidad es todavía un comentario exhaustivo sobre el vigor de las creencias que son “constituciones de la República”.

En sus inicios, Pedro Infante es un proyecto de *crooner*, de galán urbano de *smoking*. Todo cambia con la respuesta popular a sus personajes campiranos en *Jesuita en Chihuahua* (1942), *El Ametralladora* (1943) y *Viva mi desgracia* (1943), y con su relación con el director Ismael Rodríguez y su serie consagratoria: *Los tres García* (1946), *Vuelven los García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948), *Los tres huastecos* (1948), *La Oveja Negra* (1949), *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), *ATM* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951). Rodríguez y sus argumentistas y guionistas captan lo que el público exalta: Pedrito les da voz y voto, es el dueño de las expresiones vividas y variadas que se quisieran tener, de las funciones amorosas y escandalosas que les gustaría desempeñar. Con Pedrito se esparce una manera de ligar, de exhibir el corazón de oro, de sentirse a todo dar con los cuates, de sufrir de a de veras, de escindirse en el llanto o en el relajo, de no estar un minuto fuera o lejos de los suyos. Infante es, desde la década de 1940, el arquetipo del mexicano popular: sólidamente construido, guapo, de buena voz, actor “natural”. Sólo él condensa sin agravios la travesía divertida y melodramática de los menesterosos, sólo él resiste los *close-ups* de la desolación y la pérdida, sólo él encarna el buen humor en las devastaciones.

DOLORES DEL RÍO:

“COMO TÚ QUERAS, LORENZO RAFAIL”

Al vigor de lo excepcional lo determinan razones de la belleza, de la apostura, del carácter o de la expresividad que el público

reconoce. Tómese el caso de Dolores del Río (1905-1983). En el Hollywood de 1920-1930 es la nativa hermosísima, sensual, de facciones iluminadas por la furia y el amor, feliz porque así lo dicta el instinto, arrebatadoramente primitiva. En México se le pide la pérdida de la vitalidad. ¿Para qué la necesita si interpreta a la Mexicana deslumbrante y hierática? El espectador lo sabe: frente a mí está la fascinación de los orígenes; así como Dolores debió ser la primera mujer del Anáhuac, de pómulos que realzan el rostro, de pureza de trazo, de lejanía psicológica marcada por las buenas costumbres, de disposición al mando de las emociones legítimas (digamos el llanto, la sumisión, el arrepentimiento, la súplica).

En 1942 a Dolores se le ofrece el papel principal en *Flor Silvestre*, que dirigirá un antiguo extra de Hollywood, Emilio Fernández, *El Indio*, con un tema previsible: la pareja en la Revolución mexicana, la épica desde la perspectiva del amor enloquecido. En *Flor Silvestre*, Dolores encuentra a su compañero ideal, Pedro Armendáriz, recio y viril, de apostura notable. Si Dolores no es ciertamente una gran actriz, sí es una presencia única, y el camarógrafo Gabriel Figueroa capta las cualidades de su rostro. En la etapa del nacionalismo cultural, Dolores emblematiza el semblante de la raza. En los festivales, *Flor Silvestre* y, sobre todo, *María Candelaria*, atraen la atención de la crítica. Directores y argumentistas conciben a Dolores como la representación de lo clásico: un rostro único, la pasividad, la resignación. La Sufrida Mujer Mexicana posee facciones portentosas.

En *María Candelaria* alcanza su plenitud simbólica. Desde su inicio el film revela graves deficiencias, diálogos ridículos y autoparódicos, énfasis en el melodrama burdo que afecta la convicción estética. La trama es desmesurada: en una comunidad indígena de Xochimilco, a principios del siglo xx, María Candelaria (Dolores), la hija de una prostituta, es perseguida y finalmente lapidada por su pueblo. La exageración y la cursilería pesan demasiado. Pero son incomparables la fe y le energía del

Indio Fernández al evocar el Edén subvertido de la nacionalidad. Figueroa retrata las virtudes fotogénicas de Dolores y Armendáriz, y lo demás corre a cargo del momento internacional.

Dolores es presencia radiante en *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *La otra* (1946), *Doña Perfecta* (1949).

MARÍA FÉLIX:

“AMORES HABRÁS TENIDO...”

Ni *El Peñón de las Ánimas* (1942), ni *María Eugenia* (1942) o *La china poblana* (1943) aportan lo demandado por la época: el ídolo que incite el ánimo adoratriz y sea también imán de taquilla. En *Doña Bárbara* (1943, de Fernando de Fuentes) se da el cambio primordial: el personaje es de tal modo perfecto que le prohíbe a la actriz, y para siempre, cualquier retroceso psíquico.

María Félix escenifica sentimientos ligados al poder y a la naturalidad del lujo. A ella la rodean las rendiciones anímicas (evidentes) y los bienes materiales, ni lo desdeñable ni lo más importante. Ante el espejo y a través del espejo, en la inmensidad del escrutinio, tiene a su disposición fotógrafos, iluminadores, maquillistas, modistos, joyeros, escenógrafos, decoradores, peinadores, sombrereros... y un público que ya no se extraña de la renovación de su asombro. En cada ocasión sobresale la mezcla perfecta de la lógica del *glamour* y el esmero de los rasgos, de la personalidad que se bifurca en la mujer que no se deja de nadie y en la cortesana. Si, digamos, María usa trajes típicos, “la Mexicanidad” no será en ella disfraz o vestimenta ritual. Es lo inesperado, la mutación de lo típico en lo clásico, de lo típico en lo irrepetible, y todo sin requerir virtudes interpretativas. Caudilla de la ambición latifundista o revolucionaria con sarape, sombrero, revólver y puro, María, la Hembra-con-corazón-

de-hombre, anuncia la nueva psicología femenina y evoca la Revolución que no fue, lo que habría pasado si la belleza se independiza de la violencia y la moda se instala en las trincheras. Y si en su personaje es devoradora, mujer sin alma, *femme fatale*, ella se aísla en la elegancia, su molde inquebrantable.

Al sofisticarse o caricaturizarse el género, el personaje de María Félix (la marimacho como eje de la revuelta, Dior en la toma de Zacatecas) en películas como *Enamorada* (1946) y *Río Escondido* (1947) y a partir de la década de 1950, en *La Cucaracha*, *Juana Gallo*, *La Escondida*, *La Bandida*, *La Valentina* y *La Generala*, banaliza y disuelve con ademanes bruscos los temas revolucionarios. Si la Revolución se ha vuelto sólo una leyenda, da igual que sea una hembra bragada la que capitalice su memoria.

JORGE NEGRETE:

“ABRIR TODO EL PECHO, PA' ECHAR ESTE GRITO”

En la década de 1940, los *superstars* inevitables son Cantinflas y Jorge Negrete (1911-1953). Negrete encarna un “temperamento nacional”, vinculado a la arrogancia de la hacienda, el criollismo a ultranza, la severidad del Señor Amo. De *La madrina del diablo* (1937) a *Dos tipos de cuidado* (1952), Negrete, el Charro Cantor, es fiel a su prototipo de hidalgo afiebrado y desdeñoso, el conquistador del mundo y de las féminas que lo habiten. Su voz es persuasiva y su resonancia es profunda en el imaginario romántico de las mujeres de habla hispana y, no tan extrañamente, a su papel sustancial lo ayudan el tono monocorde y la actitud rígida. Casi sin variantes, es tal su encumbramiento que no evita la conciencia de ser Jorge Negrete, la entidad que de golpe representa un país y las maneras de vivir la gallardía y la valentía. Esto llega al extremo en *No basta ser charro* (1945), en la que es simultáneamente un personaje rural y el mismísimo Jorge Negrete.

CANTINFLAS:

“QUE LE CORTEN LA CABEZA, DIJO LA ACADEMIA”

Una película precursora: *¿Qué hago con la criatura?* (1935) de Ramón Peón. Polo Ortín, el cómico, extrae su humor de algo equidistante del ingenio y del *gag*, del chiste visual. Algo parecido a la convocatoria para cómplices: “No soy muy chistoso, pero ustedes tampoco y yo aquí los represento”. La carpa es el origen común y los cómicos, temerosos del nuevo medio, suelen enfrentarse a la cámara con desconfianza, con rigidez. En 1936, en *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres, debuta Mario Moreno *Cantinflas* (1911-2000) que, avasallante en la carpa, es el inventor de la combinación exacta entre el manejo del cuerpo y la emisión armónica de frases sin significado. La cabeza sigue un divertido trámite pendular y esquiva al enemigo invisible, los brazos en guardia, el rostro congelado en la expresión sardónica, las cejas levantadas con la curiosidad de a ver qué pasa, la burla zigzagueante, *no me diga, cómo no, ay qué dijo, ya se les hizo*. La expresividad asciende y desciende a lo incomprensible, las cejas interrogan y el rostro melancólico desafía y halla en la perplejidad su fuente del relajo. Es el semblante del paria urbano que se ilumina al oscurecer deliberadamente lo que entiende, y al comprender con malicia y jolgorio —ahí está el detalle— lo que rebasa los ámbitos verbales. Lenguaje corporal, facciones donde ensaya la picaresca sus trucos, voz cuyo tono indefenso es parte de la ofensiva, coreografías instantáneas. En su primera etapa, de *Águila o sol* (1937) a *El signo de la muerte* (1939), de *Ahí está el detalle* (1940) a *Ni sangre ni arena* (1941) y *El gendarme desconocido* (1941), *Cantinflas* forja una imagen, la del “peladito”, el lumpen que gracias a su propio esfuerzo va de la nada al caos, del vacío a la plenitud del vacilón.

Y al júbilo retador, al cuerpo del boxeador que la emprende con un danzón, los unifica la hilera de palabras no tan in-

coherentes como arrojadas a la coherencia interna del disparate. La lógica del *nonsense* a la mexicana, el absurdo del diálogo de “la palomilla brava” que va al cine a desfogarse en compañía. Lewis Carroll se arranca con “desde el momento en que yo fui / quién eras / nomás / interprete mi silencio”. Cantinflas combina (arregla) el anhelo de diálogo muscular y el laberinto verbal, y su anhelo triunfa porque lo acompaña con la plasticidad (física y auditiva). Las palabras bailan sobre una cuerda en el abismo de la significación, y el cuerpo es un vocabulario que devora el entorno. Por eso hay suficientes testimonios sobre la elevación de Cantinflas en la carpa, donde se rompe la escuela de las repeticiones del cómico mexicano (que siempre intenta compensar con la gracia personal), y la fuente de la comicidad se escapa del chiste prefabricado y se dirige a la inutilidad de memorizar y transmitir sumisamente un humor mecánico.

Surge un estilo, de durabilidad sujeta a la energía imaginativa de su creador. El estilo consiste —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 deshilachada. Algunos ensayistas ven en Cantinflas la parodia consciente de los líderes obreros, el Luis N. Morones de Plutarco Elías Calles, el Fidel Velázquez del PRI. 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 debe fusionar el galimatías gozoso (su verdadero mensaje), el cabeceo uno-dostres del cuerpo, la mirada del que no sabe de qué le están hablando. El desplazamiento corporal enmienda y explica las deficiencias y caídas del habla... Y después de la primera etapa, el discurso solemne sustituye al relajjo.

PEDRO ARMENDÁRIZ:

“¡EL QUE SE ACERQUE A ESTA MUJER SE MUERE!”

El complemento inevitable de Dolores del Río —la otra mitad de “la Pareja Fundadora de la Nacionalidad”— es Pedro Armendáriz (1912-1963), elocuente en su manejo de las licitudes ideales del Macho: vigor animal, ternura que desea pasar inadvertida, furia que es técnica de presentación, regocijo que por individual que sea siempre resulta comunitario. Él ríe a rostro abierto y sus carcajadas retumban como feria, fiesta, apocalipsis tabernario, toma de plaza fuerte, caricias bruscas de enamorado. En *Flor Silvestre* (1943), *Distinto amanecer* (1943), *Las abandonadas* (1945), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Juan Charrasqueado* (1947), *Rosaura Castro* (1950), *La noche avanza* (1951) y *El bruto* (1952), el rostro (y la voz de mando) de Armendáriz impregnan de convicción las situaciones melodramáticas, elevándolas a otro plano creativo.

ARTURO DE CÓRDOVA:

“NO TIENE LA MENOR IMPORTANCIA”

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. Así, por ejemplo, al amparo de la sombría grandilocuencia de Arturo de Córdova (1908-1973), se pretende que lo “poético” (los enigmas de la modernidad y la psique) yace entre los pliegues del alma. El freudismo de divulgación se aloja en penumbras de donde brota un rostro angustiado. *Crepúsculo* o *En la palma de tu mano* o *El hombre sin rostro* le muestran sus abismos a la sensibilidad del mexicano enseñándole las vetas de su psicología.

Arturo de Córdova no tiene dimensión mítica, pero nadie lo iguala en su juego histriónico, su apropiación del estilo de una

Columna de la Sociedad, un Hombre de Pro. De *La Zandunga* (1937) a *Él* (1952), de *El rebozo de Soledad* (1952) a *El esqueleto de la señora Morales* (1959), de *La diosa arrodillada* (1947) a *Medianoche* (1948), él es la puesta en escena de la madurez (el delirio como acto muy formal), con su aptitud para encarnar burgueses, profesionistas, esposos infieles, gángsters redimibles, curas pecadores, profesionales del dolor callado, psicópatas ceremoniales, celosos prendidos al ojo de la cerradura, asesinos perturbados por la niebla, héroes y víctimas del psicoanálisis. Y siempre, en el comportamiento protocolario o en el desenfreno gestual, De Córdova levanta la sospecha: detrás de tanta pompa y tan enloquecida circunstancia hay un manejo sarcástico de los rasgos y de la bien timbrada voz de locutor.

FERNANDO SOLER, JOAQUÍN PARDAVÉ, SARA GARCÍA:

“SI NO FUERA POR LA FAMILIA NO TENDRÍAMOS UN HOGAR”

Más que actores, notables maneras de ser (moldes ceremoniales y festivos) del cine mexicano, Fernando Soler (1896-1979) y Joaquín Pardavé (1900-1955) trasladan al cine virtudes y habilidades del teatro, su ámbito desde la niñez. Por cerca de cincuenta años Soler es indispensable, y así lo entienden, entre otros, Fernando de Fuentes, Luis Buñuel, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Alberto Gout, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein y él mismo, Fernando Soler, director más que irregular. Si Arturo de Córdova es un preámbulo de la sociedad sofisticada, Soler adapta a un clima de actuación severo los procedimientos del patriarcado y sus costumbres coléricas y lascivas, amigables y parsimoniosas. Al ver sus películas, con frecuencia rutinarias, los espectadores le conceden de inmediato la autoridad moral que no es del personaje específico o del actor, sino de la suma de interpretaciones *creíbles*. Él es un excelente comediante (véase por ejemplo *México de mis recuer-*

dos, de 1943), pero su espacio preferencial es el melodrama, donde es el centro de gravedad, el paterfamilias de horca y voz despiadada, el hombre respetable atrapado por las miradas y andares de la seducción.

Con suprema eficacia, Joaquín Pardavé utiliza a fondo la sabiduría del teatro de variedades, en especial el ritmo del *sketch*. Habitado desde muy joven a representar más edad, Pardavé dispone el rostro a modo de foro de las emociones que llegan tarde para convertirse en experiencias, prodiga las risas y risillas que son admisiones de fracaso y apetencia, imposta la voz para que adquiera los ecos de la distinción. Porfiriano por antonomasia —en una industria que hace de la dictadura de Porfirio Díaz la fábrica de buenos modales—, inmigrante español o libanés, viejo raboverde, enamorado sin esperanza, Pardavé, desde su galería de personajes gozosos y patéticos, refuerza, con simpatía infalible, las complicidades y los pactos entre actor y espectador: el primero afina sus golpes escénicos y el segundo se desentiende de las tramas irredimibles en películas cuyo valor radica en el modo en que una presencia inventa épocas.

En este horizonte de los duetos arrebatados sólo una gran excepción: Sara García y Fernando Soler, la culminación de la familia tradicional, los seres de edad indefinida que el público siempre identifica con la vejez. (En la pareja Sara García-Joaquín Pardavé la farsa le pone sitio al melodrama.) Don Fernando y doña Sara distribuyen regaños y afectos: él da las órdenes y ella aporta el sentimiento de compasión; él es inflexible hasta el penúltimo momento, ella tramita las indulgencias; él festeja sus propias infidelidades, ella hace del llanto un ariete. Cada uno por separado, Soler y García son profundamente representativos. Y la combinación es una apoteosis. En *Azahares para tu boda* o en *Cuando los hijos se van*, exploraciones tímidas de la crisis en la familia tradicional, ellos conducen al limbo de lo inmejorable, gesto por gesto y tono de voz por tono de voz, las virtudes y las limitaciones de la clase media decente y respetuosa de Dios y del

Señor Gobierno. Sin demasiada exageración, en la iconósfera nacional Sara García y Fernando Soler son un árbol genealógico del siglo xx. Sola, Sara García es la aflicción que prodiga rostros al borde del precipicio, la femineidad como ancla, la Abuelita dulcemente tiránica, las crucifixiones al mayoreo, el sometimiento histórico al señor de la casa o a ese otro padre de familia que es el Señor del Cielo: “Si te lo llevaste, Diosito, por algo sería”.

TIN TAN:

“ÉSTE ES EL PACHUCO, UN SUJETO SINGULAR”

Cantinflas opaca y disminuye a los demás cómicos, incluso a un actor muy dotado, Germán Valdés *Tin Tan* (1915-1973), cuya carta de presentación es la forma física y lingüística del fenómeno de la transculturación. El pachuco habla espanglish, el pachuco usa tirantes y sombrero con pluma y masca chicle y disloca el idioma y dice “baisa” y “carnal”. La embestida del purismo idiomático se niega a ver en Tin Tan un presentimiento de las grandes mudanzas verbales que se cumplen a plazos. Pronto, Tin Tan se desprende de su indumentaria tírili y en sus mejores películas, dirigido por Gilberto Martínez Solares (*El rey del barrio*, *El revoltoso*), desata la vitalidad anárquica. Para las nuevas generaciones, Tin Tan presagia y actúa las libertades que el cine consiente y exige, y esto incluso en su etapa final consumida por la prisa y las repeticiones.

LOS CAMARÓGRAFOS

Sólo recientemente la crítica valora a los camarógrafos. A Gabriel Figueroa, un gran artista, lo sitúan los premios en concursos internacionales, y artistas de primer orden se alojan en las penumbras del conocimiento gremial: Agustín Jiménez, Jack

Draper, Alex Phillips, Rosalío Solano. Pero, admirados o ignorados, los camarógrafos cumplen con su tarea y extraen de los semblantes privilegiados los mensajes o, mejor, los estilos de vida que el público demanda. Figueroa es, en gran medida, el director alterno de algunas de sus películas (las que hizo con El Indio Fernández por ejemplo) y ahora el camarógrafo no pasa inadvertido.

Ya en la década de 1980 el fotógrafo no se demora proponiéndole a los espectadores el sometimiento a las Estrellas, ni fotografiar es un acto de comunión o excomunión. La técnica se adueña del territorio de la lírica.

“OJOS QUE NUNCA ME VEIS/
POR RECELO O POR DECORO”

En la década de 1930, y esto vale en gran medida para los años siguientes, el público, abrumadoramente tradicionalista, no admite mujeres de reacciones incompatibles, o sólo las acepta si su final prefijado es la condenación. Para sentir las suyas, quiere heroínas, criaturas de lo frágil y lo digno, felices en su desamparo, de rostros despojados de cualquier ambigüedad, alteradas porque de vez en cuando les toca huir del infortunio, inseguras porque su belleza es un don de Dios y les toca manejarla con decoro. En la década de 1930, a la excepción de Andrea Palma se añade Lupe Vélez (1909-1944), que en Hollywood es la fogosísima latina, *The Mexican Spitfire*, *Hot Tamale*, y en México sólo filma dos películas: *La Zandunga* (1937) y *Naná* (1943), de cualquier modo suficientes para dar idea de su personalidad.

La industria del cine consume sin cesar posibilidades y promesas (*¡Hoy, gran remate de los descubrimientos de la temporada pasada!*). Y la ansiedad de renovar las ofertas visuales explica a las Jóvenes Damitas, con su dicción incierta, su belleza sitiada por la voz inexpresiva y el escaso manejo facial, su temperatura

pasional eliminada por los mínimos acomodados expresivos (los ojos se abren con desmesura, las cejas ascienden en el infinito de la frente, las facciones se crispan). A estrellas y “estrellitas” se les pide, de diversas maneras, situarse en la zona equidistante de lo moderno y lo muy anacrónico, allí donde privan el chantaje sentimental, la indefensión propia de su sexo, las cualidades mejor entendibles en recámaras y cocinas, la altivez que el amor reduce a gestos de imploración, la humildad campesina que opta por callejones sin salida.

No obstante sus limitaciones y el muy insuficiente apoyo de la industria, estas presencias también aportan su público. Cito algunas de las más destacadas: Esther Fernández, Gloria Marín, Columba Domínguez, Charito Granados, Amanda Ledesma, Marina Tamayo, Rosita Quintana, María Elena Marqués, Amanda del Llano, María Luisa Zea, Consuelito Frank, Silvia Derbez, Yolanda Varela, Rosita Arenas, Irasema Dillian, Miroslava, Elsa Aguirre. Y también, notoriamente, Blanca Estela Pavón, Marga López, Leticia Palma y Silvia Pinal. Si muchas actuaciones son inconvincentes, los rostros suelen resplandecer. Así por ejemplo, Esther Fernández en *Allá en el Rancho Grande* (1936), Gloria Marín en *Historia de un gran amor y Crepúsculo*, Elsa Aguirre en *La doncella de piedra* y *Algo flota sobre el agua*, Miroslava en *Ensayo de un crimen*, Rosita Quintana en *Susana, carne o demonio* y *Calabacitas tiernas*, María Elena Marqués en *La perla*, María Luisa Zea en *Rayando el sol*, Columba Domínguez en *Pueblerina* y *La Malquerida*, Amanda del Llano en *Esquina bajan*, y así sucesivamente.

La cúspide sentimental: Blanca Estela Pavón, *La Chorreada de Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, generosa, solícita, fiel de aquí a la siguiente escena de llanto. Suyas todas las ejemplaridades menos las de la apropiación de sí misma: no puede protestar, carece de iniciativas y en su rostro se anticipan el sacrificio o la brevedad de la dicha. Y las espectadoras aprueban su actitud porque responde a la tradición. En su turno, sea cual

sea el personaje que interprete, Marga López, dulcísima, comprensiva, representa la bondad defendida por la pureza esencial. Y desde *El rey del barrio* (1949) y *Azahares para tu boda* (1950), Silvia Pinal es la modernidad, en este caso algo relativo al lenguaje corporal y a la imposibilidad de ser fijada por el melodrama convencional.

* * *

A fines de la década de 1940, las mujeres, a diferencia de la legendaria Santa, ya no se avergüenzan de sus movimientos “libidinosos” ni toman tan en serio la noción de pecado, que de producirse es ya otro atractivo del temperamento. Leticia Palma, digamos, legitima a los personajes rencorosos, y las animosas y trepidantes rumberas (María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Amalia Aguilar) se despojan de las nociones de culpa que en algo entorpecerían el frenesí dancístico. Y la franca y descarada sensualidad —la manipulación irónica del cuerpo— aparece con Lilia Prado, Katy Jurado, Ninón Sevilla y Meche Barba. Lilia Prado, en *Subida al cielo* o *La ilusión viaja en tranvía*, es el luminoso objeto del deseo cuyo fin evidente es suscitar impulsos de adulterio en los solteros. Katy Jurado es la Mala Mujer que subraya el gris comportamiento de las Buenas Mujeres. Y el requisito para que Meche Barba conserve su pudor es el ejercicio concupiscente de la rumba. Y en *Aventurera*, *Sensualidad*, *Aventura en Río*, *Revancha* o *Víctimas del pecado*, Ninón, con ese rostro en el que se vuelven indistinguibles inocencia y astucia, es la Vamp que el cine mexicano no produjo en la década de 1920, es el Trópico y las veleidades caribeñas, es la imagen faraónica de la Querida, que no confiere respetabilidad pero sí prestigio (“No se la presentaría a mi madre, pero que lo sepan todos mis amigos”), es la sirena de cabaret cuya lascivia lleva al parroquiano al odio instantáneo a su mujer legítima. “Yo no tumbo caña/ ni la tumba el viento./ Que la tumbe Ninón/ con su movimiento”.

La emergencia de las atmósferas del pecado trae consigo un nuevo manejo del rostro, en salto a la vez fotográfico, “teológico” e ideológico. Hasta ese momento —y basta ver las expresiones de Lupita Tovar y Esther Fernández en sus versiones de *Santa*— el candor lo es todo, y el pecado es un desprendimiento del horror moral. Pero la necesidad de recrear el cabaret (durante unos años, y junto a la vecindad, sinónimo de la gran ciudad) obliga a otro paisaje facial. Lo Profundo deja sitio a lo Pintoresco, el “cinturita” es el Macho sin virtudes (su forma legendaria: Rodolfo Acosta en *Salón México*), y la prostituta —virgen de medianoche— informa de la otra santidad del rostro mientras responde a los “exvotos” heterodoxos de la industria. La antiheroína es salvajemente atractiva, veleidosa, proclive al sacrificio, y, a la hora de la rumba, teatral y monumental. Una por una, la rumbera escenifica las etapas del apremio sexual hasta culminar, bélicamente, en el “coito de una sola persona” (un koan no reconocido). En cada meneíto se condensan los acostones que la censura prohíbe y el espectador ansía.

En el extremo, se caricaturiza a los estereotipos. Los códigos moralistas sólo admiten las psicologías singulares envueltas en la lujuria o en lo grotesco. En el segundo caso, por ejemplo, el dúo de teporochas o lumpen, La Guayaba y La Tostada (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña) en *Nosotros los pobres*; las cómicas del tipo de Vitola, cuya razón de ser es la necesidad de divertir asimilando ofensas, y las extras que aparecen sólo para que el cómico, nomás viéndolas, emita expresiones de susto.

LA COMEDIA RANCHERA Y OTROS GÉNEROS

Un género populista: 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 un ensueño azucarado. ¿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 semifeudal como el bienaventurado Rancho Grande. De entre las fantasías clasicistas que ha urdido el cine mexicano, la comedia ranchera es la más ortodoxa, la visualización del sueño de los patrones, siempre a contracorriente ya no de la realidad campesina (concedámosle su pretensión de comedia), sino de cualquier verificación elemental.

El charro —que adquiere los desplantes sucesivos o simultáneos de Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar— es el remanente pintoresco al que “ponen al día” sus habilidades de cantante en la feria, la calle, la cantina, la fiesta del santo del pueblo. El homenaje a la hacienda se prosigue con el machismo de zarzuela: *Ay, Jalisco no te rajes* (1941) de Joselito Rodríguez es lo más desafiante en un género en el que se incluyen *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 ejemplifica la brutalidad: más bien, la aspiración de refinamiento. Humilde paradoja: el machismo ya es un *show*, un acto de habilidades vocales y disparos al aire que, por equivocación, atraviesan los cuerpos. En la comedia ranchera, los “símbolos auténticos de México” cuando lloran en la cantina salen de allí a casarse con la ingrata. Los hombres no lloran a menos que haya una cámara filmándolos.

Método a la inversa: si la imitación fue el origen de una cinematografía no desprovista de originalidad, la autoparodia de los escasos hallazgos devuelve con rapidez una industria a la imitación y el colonialismo. Ejemplos genéricos: el llamado *chili western*, que inaugura 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 durante una década a un personaje, El Santo, al dominio infatigable de la taquilla y a un éxito internacional muy vinculado a la estética del fracaso artístico.

Casi subgéneros en sí mismos: Mauricio Garcés (1926-1989) y Eulalio González Piporro (1921-2003). Garcés, sin contradicciones, es el arquetipo del estereotipo: un conquistador infatigable, cínico, elegante, más errátil que promiscuo. Entre sus películas: *Las tres perfectas casadas* (1971), *Vidita negra* (1971), *Tápame contigo* (1969), *Espérame en Siberia vida mía* (1969), *Fray don Juan* (1969), *Departamento de soltero* (1969), *Modisto de señoras* (1969), *El sátiro* (1980).

El Piporro crea la mejor parodia del “Norteño”: cínico, bravucón a sus horas de entonación “clásica”, intérprete excelente de corridos satíricos, arreglados o compuestos por él. En su filmografía: *Ahí viene Martín Corona* (1951); *Espaldas mojadas* (1953); *Escuela de música* (1955); *El padre Pistolas* (1960); *El rey del tomate* (1962); *Las cenizas del diputado* (1969); *El Pocho* (1969).

LA FERIA DE LA APOSTURA

Si es más perdurable, internacionalmente, el efecto de las presencias femeninas (de los rostros que encumbran al género segregado), también, en el mercado de las apreciaciones acumulativas, es enorme el impacto de las presencias masculinas, que le ceden a una sociedad desconcertada sus imágenes de madurez. (Los jóvenes con aspecto de “jóvenes” serán regalo de la década de 1960.) Esto explica la serie de galanes marcados casi siempre por la solemnidad o, si se prefiere, por la ausencia de ironía. Recuérdese entre 1940 y 1960 a David Silva, Antonio Badú, Ramón Armengod, Luis Aguilar, Emilio Tuero, Roberto Cañedo, Luis Aldás, Miguel Torruco, Carlos Navarro, Ramón

Gay, Carlos Baena, Eduardo Noriega, Crox Alvarado, Armando Silvestre, Antonio Aguilar, Joaquín Cordero, Víctor Manuel Mendoza, Abel Salazar, Víctor Parra.

LOS ROSTROS COMPLEMENTARIOS

Aunque no lo admita o aunque no lo sepa bien a bien, el público que es pueblo y es barriada y es colonia y es fuerza migratoria, usa las películas para inventariar su nostalgia y su presente. En esta tarea son decisivos los cómicos, las Segundas Figuras y los actores de carácter. Son muy significativos Polo Ortín, Jesús Martínez *Palillo*, Carlos López *Chaflán*, Armando Soto Lamarina *Chicote*, Óscar Pulido, Fernando Soto *Mantequilla*, Adalberto Martínez *Resortes*, Joaquín García *Borolas*, Manolín y Shilinsky, Antonio Espino *Clavillazo*, Marco Antonio Campos *Viruta*, Gaspar Henaine *Capulina*, Eulalio González *Piporro*. Casi todos —y sus apodos lo prueban— vienen de la carpa y el teatro frívolo, y los más antiguos (Ortín, Chaflán, Chicote) son francamente rurales. *Resortes* es el capitalino típico, en voz, vestimenta, desplantes coreográficos, sentido del relajo. Manolín y Shilinsky, como después *Viruta* y *Capulina*, son emanaciones del cine mudo y de la carpa.

El humor, solicitud de ingreso a la visibilidad y el sonido. Si, con demasiada frecuencia, ni el ingenio ni los *gags* son extraordinarios (versión piadosa), la intención es noble: extraer la risa del territorio del melodrama, de la peligrosa cercanía entre lo humorístico y lo patético. Allí los cómicos se emancipan como pueden y, digamos, Consuelo Guerrero de Luna en su mejor película, *¡Arriba las mujeres!*, es el travesti perfecto, sin miedo al ridículo porque el ridículo, como sea, es un círculo de reconocimiento.

Cito algunas relevantes Segundas Figuras: Miguel Inclán, Carlos López Moctezuma, Rodolfo Acosta, Tito Junco, Andrés y

Domingo Soler, Emma Roldán, Mimí Derba, Antonio R. Frausto, Evita Muñoz *Chachita*. Cada uno extraordinario a su manera. Verbigracia: Miguel Inclán en *Los olvidados*: el ciego que maldize como desde el fondo de la tierra, el coro griego de un solo hombre rencoroso; Andrés Soler en *Sensualidad*: el vejete como depositario del cinismo, que es la única forma accesible de la verdad; Mimí Derba, la señora de sociedad en *Ustedes los ricos*: la dama que aloja la dignidad en cada gesto o tono de voz; Emma Roldán en cualquiera de sus películas: la humildad como marrullería; Carlos López Moctezuma en *Canaima* o en *Río Escondido*: la furia del cacique como desintegración del alma.

LOS DIRECTORES

ALEJANDRO GALINDO

En la década de 1940 aparece la tragicomedia urbana, la crónica de un Distrito Federal manejado y diseñado como una vecindad hija del rancho y de los camiones de pasajeros. El director por antonomasia de esta corriente: Alejandro Galindo (1906-1999). Los actores imprescindibles: David Silva, Fernando Soto *Mantequilla*, Adalberto Martínez *Resortes* y Víctor Parra. En *Esquina bajan* (1948), *Hay lugar para dos* (1948), *Una familia de tantas* (1948), *Los Fernández de Peralvillo* (1953) o *Campeón sin corona* (1945), Galindo se ocupa en otro prototipo ideal: el Buen Salvaje con voz de Peladito, la inocencia y la bondad en medio de los *dancing-clubs* y la perversidad de la urbe.

En las tramas de 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 adoptada por el cine mexicano: la unidad familiar es, no obstante el autoritarismo del paterfamilias, el mayor bien ideológico y, como se establece en *Los Fernández de Peralvillo*, huir y

negar los orígenes (traicionar el barrio) precipitan la catástrofe. El barrio (la vecindad) sustituye a la provincia como refugio de los valores tiernos y sólidos de la convivencia que, en su perversidad y estrépito, la ciudad mancilla. Con todo, el mito del vecindario bondadoso no agota el sentido de una obra irregular y, con frecuencia, desastrosa. El mismo Galindo opone a su optimismo dos excelentes alegatos contra la moral clerical y la familia como ahogo e intolerancia: *Una familia de tantas* (1948) y *Doña Perfecta* (1950). Un logro excepcional: *Cuatro contra el mundo* (1949), un film noir que transcurre en un cuarto de azotea donde se esconde un grupo de asaltantes, que se va desintegrando psicológicamente.

FERNANDO DE FUENTES

Fernando de Fuentes (1894-1958) es un caso especial. En su primera etapa dirige dos obras maestras: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936) y *El compadre Mendoza* (1934), y una película excelente: *El prisionero trece* (1933). En 1936 dirige *Allá en el Rancho Grande*, el gran éxito del cine mexicano en América Latina y, turismo interior, en México. Se ha señalado con criterio mercadotécnico: en su estreno *¡Vámonos con Pancho Villa!* dura apenas una semana, y *Allá en el Rancho Grande*, luego de un desconcierto inicial, dura meses. De Fuentes dirige comedias apreciables, o que así se siguen juzgando: *La Zandunga* (1938) y *Las mujeres mandan* (1937); decide la carrera de María Félix con *Doña Bárbara* (1943) y la apuntala con *La mujer sin alma* (1944) y *La devoradora* (1946); se responsabiliza por tres pésimas comedias rancheras de Negrete: *¡Así se quiere en Jalisco!* (1942), *Hasta que perdió Jalisco* (1945) y *Jalisco canta en Sevilla* (1949).

El declive es incomprensible: ¿cómo el director de *El compadre Mendoza* es capaz de cometer engendros como *Canción de cuna* (1953) y *Los hijos de María Morales* (1952)? ¿Es el agotamien-

to de un director o el aplastamiento de una industria que no permite ni el descanso ni las ambiciones estéticas de sus creadores?

EMILIO EL INDIO FERNÁNDEZ

El clímax del nacionalismo cultural es la obra de Emilio Fernández *El Indio* (1904-1988) como director y Gabriel Figueroa (1905-2000) como fotógrafo. La resonancia es internacional. Luego de comienzos chovinistas (*La isla de la pasión* de 1941 y *Soy puro mexicano* de 1941, en la que Pedro Armendáriz y *El Chicote* (Armando Soto Lamarina) deshacen una conspiración del Eje para invadir la patria), *El Indio* se sumerge en tragedias monotemáticas: a la Pareja la destruye la fatalidad que es la incompreensión social, la Naturaleza es la esencia de la Patria, la belleza sobrevive al crimen, el que se sacrifica por los demás comprende al mundo.

Así descritas, las películas desmerecen, son el resultado de una confusión ideológica (con el agravante de su contexto: la obra del Indio en los últimos años, desastres como *Paloma herida*, *Con los Dorados de PanchoVilla*, *La Choca*). Pero los grandes films de Fernández y Figueroa resisten el paso del tiempo. *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 su fuerza, la vehemencia lírica, la excelencia visual.

El campo es el rencor circular, la ciudad es la Caída, al Paraíso Perdido lo devastan los bandidos, los fusilados, las turbas que acosan a los indígenas de Xochimilco María Candelaria y Lorenzo Rafail. En *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Las abandonadas*, *Enamorada*, *Río Escondido*, *Salón México*, *Maclovía*, *La Malquerida*, *La perla*, *Islas Marías*, *Víctimas del pecado*, *Un día de vida* y *Una cita de amor*, Fernández y Figueroa insisten en su propó-

sito: rescatar la verdad nacional. La pretensión es 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!”.

ROBERTO GAVALDÓN

Roberto Gavaldón (1909-1986), hoy revaluado por la crítica, de filmografía exhaustiva en lo tocante a temas y géneros, dirige films muy significativos. Su primera película, *La barraca* (1944), adaptación de una novela de Blasco Ibáñez, sucede en España y es el relato de una familia y un pueblo sitiados por la miseria y los prejuicios. La especialidad inevitable de Gavaldón son los melodramas: *La otra* (1946), *La casa chica* (1949), *La diosa arrodillada* (1947), a los que salva en algo su desmesura; un melodrama campirano: *Rosauro Castro* (1950); un film noir: *La noche avanza* (1951); una puesta al día de los conflictos de los médicos en regiones de curanderos: *El rebozo de Soledad* (1952); un melodrama revolucionario: *La escondida* (1955); una fábula de la visita de la muerte: *Macario* (1959), y un acercamiento (sobre un texto de Rulfo) a las ferias y las apuestas: *El gallo de oro* (1964). Quizá las mejores sean *Rosauro Castro* y *La noche avanza*, ambas muy bien actuadas por Pedro Armendáriz. A *Macario*, con Ignacio López Tarso, le ayuda grandemente la fotografía de Gabriel Figueroa.

JUAN BUSTILLO ORO:

“KIKUS KIKUS MAKAKIKUS, EKUS EKUS EMONEKUS”

Otro director de importancia, también de trayectoria gastada por “compromisos de la industria”: Juan Bustillo Oro (1904-1989), dirige dos comedias excelentes, *México de mis recuerdos*

(1943) y *Ahí está el detalle* (1940) y varias nostalgias fallidas. Si el género de la Revolución describe la conmoción histórica como un entreveramiento de tipicidad (abundante) y violencia (cada vez más estilizada), el cine “porfirista” del cual Bustillo Oro es el exponente principal, elige una *belle époque* de zarzuela.

JULIO BRACHO:
LA FILMOGRAFÍA TAMBALEANTE

Julio Bracho (1909-1978), formado en el teatro experimental, tiene un primer logro en el género no muy definido del film noir: *Distinto amanecer* (1943), donde el melodrama tiene como fondo la independencia sindical. Dirige dos vehículos del encumbramiento de María Félix: *El monje blanco* (1945) y *La mujer de todos* (1946). También una comedia graciosa a pesar suyo: *La corte del faraón* (1944). Se multiplica con decenas de malas películas, históricas, melodramáticas, musicales. Entre sus melodramas, uno arquetípico: *Cada quien su vida* (1950). Sin embargo, esta trayectoria no le impide en 1960 dirigir una película notable, *La sombra del Caudillo*, sobre la gran novela de Martín Luis Guzmán. La censura militar se opone a que se exhiba porque “calumnia a la institución armada”.

LUIS BUÑUEL:
“UNO MENOS, UNO MENOS. ¡ASÍ IRÁN CAYENDO TODOS!
¡OJALÁ LOS MATARAN ANTES DE NACER!”
(DON CARMELO, EL CIEGO EN *LOS OLVIDADOS*)

En 1950 Luis Buñuel (1900-1983) ya es una leyenda surrealista (*Un perro andaluz* y *La edad de oro*) y, en México, incurre en películas ahora rescatables por la burla subyacente que se les atribuye: *Gran Casino* (1947) y *El gran calavera* (1949).

En 1950 Buñuel filma *Los olvidados*, obra notoriamente personal y, al mismo tiempo, descripción extraordinaria de los climas de la escasez. Hoy el film es un clásico, patrimonio de la humanidad según la UNESCO, y es fácil olvidar las primeras reacciones en su contra en México, la alarma por las imágenes de chozas y tiraderos, y los acercamientos a existencias desgarradas desde siempre. Todavía escandaliza ver que los pobres, no obstante sus ínfimos y muy promiscuos modos de vida, son seres altamente individualizables, así se muevan en el anonimato y el heroísmo inadvertido. Desde luego, el cine mexicano había tratado, y con abundancia, el tema de “los desheredados de la tierra”, fuesen campesinos atados a un magro destino o pobres urbanos, pero no había tragedias sin impulso épico ni personajes tan marcados por sus circunstancias.

En *Los olvidados* están presentes la carga documental de *Las Hurdes* y el poder metafórico probado en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Octavio Paz está en lo justo: esos personajes “no son ni pueden ser sino mexicanos”. Lo son no por “esencias” indemostrables, sino por el modo en que las tradiciones de marginalidad, la corrosión de las alternativas y el énfasis de la religión crean una sociedad de pobres deshecha por el juego entre la indefensión y la psicología del confinamiento forzado, que ve en el prójimo (el semejante) la posibilidad del desquite ante las humillaciones y la frustración (“Si no puedo fregar al de arriba que se cuide el de al lado”). Y en esta sociedad, ese “provenir de la Patria” encarnado por los niños y los adolescentes, delinque o ve delinquir con indiferencia. Para ellos el delito es dejarse atrapar, seguros como están de la inexistencia de un futuro digno (fuera del arrabal) y de lo abrumador del acoso social que así no culmine con el cadáver en un muladar o en un terreno baldío, no es menos despiadado. Son mexicanos (el aspecto físico, el habla, la gana de ser bendecido por la Guadalupana) los que transitan por los llanos y las barrancas de las “ciudades perdidas”, el nombre poético de los caseríos, y lo son

también los niños y adolescentes que huyen de la policía por amor al reflejo condicionado, y los condenados en una sociedad armada con discriminaciones en la que Nadie y Ninguno jamás serán oficialmente hijos de Alguien.

A *Los olvidados* se le suele contemplar ya sea desde perspectivas sociológicas o desde la óptica del surrealismo y el psicoanálisis, y esto implica no tomar muy en serio su propuesta evidente. En el momento del estreno de la película, el cine mexicano sólo se arriesga a presentar la pobreza si la “adecenta” o idealiza. De muy diversas maneras, Buñuel está al tanto: el melodrama a-la-mexicana admite renovaciones estilísticas, pero no suele trascender su limitación constitutiva: las fórmulas al mostrar “los hechos de la vida” van del chantaje sentimental a la catarsis al mayoreo. Y él acepta la estructura del melodrama para renovarla desde dentro.

En la industria filmica de México sólo en contadísimas excepciones se aborda “el dolor humano” fuera del campo del melodrama, y de allí la novedad real de *Los olvidados*, centrada en el sentimiento trágico, tan indemostrable como notorio. El melodrama depende del juego de sustituciones en el que los sufrimientos del personaje, su pareja y su familia le aseguran al espectador la zona de identificación que teatraliza las situaciones límite, y codifica las reacciones de culpa y redención (aquello obtenible por medio de la muerte, esa libertad de quien ha dejado de pecar o de sufrir por los pecados ajenos). En la tragedia, en cambio, si bien los personajes no eligen la desdicha y aceptan la malevolencia de los dioses (plural para que quepan todos los credos), su libertad no desemboca en la resignación y eso garantiza la autonomía.

Después de *Los olvidados*, Buñuel dirige para el cine nacional una serie de películas interesantes: *Subida al cielo* (1951), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), notable en su presentación de la vida popular, *Ensayo de un crimen* (1955) y *Simón del desierto* (1965); un cúmulo de fracasos de distintos niveles: *Susana, car-*

ne y demonio (1950), *La hija del engaño* (1950), *Una mujer sin amor* (1950), *El Bruto* (1952), *Abismos de pasión* (1954); y cuatro films excelentes: *Él* (1952), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Con argucias o de modo muy directo Buñuel ridiculiza (esencializa) los símbolos y arquetipos de la moralidad burguesa, y se dirige, entre repeticiones y grandes hallazgos, a la raíz: la moral judeocristiana. En *Él*, el comportamiento de un burgués (Caballero de Colón) se reduce y amplifica como caso patológico; en *Viridiana*, la filantropía (la caridad católica) es vista como caricatura de la generosidad; en *El ángel exterminador* la vida social se comprime, angustiosamente, en una metáfora de infinitas proposiciones. Siempre, a contracorriente, se filtran el poder y la esclavitud del erotismo.

EL FIN DE LA “ÉPOCA DE ORO”:
LA “SECULARIZACIÓN” DE LA INDUSTRIA

La “Época de Oro” no es sino el pacto implícito entre una industria que aprovecha el nacionalismo cultural y el costumbrismo, y un público contentadizo y agradecido, en el que se incluye un sector amplísimo de habla hispana. A fines de la década de 1950, al extinguirse el culto por la sinceridad que todo lo redime (la fe en las verdades estrictas de la pantalla), el cine mexicano se queda con sus recursos debilitados al extremo. Caduca la sacralización del rostro, y al *Star System*, el gran instrumento retentivo del público, lo disminuyen la muerte de sus grandes protagonistas (Negrete, Infante), la fatiga, el aislamiento progresivo y la expansión urbana. Es la hora de la “secularización” del cine. Ya no hay “apariciones” sino figuras del cine.

En su desenvolvimiento, las clases medias ya no encuentran benéfico, en lo cultural o en lo psicológico, al cine mexicano, entendido como un todo. Los reemplazos de las Grandes Estrellas son por lo común efímeros (no es su culpa llegar cuan-

do ya prolifera el “ateísmo filmico”) y quienes, para ahorrarse argumentos denigratorios, califican de “mexicanada” una película, creen distanciarse a fondo del conformismo. No sin sólidas razones, las clases medias se alejan de aquello que las provisionó de tan pintorescas seguridades y si quieren modelos de vida se atienen a Hollywood. Y la industria del cine fracasa en sus técnicas de recaptura: el despliegue de las pasiones complejas (el adulterio como meta en la vida), el tremendismo (“¡A esa pachanga se llega sin pareja!”), el *show* de la inocencia que se asoma a la perversión, las “audacias morales” (desnudos estatuarios, situaciones levemente escabrosas). A esto se añade el arrinconamiento del género rural, básico en la “Época de Oro”. Dejan de importar los pueblitos y sus pesares, y lo agrario se le encomienda las más de las veces al *western*-enchilada: “Si no desenfundas ahora, voy a seguir cantando”.

Entre 1955 y 1965, la caída es resonante. Se pierden plazas fuertes del mercado latinoamericano, las familias ya no acuden con veneración relajienta al cine de barrio, y se generalizan las prevenciones ante el “churro mexicano”. Es el tiempo de vampiros, luchadores que le aplican llaves al Más Allá, cabareteras ebrias de dolor, boxeadores que noquean a la vida pero no al adversario, reducción del horizonte campesino a los límites de un programa musical, entretenimientos de la nota roja, españolías, leyendas virreinales con dos únicos *sets* a la disposición, secretarias, quinceañeras, chicas en edad de merecer Marcha Nupcial, abaratamiento de la idea del pecado.

LA CENSURA:

“LA ETERNA MINORÍA DE EDAD DEL PÚBLICO”

Desde su inicio, el cine mexicano quiere presentarse como un gran refrendo de la moral tradicional. Además, nada de política ni crítica social. ¿Esta censura despolitiza y reprime? Sí, pero le

reafirma a su espectador las mínimas certezas, las escalas valorativas directas: sigues viviendo en un país temeroso de Dios, sigue vigilada tu propiedad (la que tengas), sigue siendo divertida tu habla y gracioso tu modo de ser, sigue siendo irreprimible y por tanto bellamente obsceno lo que no se ve pero se piensa ante el cuerpo femenino en movimiento.

Un ejemplo de las prohibiciones: en el régimen del presidente Ávila Camacho se suspende la función de estreno de la película *Forgotten village* (*Pueblo olvidado*) con guión de John Steinbeck, porque según la esposa del presidente, que ordena la suspensión, la escena del parto de la mujer indígena “denigra a México”. En la década de 1940 la censura no detiene el auge de rumberas y prostitutas porque nada de lo que ocurre es “inmoral” sino, simplemente, inconveniente, y los que se quejan en asociaciones como la Liga de la Decencia no tienen influencia política. Pero ya en 1952 o 1954 la censura se vuelve la inmensa desventaja de la industria. No se puede avanzar en tramas, diálogos y situaciones porque “hay que defender a la familia”. El costo es altísimo: 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, que desaparecen con rapidez, van de las cintas “nudistas” al género “juvenil”. Si los “desnudos estéticos” (los senos al aire como anuncio de una exposición de arte griego falsificado) quieren suplantar a las cabareteras, el cine de “rebeldes sin causa a la mexicana” anhela 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 que canta al pie de la yunta).

Los viejos cineastas se deterioran y el cine se afirma como industria familiar. Los directores, actores y productores son los hijos, nietos y sobrinos de los actores, productores y directores

de la etapa de auge. Y aquí una vez más la censura elimina o manda enlatar el escasísimo cine crítico. No se permite exhibir *La sombra del Caudillo* de Julio Bracho por “ofensas” al Ejército; se retiene por largo tiempo *Espaldas mojadas* (1953, sobre la indefensión de los migrantes y la crueldad de las autoridades norteamericanas) de Alejandro Galindo; *El brazo fuerte* (1958, sobre el PRI en un pueblo) de Giovanni Korporal, y *La rosa blanca* (1961, sobre las compañías extranjeras antes de la expropiación petrolera) de Roberto Gavaldón.

A partir de 1970, la censura sólo interviene en asuntos políticos y deja pasar las secuencias beligerantes de sexo, y el público se ríe con la vulgaridad exhibida como “esencia de lo popular”.

LA ESPERANZA BUSCA EMPLEO

En 1965 el Sindicato de Técnicos y Manuales de la Industria Cinematográfica convoca al Primer Concurso de Cine Experimental. Los directores que participan ya no se formaron en Hollywood buscando empleo sino en cineclubes o, en algunos casos, en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) de París. Las dos películas relevantes son *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, un documental extraordinario, y *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac.

Los actores ya no provienen del teatro frívolo o de comedia, sino de la escena universitaria. Descreen de la experiencia directa, se apegan a Stanislavski y el Método (“Actúa de dentro hacia fuera”), admiran a Marlon Brando y Montgomery Clift, no conciben peor destino que interpretarse siempre a sí mismos, detestan la condición de prototipo, se burlan del melodrama tradicional y le asignan al rostro el rol de espacio de cultivo de las vivencias. Y su desilusión es casi inmediata: el público, que incluye a los productores, sigue exigiendo Presencias Cautivado-

ras, los seres a quienes no se les exige actuar sino posar. En estas décadas en transición (de la plena credulidad a la indiferencia crédula) a poquísimos les importan las calidades interpretativas. Por demasiado tiempo se ha aceptado el dogma: el cine es asunto de presencias, y una presencia es, a secas. Para que las actuaciones se adviertan, es preciso envolverlas con aspavientos, con los virtuosismos del melodrama (desesperación, ira, desgarramientos vocales, caída en el pozo de la bondad afónica). Las reglas del juego atraviesan por una etapa gris: la mayoría de los rostros desfilan en la pantalla como anuncios de productos lejanos, tenues. No los retiene un público más bien interesado en el humor que se desprende de la violencia o en los agasajos de la sensualidad. Eso, pese a excepciones como *Nazarín*.

EL NUEVO CINE INDUSTRIAL

A principios de la década de 1960, un grupo de críticos, Nuevo Cine, coordinado por Emilio García Riera, difunde las tesis de la revista *Cahiers du Cinéma* y proclama el cine de autor, el director como responsable y artífice del film. En particular atraen las obras de la “*nouvelle vague*”, los films de Jean-Luc Godard y François Truffaut. *Cahiers du Cinéma* reivindica el cine norteamericano y las películas de Griffith, Preston Sturges, John Ford, Howard Hawks, George Cukor, Raoul Walsh, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Nicholas Ray, John Huston, Vincent Minnelli, Douglas Sirk y Samuel Fuller entre otros. ¿Es concebible atribuirle a los directores, por encima de la urgencia de los productores, un estilo personal que es el valor último de los films? No obstante las demostraciones de los métodos aplastantes de la industria de Hollywood, la tesis persuade sin remedio porque a pesar de todo un gran director sí constituye una diferencia y siempre se evidencia el estilo personal. Eisenstein, Pudovkin, Jean Vigo, Jean Renoir, Pabst, Buñuel, Fritz Lang,

John Ford, Marcel Carné, René Clair, Ernest Lubitsch, Elia Kazan, Roberto Rosellini, son en sus obras respectivas verificaciones puntuales del cine de autor.

* * *

En el cine mexicano 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 del manejo de lo grotesco (*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 contracultura hippie (*El topo*, 1970 de Alexandro Jodorowsky), de la glorificación pedestre de los “defectos” del mexicano (*Mecánica nacional*, 1971, de Luis Alcoriza).

Se producen películas de otro nivel: *Caridad* (1972), de Jorge Fons, *El castillo de la pureza* (1972) y *Cadena perpetua* (1978), de Arturo Ripstein. El contexto: gracias a instituciones como el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y luego el Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC, del Estado) aparecen un cine independiente, que atiende a la ficción, y el documental político y antropológico. Surge un numeroso cine marginal en 8 milímetros. En abril de 1975 se decide suprimir el sistema de créditos del Banco Cinematográfico y, declarativamente, se procede a la virtual nacionalización de la industria. Esto dura poco.

LA CRISIS ENTRA EN CRISIS

En el periodo 1970-1990 la industria se vuelve un negocio familiar en el más estricto sentido del término, y a demasiadas películas (por darles un nombre) las afecta la lumpenización

múltiple: en el habla, en los temas, en los diálogos, en la psicología de los personajes. Sin embargo, hay una generación de actores con técnica y estilo: Salvador Sánchez y Ernesto Gómez Cruz en *Canoa* (1975); Ana Ofelia Murguía en *El apando* (1975); Ana Ofelia Murguía, Patricia Reyes Spíndola y Alonso Echánove en *Los motivos de Luz* (1985), Roberto Cobo, Ana Martín, Lucha Villa y Gonzalo Vega en *El lugar sin límites* (1974), Héctor Bonilla y Jorge Martínez de Hoyos en *El cumpleaños del perro* (1977); Héctor Bonilla y María Rojo en *María de mi corazón* (1979); José Carlos Ruiz y Humberto Zurita en *Bajo la metralla* (1982); Rita Macedo y Diana Bracho en *El castillo de la pureza* (1972); Isabela Corona en *Los indolentes* (1978); Narciso Busquets y Pedro Armendáriz en *Cadena perpetua* (1978); el Indio Fernández en *El rincón de las vírgenes* (1972); Ofelia Medina en *Frida, naturaleza viva* (1989)... Se prueba lo útil de la sobriedad, así la crisis que todo lo arrastra no permita aprovechar lecciones. Se retiran o mueren los “Monstruos Sagrados”, desaparece la división entre las primeras y las segundas figuras y el rostro filmico se “democratiza” sin que nadie se lo proponga. Ya se valora la actuación.

En la década de 1980, el cine nacional (o lo que haga sus veces) toca fondo. Atrás han quedado la credulidad, la credibilidad, el apasionamiento por el cine de autor, las promociones de actores por así decirlo inconclusos, las películas de calidad sepultadas por la falta de público. Y delante, y muy ubicuos, se hallan los falsos *thrillers*, ficheras al borde de la jubilación, pulquerías donde unos y otros anotan con disimulo los hallazgos lexicológicos, tramas colmadas de crímenes en serie en residencias que dan a la playa. Hay excepciones brillantes, pero el común denominador es la rapidez indiferenciada. Según el criterio que domina por unos años, si el cine no es negocio a corto plazo, no es nada.

Paulatinamente, lo vislumbrado en 1965 se lleva a cabo. No es ni puede ser un movimiento (y llamarlo “Nuevo Cine Mexicano” es crear una tendencia en la que sólo hay coinciden-

cias), pero sí es la exigencia que confluye de cineastas, camarógrafos, guionistas, escenógrafos, actores... y espectadores. Cua-ja a fuerza la idea del “cine pobre” en el que la necesidad se hace virtud, y en el que, de nuevo, y como cuarenta años antes son similares los intereses de creadores y espectadores. Crece la producción documental, con todo y obras maestras (*El niño Fidencia*, 1981, de Nicolás Echevarría), y aumenta la presencia femenina en directoras: María Elena Velasco (La India María), Marcela Fernández Violante, María Novaro, Busi Cortés, Dana Rothberg, Marisa Sistach.

Cito películas de calidad y ambiciones desiguales, pero con importantes respuestas del público: *Diamante*, *La víspera*, *Amor a la vuelta de la esquina*, *Crónica de familia*, *Vidas errantes*, *Pueblo de madera*, *Rojo amanecer*, *Cabeza de Vaca*, *Goitia*, *Los años de Greta*, *La tarea*, *Lola*, *Danzón*, *El jinete de la Divina Providencia*, *La mujer de Benjamín*, *El bulto*, *Ángel de fuego*, *Los pasos de Ana*, *Como agua para chocolate*, *Retorno a Aztlán*. A estas cintas corresponden actores de distintas generaciones, pero representativos a su modo de una modernidad ya no emblemática ni furiosa. Entre ellos Ernesto Gómez Cruz, Héctor Bonilla, Regina Torné, José Alonso, Eduardo López Rojas, Alonso Echánove, Ofelia Medina, María Rojo, Lumi Cavazos, Daniel Giménez Cacho, Gabriela Roel, Arcelia Ramírez, Roberto Sosa, Claudia Ramírez.

Desde la segunda mitad de 1960, por medio 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 periodo juarista) de Felipe Cazals, *El principio* (1973) de Gonzalo Martínez, *Peregrina* (los últimos días del gobernador de Yucatán Felipe Carrillo Puerto, 1974) de Mario Hernández. Tarea única: los héroes patrios se ocupan, entre atmósferas melodramáticas, de vitorear a las instituciones del presente. *El principio*, por ejemplo, emite su mensaje: los

latifundistas buenos nunca debieron tener hijos psicópatas. Una excepción muy decorosa: *Reed, México insurgente* (1972) de Paul Leduc. En este orden de cosas, una película excepcional: *Canoa* (1975) de Cazals, sobre un acto de intolerancia y violencia criminal promovido por un cura.

LA CULTURA Y SU DIFUSIÓN

En la década de 1950 aparecen —presagiados por obras como la de José Rubén Romero y su *La vida inútil de Pito Pérez*— los *best-sellers*, por ejemplo, *Cuando Cárdenas nos dio la tierra* (1952) de Roberto Blanco Moheno y *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota. Comienzan en lo cultural algunas técnicas de publicidad moderna.

El público es todavía reducido pero ya no es exclusivamente de escritores o de integrantes del círculo ilustrado. Leer, asistir al teatro y a conciertos, interesarse en las novedades editoriales es responsabilidad de quienes le atribuyen a la cultura el ingreso a otro modo de vida. En esta renovación o en este mejor aprovechamiento de los estímulos, las revistas culturales disponen de enorme influencia: *Cuadernos Americanos*, dirigida por Jesús Silva Herzog a partir de 1942, se vuelve el vocero del pensamiento latinoamericano de centro-izquierda. A las publicaciones literarias, del tipo de *El Hijo Pródigo* y *Tierra Nueva*, se añaden 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), de *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, Henríque y Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Miguel Prieto y Vicente Rojo (alumno de Prieto que representa por sí solo un admirable vuelco en la concepción del diseño gráfico en México). En *México en la Cultura* se impulsan y se difunden visiones críticas y colabora gran parte de lo mejor de la vida cultural. También, se apoya la legitimidad de las vanguardias, se reexamina muy elogiosamen-

te —en notas y entrevistas— la obra de los miembros del Ateneo de la Juventud y de la revista *Contemporáneos*.

En 1961 un acto de censura política de la dirección de *Novedades*, ofendida por un tratamiento satírico del ex presidente Miguel Alemán a cargo de Raúl Prieto y Rius, obliga a la renuncia del director y de los colaboradores de *México en la Cultura*, apoyados por un gran sector. Un ejemplo, Pablo Neruda: “*La Cultura en México* seguirá siendo orgullo del pensamiento americano. Los que creyeron silenciar la voz de Fernando Benítez, y con su voz la opinión de lo más alto del continente, encontrarán que el espíritu se defiende y que la inteligencia no será fácilmente aplastada: tiene mil vidas y seguirá floreciendo”. En 1962, el equipo funda, también dirigido por Benítez, el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*, de José Pagés Llergo.

Una editorial indispensable: el Fondo de Cultura Económica (FCE), fundada en 1934, con Daniel Cosío Villegas de director y luego con Arnaldo Orfila Reynal al frente. Tras la primera etapa centrada en la economía, la historia y el pensamiento latinoamericano, sucede otra donde se continúan las series del pensamiento económico, se atienden el marxismo, Max Weber y corrientes como la keynesiana, se publican textos históricos fundamentales, se fortalece la necesidad de impulsar materiales de las ciencias sociales.

En la década de 1950 su colección Letras Mexicanas —iniciada con la poesía de Alfonso Reyes— se vuelve con rapidez un gran espacio de la literatura. Ya han publicado en el Fondo Carlos Pellicer, Salvador Novo y Octavio Paz, entre varios escritores reconocidos, pero Letras Mexicanas amplía el catálogo y de modo formidable. (Por otra parte la editorial Porrúa, sustentada en el criterio de Felipe Teixidor, un humanista de primer orden, divulga lo mejor de la literatura mexicana del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, y algo semejante hace la UNAM.)

Una lista muy incompleta de Letras Mexicanas da sin embargo idea de una etapa. En un periodo breve publican Juan José Arreola (*Confabulario y Varia invención*), Juan Rulfo (*El Llano en llamas, Pedro Páramo*), Carlos Fuentes (*La región más transparente*), Luis Spota (*Casi el paraíso*), Edmundo Valadés (*La muerte tiene permiso*), Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote*), Octavio Paz (*La estación violenta*), Jorge López Páez (*El solitario Atlántico*), Rosario Castellanos (*Balún Canán*). Antes, el destino bibliográfico de los escritores nacionales, en manos de editoriales carentes de continuidad (son raras las segundas ediciones), era, por así decirlo, azaroso. Pero con Letras Mexicanas se quebranta la tradición de libros que se desvanecen con la distribución mala o pésima. Hay entonces la sensación de los descubrimientos simultáneos de *otra* literatura, *otra* visión de la ciudad, *otra* relación con lo moderno. Y el Fondo fortalece el entusiasmo que vuelve noticia un número significativo de libros. “Un libro que es noticia” es algo que no pasaba desde *Ulises criollo* y *La sombra del Caudillo*, cuyo primer atractivo fue político y cuya gran calidad literaria se revela paulatinamente.

Continúa el peso cultural de las publicaciones generacionales. Así, la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y 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 con textos de autores latinoamericanos: Borges, Lezama Lima, Cortázar y 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 vía”: ni capitalismo ni estalinismo. Una editorial, Los Presentes, complementaria de estos esfuerzos, dirigida por Juan José Arreola, y donde publican sus primeros textos Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol.

LA DIFUSIÓN CULTURAL

En sus once años al frente de Difusión Cultural de la UNAM (1953-1966), Jaime García Terrés ejerce una de las definiciones de autonomía: el patrocinio de la creación libre, y estimula un movimiento multidisciplinario de primer orden. La fecha del cambio drástico: 1954. Al desplazarse las facultades de la UNAM del Centro a la Ciudad Universitaria se modifican drásticamente las ideas y las prácticas de “lo universitario”. Es muy suave o pasa inadvertido el desarraigo de la tradición (salir de un escenario tan densamente histórico apresura el olvido de las maneras de ser correspondientes) y, de modo complementario, la noción de *campus* remite por fuerza al nuevo tótem, la modernidad a tambor batiente, el método para sentirse liberado de compromisos con aquella parte del pasado que se deja ver aburrida, hostil, condenatoria. Se hacen a un lado, por anacrónicos, dos arquetipos o estereotipos: el universitario posvirreinal y antirrevolucionario, y el universitario nacionalista y premoderno, y se alaban lo dinámico o lo que cambia al adaptarse a otros escenarios. La juventud es ya, de acuerdo con los criterios del consumo o de la renovación, la etapa gozosa desprovista de los antiguos deberes de formalidad y a la espera de la madurez que comienza con el título profesional.

Difusión Cultural de la UNAM resulta, con energía inesperada, el instrumento de las vanguardias. Le ayudan el entorno, la arquitectura que glorifica el Progreso, la pérdida de la solemnidad asociada con el viejo Centro y la adopción devocional de la cultura, una mística con alborozos pero sin flagelaciones, “entre los libreros y los cineclubes y los museos y los teatros anda el Señor”. Esto es parte del repertorio: la *Revista de la Universidad* (que publica textos literarios y notas sobre arte junto con divulgación histórica y reflexiones filosóficas), la programación variada con énfasis en la música culta de Radio Universidad, las conferencias de Gente Eminente y los ofrecimientos de conciertos y

obras de teatro. Actúa otra concepción de la autonomía: el territorio libre de censura hasta donde es posible (que es bastante).

¿Por qué describir el fenómeno como un vuelco de perspectivas? Porque una minoría en expansión se entrega a lecturas y puestas en escena y a descubrimientos de clásicos del cine y audiciones de óperas y sinfonías y compañías de danza. Se amplía el club muy exclusivo que lee a Musil y Pavese, contempla a Jackson Pollock y Edward Hopper, revisa la filmografía de Fritz Lang y Eisenstein, escucha a Alban Berg y Stockhausen y a Charlie Parker y Miles Davis, y se regocija con la idea del teatro como diversión y creatividad. En este periodo, el impulso de vanguardia artística se concentra en la Universidad, mientras se avanza hacia una democratización del conocimiento.

En la Casa del Lago de la UNAM, un grupo de escritores, entre ellos Tomás Segovia, Juan García Ponce, Eduardo Lizalde, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Inés Arredondo, y de pintores no figurativos (Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce), elige con belicosidad o con discreción autores y tendencias, proclama o ejemplifica el fin del chovinismo y del nacionalismo cultural, presenta exposiciones en ese momento insólitas, y jubilosas puestas en escena como las de Juan José Gurrola: *Landrú* de Alfonso Reyes y *La cantante calva* de Ionesco. En el Auditorio de Humanidades, Manuel González Casanova inicia los cineclubes y la tarea que desembocará en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Se promueven conferencias sobre temas entonces sorprendentes, y hoy más bien aptos para preparatoria (la preparatoria ideal, no la real): el psicoanálisis, el marxismo, el arte moderno, la música dodecafónica, los autores que representan el canon de la primera mitad del siglo (de Thomas Mann a Scott Fitzgerald), el jazz, el cine artístico, el teatro experimental.

De la vanguardia de la década de 1960, sólo dos grupos, el de teatro de Alexandro Jodorowsky y el de la revista *Nuevo Cine*, se desarrollan fuera de los espacios universitarios, y esto porque

Difusión Cultural, en años sin libertad de expresión política y artística, es un “territorio libre” regido por el anhelo de estar al día. En el esquema, lo político ocupa un sitio muy reducido, pero es inocultable el desprecio por la cultura burocrática, sus inercias y cortesanas, que maneja el rechazo a cualquier disidencia, la que exista y la que conviene desaparecer antes de que se produzca.

Antes del auge de las industrias culturales, la UNAM es el mayor espacio formativo del público de las artes y las humanidades. Difusión Cultural propone atmósferas y autores, da a conocer el cine en su dimensión artística y presenta el teatro como el gozo de la palabra. En esos años, previos al desbordamiento de la oferta múltiple, la ciudad parece reducirse y potenciarse a unos cuantos ámbitos. Los estrenos de teatro son noticia, algunos escritores o músicos son parte de las autobiografías ideales de sus admiradores, y las conferencias se escuchan de principio a fin.

“CUANDO OIGO LA PALABRA CULTURA,
ME VOY AL CINECLUB”

En la década de 1960 se consolidan los supermercados, la televisión privada y la reconsideración de “lo típico”. En este periodo febril que va de 1959 a 1968, aproximadamente, los sectores ilustrados se alejan de los usos devotos de la tradición. Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, *happenings*, conferencias-*show*, entrevistas a intelectuales en televisión, atención a las modas literarias extranjeras y nacionales, fiestas con ánimo de epopeya. “Lo contemporáneo” contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y prejuicios del “país en vías de desarrollo”. 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 téc-

nica divertida de inventarse una nostalgia, una risa sofisticada y una amplitud del gusto que entrevera lo *pop* con la alta cultura: el barroco con lo popular, “Ucello pa’ los huicholes”, dice Salvador Elizondo.

“Provinciano” es el término peyorativo por excelencia. La cultura es el cultivo orgánico de la capital; es el afán de disponer no de una tradición (entendida como un corpus creativo e ideológico) sino de todos los procesos formativos de calidad. La tecnología es el mensaje. En la década de 1960 se esparce el acercamiento reverencial a la Cultura, uno de los dos métodos 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 filosofía de la vida).

En 1965 da comienzo un periodo de fe culturalista, con actividades 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). Surgen 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. Quiere reinstalarse la censura: *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”. El presidente Díaz Ordaz exige y obtiene la renuncia de Arnaldo Orfila Reynal a la dirección del Fondo de Cultura Económica; luego, un grupo de intelectuales, encabezado por Fernando Benítez y Elena Poniatowska, ayuda a Orfila a fundar la editorial Siglo XXI (1965). Aparecen revistas: *El Corno Emplumado*, *Diálogos*.

Según las apariencias (una vez más, decepcionantes) es mínima la influencia de los acontecimientos nacionales sobre lo

cultural. Son los dramas y represiones que la clase media entiende como el pago de vivir en el subdesarrollo. ¿Se pueden desatender las atrocidades y las esperanzas disueltas que rodean y fijan la confusión de los escritores jóvenes? El contexto: represión del movimiento normalista: 1958-1959. Represión del movimiento ferrocarrilero: 1959. Prisión de Siqueiros y del periodista Filomeno Mata: 1960. Asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia: 1962. Un intento frustrado de oposición democrática: el Movimiento de Liberación Nacional: 1961. 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. Pero esto sucede en otro país, y nada, es lo que se concluye, se puede hacer para evitarlo. La despolitización impuesta, quién lo creyera, despolitiza.

* * *

Se fortalecen el ensayo y la investigación crítica que vienen de Andrés Molina Enríquez y Miguel Othón de Mendizábal. Algunos ejemplos destacados: *La democracia en México* (1966) de Pablo González Casanova (1922), imprescindible en la nueva sociología; *Los indios de México*, los excelentes reportajes antropológicos y de denuncia de Fernando Benítez (1912-2000). La historia tiene grandes representantes, de ellos quizá los más conocidos son Edmundo O'Gorman (1906-1995), en cuya obra destacan: *La invención de América* (1958), una investigación seminal, y *Destierro de sombras* (1986), sobre las apariciones de la virgen de Guadalupe; Daniel Cosío Villegas y Luis González y González quien, con un estilo de enorme amenidad, estudia a profundidad el siglo XIX y el siglo XX desde su clásico *Pueblo en vilo*, es el impulsor más persuasivo de la valoración de lo que fue provincia y hoy es región. González escudriña las resonan-

cias de la Matria (su neovocablo), y demuestra que la microhistoria es también la gran historia nacional. Enrique Florescano (1937) desarrolla un trabajo intenso de revisión de las versiones históricas de México.

En la década de 1970 las resonancias del movimiento del 68 se expresan variadamente. Se intensifica la escritura de la historia, se agudiza la crítica al presidencialismo, se desmenuza la estructura autoritaria del PRI.

OTRAS GENERACIONES LITERARIAS

Luego de la narrativa de la Revolución, de Yáñez, Revueltas y Rulfo, de los juegos de la imaginación, aparece una literatura que no viene del diálogo directo con lo nacional (la entidad totalizadora) sino con las psicologías en la Historia, con la sensualidad como gran fuerza creativa, con la experimentación formal. Se le llama “literatura de clase media”, confundiendo la situación social de sus autores con las realidades que describen.

A la mayoría de los novelistas que surgen, la Ciudad les resulta el *ars combinatoria*, la identidad y la tierra de nadie, la historia y la nación. La “indagación” social pierde terreno y lo gana el individuo (introspección, asedio de la otredad, sensibilidad expuesta ávida o tímidamente al mundo). La Ciudad es la otra naturaleza donde contienden las imágenes del sueño y la conciencia, y la existencia angustiada se filtra a través de la incomunicación amorosa. Además de por las razones ya conocidas, el cine influye por su uso creativo del tiempo (Antonioni en la colonia Roma, cuántas horas requiere una caminata melancólica para denotar o connotar); a la literatura se le aprecia como *vía de salvación*, y el lenguaje, mucho antes que cualquier dócil recepción de las investigaciones estructuralistas, es el instrumento precioso y venerado, a veces incluso no en acción sino en reposo perfecto y escultural.

Ya no están allí las alegrías consagradas (las Familias Decentes Ávidas de Ascenso, el Joven que Llegó para Tregar, la Revolución como Inmolación), ahora se instalan otras, igualmente alegóricas (el Adulterio como Conciencia Social, el Fluir de la Conciencia como Psicoanálisis, los personajes novelísticos como los taumaturgos que descubren las dimensiones estéticas de lo urbano, el Acto Sexual como Renovación del Espíritu).

Altibajos, flujos y reflujos de los procesos literarios. Una corriente pretende que bajo el efecto de la escritura, la realidad y la irrealidad 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.

Hasta 1968, la modernidad cultural se concentra en el ejercicio y la defensa de la crítica como elemento de corrección del autoritarismo, en la oposición —mundana, antisolemne, informada, irónica— al México tradicional y en un nacionalismo de la desesperanza, al margen de los símbolos y la declamación patriótica. Pero si es justa la demolición de las supervivencias tribales, también lo debería ser lo que sólo se esboza: el enfrentamiento a las cargas totémicas viejas y nuevas, a saber: el aca-

paramiento de la nación por el gobierno, el control televisivo del tiempo libre, los abismos de la desigualdad, la cuantía del analfabetismo absoluto y del funcional, la penuria o la burocratización de la infraestructura cultural, la debilidad de la prensa que sólo alcanza en el país a minorías.

LOS SENDEROS DEL BOOM

En la década de 1960, al abrigo de la Revolución cubana y de fenómenos como Jorge Luis Borges, aparece la “literatura del boom”. Gracias a eso algunos narradores (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez) amplían con rapidez su público. Al lado de ellos, otros autores de primer orden: José Donoso, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante. Y a otros, anteriores, ya se les adjudica con razón el título de clásicos: Juan Carlos Onetti, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, y los imprescindibles: Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz.

En las décadas de 1960 y 1970 se observa un hecho: los lectores identifican novela y modos de vida. Se habla en el *Rayuela-speak*, se escudriñan con manía de experto en heráldica las genealogías de Macondo, se examinan las sociedades nacionales con la técnica de *La ciudad y los perros* o *La muerte de Artemio Cruz*, se aspira a recrear las ciudades como Cabrera Infante a La Habana. De modo inesperado, circulan atmósferas narrativas, incentivos existenciales, correspondencias intensas y complementarias entre literatura y vida cotidiana. En medio de transiciones de toda índole, estos libros, entre otras cosas, son métodos para desligarse de las tradiciones opresivas.

LOS NACIDOS EN LA DÉCADA DE 1930

EL ESCRITOR QUE SE MIRA ESCRIBIENDO,
EL ESCRITOR QUE SE MIRA VIVIENDO,
EL ESCRITOR QUE SE MIRA ESTRUCTURANDO SUS TEXTOS

Hace falta ampliar territorios temáticos (que bien pueden ser universos lingüísticos) e incluir la representación literaria de lo habitualmente invisible o visto con indiferencia, temor o gran rechazo. Y esta representación de “lo prohibido” no responde estrictamente a la división en clases sociales, sino a concepciones más variadas, que transforman el repertorio de personajes gracias al añadido de mujeres que ya no son símbolos (ni víctimas complacientes ni devoradoras), de creyentes en formas “heterodoxas”, de jóvenes a la deriva, de homosexuales, de marginados que desafían e interiorizan sin quererlo el racismo o el clasismo que los afligen.

Ante este gran salto social y cultural, los narradores se ven precisados a cambios formales que van de la experimentación a la fragmentación de métodos tradicionales. Cunde el distanciamiento frente a los temas, la idea que se resume en una frase: la “producción del texto”. Si “la novela realista presentaba los acontecimientos con la intención de que pareciesen naturales” (Jean Franco), la narrativa contemporánea declara abolidas la fidelidad monogámica a las tendencias establecidas y la lealtad a sentimientos de “desarraigo” (cosmopolitismo) y de “culpa” (realismo social), mientras declara anacrónico el oficio de “amanuense de la realidad”.

Menciono algunos de los principales novelistas.

Margo Glantz (1930) es novelista, cuentista, investigadora literaria y ensayista. Ha estudiado la obra de sor Juana Inés de la Cruz, la literatura mexicana del siglo XIX, la literatura escrita por mujeres y las experiencias de viajes y migraciones. Su libro más reconocido: *Las genealogías* (1981), describe por fragmentos la vida de la comunidad judía en México a partir de sus padres ucranianos. Otros textos: *Zona de derrumbe*, *El rastro* y *Saña*.

* * *

Juan García Ponce (1932-2003), en cuentos y novelas, examina las complejidades del amor, la pasión, la hipocresía, el desamor, concibe la novela como el heroísmo del arte y la revelación de los atavismos de lo cotidiano. Es vasta su producción narrativa: *La noche* (1963), *Imagen primera* (1963), *Figura de paja* (1964), *La casa en la playa* (1966), *La presencia lejana* (1968), *La cabaña* (1969), *El libro* (1970), *Encuentros* (1972), *Unión* (1974), *Crónica de la intervención* (1982), *Figuraciones* (1982), *El gato y otros cuentos* (1984), *De ánima* (1984), *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), *Pasado presente* (1993) y *Cinco mujeres* (1996). En esta literatura cunde la ansiedad de la complementación física, del ir a fondo en el análisis de las relaciones de la pareja, de no detenerse ante ninguna consideración. En un relato, típica y clásicamente, García Ponce escribe:

La visión que persigo, que he perseguido siempre, me ha llevado a muchos extremos, pero al fin he encontrado en Paloma el cuerpo que absorbe todas las perversidades y a través de su absoluto poder muestra su verdadero carácter como indispensable elemento mediante el que, desprovista de todos sus disfraces, la realidad se abre y avanza hacia nosotros vestida con todo su esplendor y su inocencia.

Crónica de la intervención quizá sea la obra que mejor sintetiza la energía narrativa de García Ponce. Allí, él describe su fe

dual: no hay tal cosa como la inocencia, no hay tal cosa como la malicia, éstas siempre son formas adoptadas por las personas para ejercer sus deseos. En el círculo de *Crónica de la intervención* cada uno obliga a que le obliguen, cada uno se libera y se esclaviza. Mariana, Anselmo, María Inés, José Ignacio, fray Alberto, Esteban, Carmela, Evodio, viven en la ronda de las apetencias y los entrecruces, y la descripción los comprende y los explica.

En sus ensayos, García Ponce analiza las artes plásticas y la literatura, en especial la alemana y la europea del siglo xx.

* * *

En 1965 **Salvador Elizondo** (1932-2006) publica *Farabeuf o la crónica de un instante*, una exploración de las relaciones entre escritura y dislocación del tiempo, entre lo que un lector puede asimilar y el deseo de no asombrar porque no hay la voluntad del escritor de estremecerse. La crueldad, ya lo supieron Sade y Bataille, no está fuera de la naturaleza humana. En *Farabeuf* se entreveran la confusión entre Ella y el torturado, el juego del método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos, las “rebanadas de cuervo” (la droga), la identificación de los cuerpos, la lucha entre la memoria y el olvido, quizá entendida como el eterno combate entre el bien que es rencoroso y el mal que todo lo perdona con un “no me acuerdo”, el tránsito del lenguaje por épocas y países, la tensión inevitable entre el amor y el suplicio, la relación morosa del descuartizamiento en Pekín, las variedades de la tortura china, el coito que ni se interrumpe ni empieza ni termina.

En 1966, en la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*, Elizondo publica su autobiografía. No evita, ni podría hacerlo, la declaración de principios:

Mi visión esencial del mundo es poco edificante; en realidad no para ser difundida. En esto no creo ser una excepción a la regla o si lo soy,

soy la excepción que la confirma. Nuestra idiosincrasia está hecha de los prejuicios que se resumen en nuestras opciones y ni siquiera por lo que respecta a mi propia persona me considero en posesión de una visión clara.

Otros libros: *El hipogeo secreto*, *Narda o el verano*, *El gráfico*, *Camera lucida*, *Elsinore: un cuaderno*.

* * *

Vicente Leñero (1933), ingeniero civil, ha sido periodista y guionista cinematográfico y televisivo. Sobre todo, es narrador, cronista y dramaturgo. A *Los albañiles*, una novela con fondo metafísico, la distinguen la fuerza de su estructura y el juego simbólico regido por una visión cristiana de los hechos. Otras novelas: *Estudio Q*, *El Evangelio de Lucas Gavilán* y *Jesucristo Gómez*; entre sus crónicas: *La gota de agua*, *Los periodistas* (sobre el golpe de Luis Echeverría al diario *Excelsior* dirigido por Julio Scherer) y *Asesinato*, una novela de no ficción sobre la muerte a machetazos del ex político Gilberto Flores Muñoz y su esposa, crimen por el que se encarcela al nieto. Entre sus obras de teatro: *Pelearán diez rounds*, *Martirio de Morelos*.

* * *

Juan Vicente Melo (1932-1995). Entre sus libros de cuentos: *La noche alucinada* (1956), *Los muros enemigos* (1962), *Fin de semana*, (1964). Novela: *La obediencia nocturna* (1969), de atmósferas de sensualidad sombría y de vidas en pos del entendimiento de sus acciones (una suerte de desobediencia nocturna). La novela como el análisis de la desintegración de la personalidad para integrarse en el mundo. Melo es también un crítico musical de prosa magnífica. “Todos somos los mismos”, dice un personaje. “Todos somos demasiados. Yo soy Rosalinda, Adria-

na, Aurora. Tú eres Enrique-Marcos. Pero, a la vez y contradictoriamente, nadie es el otro”.

* * *

Inés Arredondo (1932-1989): *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988). Su tema constante es la vida regional, muy específicamente Culiacán, y la red de intrigas, amores frustrados, intolerancias, homofobia, ires y venires de una familia. Con fluidez narrativa y atención a las relaciones entre medio ambiente y crecimiento o autodestrucción, Arredondo continúa, modernizándola en temas y acercamientos, la narrativa que ve en la provincia el juego de complicidades que es también la sucesión de encierros.

* * *

Julieta Campos (1932-2007) es autora de novelas (*Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *Reunión de familia*), de ensayos literarios y de *¿Qué hacemos con los pobres?*, un tratado a la vez utópico y pragmático escrito a partir de su experiencia en Tabasco. Lectora acuciosa de las literaturas anglosajona y francesa, formada académicamente en La Habana, Estados Unidos y Francia, Campos se traslada a México en la década de 1960. Su último libro, *La fuerza del destino*, síntesis literaria de la historia de Cuba, es un recorrido de los tiempos virreinales al régimen de Fidel Castro, y el sufrimiento y la amargura y las frustraciones de los millones de exiliados, y las convicciones de los que se quedaron, los millones de creyentes en el socialismo. Está allí La Habana de la década de 1950, cuando la felicidad fluía por no producirse la obsesión de salir de la isla, y está allí reiteradamente el educador de las masas con el rosario de adjudicaciones transcrito por Julieta Campos: “Yo soy la Revolución. Yo soy el Pueblo. Yo soy la Nación. Yo soy

la Patria. Yo soy Cuba. Yo, que me llamo Fidel. Yo que les juro que Fidel es fiel”.

* * *

Alejandro Rossi (1932-2009). Tratado filosófico: *Lenguaje y significado* (1968). Relatos: *Manual del distraído* (1978), *Sueños de Occam* (1982), *El cielo de Sotero* (1987), *La fábula de las regiones* (1997). A Rossi lo da a conocer *Manual del distraído*, una serie de ensayos o relatos cuyo punto de partida es el entusiasmo por la lucidez y la exactitud verbal de Borges. Juan Villoro señala: “*Manual del distraído* reveló su dominio del género híbrido, mezcla de ensayo, memoria y ficción. Aunque ha cultivado con fortuna géneros canónicos —el cuento, la disertación filosófica—, su gusto por la conversación lo predispone a las zonas donde el pensamiento convive con la metáfora”.

* * *

Elena Poniatowska (1932). A la luz del feminismo contemporáneo, dos personajes de Elena Poniatowska resumirían, desde diversas posiciones, la desesperanza, el escepticismo radical de las mujeres (la generalización se establece al cabo de engaños, humillaciones, trabajos infinitos): Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío* y Angelina Beloff en *Querido Diego, te abraza Quiela*, han trascendido cualquier esperanza, han gastado sus ambiciones en la aceptación del rechazo último. Pero Quiela monologa desde la distancia y el recuerdo, y Jesusa habla contra la cercanía a cualquier ilusión. El personaje de Quiela existe a partir de lo que el lector sepa de Diego Rivera, y Jesusa existe a secas, sin pedirnos permiso, sin solicitar contextos. Es el olvido y la resaca y las orillas de un país, los millones de mujeres anónimas que sobreviven y se defienden y van de un lado a otro y extraen fuerzas de su desengaño extremo: “Ya quisiera yo —le

dice Poniatowska a Margarita García Flores— tener para un día de fiesta sus agallas y su fuerza [de Jesusa]. Me he puesto a pensar que cómo es posible que una gente así, con toda esa riqueza interior, esa inteligencia innata no tenga dirigentes. Los políticos son una afrenta, una ignominia frente a mujeres como Jesusa”.

Es extraordinaria la recreación verbal de *Hasta no verte Jesús mío*. En la práctica de la novela, una mujer hurta o se apodera “por indignación” del lenguaje dominante, que endurece y vuelve rijosa su habla para entenderse y entender sus circunstancias. Jesusa renuncia a la femineidad ideal, privilegio de las burguesas, desde el habla del “macho-por-adopción” y su marginalidad, observa el transcurso de un siglo, la vida en los pequeños pueblos, la Revolución, la gran ciudad y su crecimiento implacable. Y habla ante la escritora que graba, reconstruye, añade, va fijando la miseria económica, la irracionalidad aprendida, el saber profundo que combina supersticiones, realidades, rencor social, creencias explicables o inexplicables. El punto de partida es la felicidad imposible, Dios le reservó el sufrimiento a las mujeres pobres: “Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos me va a extrañar? Y en el taller tampoco. ¿Quién quiere usted que me extrañe si ni adioses voy a mandar?”./ “Esta señora Raquelito no tenía ninguna obligación de darme el alimento. Yo estaba allí nomás, ése no es mal trato. ¿Por qué ha de ser mal trato cuando las cosas están predestinadas por la mano omnipotente de Dios? No tienen otro remedio”./ “Yo pobre nací y pobre me he de ir al agujero, eso si alcanzo agujero. Al que nace para tamal, del cielo le caen las hojas”./ “No, si no hay bondad, nadie tiene bondad, no se crea que hay bondad, no”.

Otros libros de Poniatowska: *La Flor de Lis*, *Nada, nadie*. *Las voces del temblor*, *Tinísima*, *Paseo de la Reforma*, *Las soldaderas*, *Octavio Paz*, *las palabras del árbol*, *Las mil y una...* (*la herida de Paulina*), *Juan Soriano*. *Las siete cabritas*, *La piel del cielo*, *Tlapalería*, *Obras reunidas*, *El tren pasa primero*, *Amanecer en el Zócalo*. *Los cincuenta días que confrontaron a México*.

* * *

En su primera etapa, **Sergio Pitól** (1933) se adentra en las actitudes y los sentimientos contenidos o desesperados. Sus cuentos y novelas se colman de escenarios asfixiantes, del ir y venir de las penumbras del solitario al regocijo frente a un cuadro o una sonata. (La carencia de propósitos de una vida se interrumpe al oír *La flauta mágica*.) En paisajes asiáticos o en vísperas de un viaje a Bomarzo, entre pasiones ya sólo avivadas por el rencor o entre armonías delatadas por la música y la pintura, los personajes de Pitól eligen el secreto sobre la revelación, la respuesta estética sobre la violencia material. Si existe “la pesadilla serena”, uno de sus ámbitos naturales es esta narrativa de Pitól. Y *El tañido de una flauta*, el mejor libro de una etapa, evoca la voluntad de desastre como creación alternativa.

La trilogía carnavalesca (*El desfile del amor* de 1984, *Domar a la divina garza* de 1988 y *La vida conyugal* de 1991) entroniza la sátira y da fe de la conversión del misterio en disparate (al revés del desempeño de numerosos teólogos). *El desfile del amor*, mitad novela policiaca, mitad recreación fantástica de una época, es una suerte de conga muy literaria donde el paso tan chévere de un asesinato es el punto de partida no para descubrir a los asesinos sino a los asesinables, los simpatizantes del nazismo, los exiliados y los *freaks* locales que en un departamento de un edificio falsamente gótico, juegan a ser criaturas de Eric Ambler o de Evelyn Waugh. (Luego de sus primeros textos, Pitól no adapta técnicas, pero a veces sus personajes carnavalescos presumen de otros linajes narrativos). Lo trágico, en *El desfile del amor*, sería la imposibilidad de abandonar lo patético, que tanto humaniza. Y la catarsis está a cargo de la ironía.

En su tercera etapa, Pitól combina el ensayo y el relato de manera magnífica. *El arte de la fuga*, libro de ensayos, crónicas, relatos, diarios, memorias, se evade de las ataduras del sedentarismo y el nomadismo, y emprende la travesía en la que las

ideas son formas de vida y reminiscencias, las admiraciones son también presagios y, entre otras cosas, las amistades resultan el festejo común de la excentricidad.

* * *

Fernando del Paso (1935) ha publicado dos novelas de gran resonancia: *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*. La segunda tiene que ver destacadamente con el nuevo interés por la novela histórica, antes considerada variante del costumbrismo. A este género lo rehabilitan diversas convicciones: la ambición por restaurar la psicología y la vida cotidiana de héroes y anti-héroes (“Eran tan humanos como nosotros antes de entrar al libro de texto”); el interés de medirse con el mito de la Historia, central en la vida latinoamericana; el reto que significa la reconstrucción de época; la pretensión de oponer la versión de la literatura a las sacralizaciones del Estado, etc. A esto se añade el uso obligado de situaciones límite de la Historia para probar la condición de los personajes (esto, en la narrativa específica del 68). Inesperadamente, *Noticias del Imperio* se convierte en *best-seller*, tanto por su calidad específica como por el interés generalizado en la evolución del país. Del Paso está al tanto de los límites de la novela histórica y se propone una experiencia del lenguaje, de la investigación y de la mitología circular en torno a los emperadores Maximiliano y Carlota, Benito Juárez y la guerra de Intervención.

* * *

José Emilio Pacheco (1939). En 1963, Pacheco publica *El viento distante* (segunda edición reescrita y aumentada), el inicio de su serie sobre la niñez y la adolescencia como escuelas del desencanto, la frustración y el conocimiento. En 1967, *Morirás lejos* (segunda edición revisada, 1977), novela experimental que

indaga de modo extraordinario en la identidad de víctimas y verdugos, en los lazos entre el sacrificio y la hazaña, entre el Holocausto, la tragedia mayor del siglo XX, y los infinitos holocaustos inadvertidos. *Morirás lejos*, con su juego de tiempos y personajes, de experimentación, es el recuento circular de “la ausencia de Dios”.

Las batallas en el desierto (1981), novela corta, seguramente el libro más conocido de Pacheco, es la versión ácida del rito de pasaje de la infancia a la pubertad como experiencia a la vez desolada y entrañable, en la ciudad que es aprendizaje múltiple, del amor, del conocimiento, de la ciudad misma, el monstruo de las ruinas sucesivas en edificios recién inaugurados, de modas que son las señales que cada época disemina para perdurar. En *El principio del placer* (1972), recopilación de cuentos, al realismo puntual lo disuelve la fantasía que se cuele triunfalmente entre atmósferas casi costumbristas.

Con gran conocimiento y generosidad, Pacheco traza en su periodismo cultural un mapa literario de consulta indispensable. No tiene afanes de canonizador, su propósito no es tan selectivo; pero el panorama de méritos y valores que despliega exhibe la riqueza de la literatura nacional y, también, de la literatura internacional.

Pacheco ha publicado varias antologías del modernismo y de la poesía mexicana del siglo XX. Entre sus traducciones: Beckett, Wilde, Benjamin, Harold Pinter y Tennessee Williams, y un libro de versiones poéticas: *Aproximaciones*.

Como poeta, en *Los elementos de la noche* (1963) y en *El reposo del fuego* (1966), Pacheco convierte el libre amor a la poesía en centro de gravedad. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) aparece un personaje que, con matices, se desarrollará en *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980) y *Los trabajos del mar* (1984). Como se aprecia panorámicamente en su obra poética reunida, *Tarde o temprano* (1980), el personaje esencializa su escepticismo con

franqueza y sentido de límites. Suya es la soledad-del-hombre-en-la-historia y suyo el desencanto que es condensación humana y literaria: “Llegué muy tarde para la Revolución y muy temprano para la Revolución”. Árbol entre dos muros, elemento de tránsito y transición, el habitante de estos poemas se pregunta por el sentido de la palabra y el valor de la fama y, en consecuencia, elige no la penumbra sino la reserva, actitud de la que deriva el indudable sustrato moral de los poemas.

El clima prevaleciente en la poesía de Pacheco, muy en especial a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, es el pesimismo que, en este caso, es una guía poética (excluir del texto las apoyaturas del optimismo, rehusarse al brío autoritario) y una alternativa profética. El presente ya contiene al porvenir, es su cómplice directo, el que prepara las devastaciones y los cataclismos de los descendientes. Así, las condolencias dirigidas al mañana son la resistencia al presente. “Alabemos a Patmos y a la hirviente montaña de las Lamentaciones”, dice Pacheco, despiadado incluso en la autocrítica de su personaje: “Gastaste la noche en códices e infolios. Quisiste hallar en esos criptogramas el rumor transitivo de las generaciones, el espejo vacío, la gloria y la pesadumbre de la historia: vanas tretas para justificar tu aislamiento, para erigirte digno de tu cobardía, tu commiseración, el alarde grotesco de tus heridas”.

¿Qué deposita el futuro en las palabras que lo aluden o cifran? En la elección de temas, su verdadera declaración de principios, Pacheco opta por las contradicciones flagrantes: vislumbra la inutilidad y la profunda validez de la poesía; recurre a la escritura y de ella espera la condenación; observa la vulnerabilidad de los elementos naturales y advierte sus fulgores vengativos; incursiona en la melancolía desde la contemplación irónica; cree en la forma perfecta y la vulnera con la “falta de respeto” de un humor ácido; convierte su existencia en lo nacional en disidencia, como en su célebre poema “Alta traición”.

No amo mi patria.
 Su fulgor abstracto
 es inasible.
 Pero (aunque suene mal)
 daría la vida
 por diez lugares suyos,
 cierta gente,
 puertos, bosques de pinos,
 fortalezas,
 una ciudad deshecha,
 gris, monstruosa,
 varias figuras de su historia,
 montañas
 y tres o cuatro ríos.

Pacheco no es catastrofista, acusación fácil/difícil de sustentar. Es, sí, en el sentido antiguo del término, un moralista o, mejor, un escritor que incorpora al texto literario las reflexiones de la desesperanza.

Adentrarse en la desolación, comprobar la justeza del verso de Pellicer (“Mudo espío, mientras alguien voraz a mí me observa”), tener presente el final de Marlow en *El corazón de las tinieblas* (“The horror, the horror”), distancia de algo esencial en este autor: cuando cuenta una fábula del exterminio o de la liquidación de las alternativas, no lo hace con propósitos alucinantes sino por aproximarse al núcleo de su imaginación poética, donde la voluntad de forma asume el tema y lo integra desde un virtuosismo sin ansiedades protagónicas, el texto como el ir y venir de la idea que es la forma.

Otros libros: *Miro la tierra (Poemas 1983-1986)* (1987), *Ciudad de la memoria* (1990), *El silencio de la luna* (1996), *La arena errante. Poemas 1992-1998* (1999), *Siglo pasado* (2000), *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)* (2000), *Como la lluvia* (2009), *La edad de las tinieblas* (2009).

VIDA JUVENIL Y NUEVO 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 madriza 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 ráleig?

—dice Rodesio.

JOSÉ AGUSTÍN, *De perfil* (1966)

El cambio de influencias. De los Valores Culturales naturalmente consagrados, a los valores urbanos, con su mezcla o *collage* de impresiones, jerarquizaciones del gusto que se modifican a voluntad, culto a la velocidad, fe en el diálogo rápido como la sombra de las psicologías. A esto se apegan narradores como **Gustavo Sáinz** (1940, *Gazapo*, *Obsesivos días circulares*, *La princesa del Palacio de Hierro*); José Agustín (1945, *La tumba*, *De perfil*, *Inventando que sueño*, *Se está haciendo tarde*) y **Parménides García Saldaña** (1944-1982, *Pasto verde*, *El rey criollo*, *En la ruta de la Onda*), que trasladan a sus narraciones fragmentos del habla juvenil, de la ronda de fiestas y tocadas, del rock y de su planeta contiguo, la idea (la praxis) de la Revolución Sexual. Se inicia lo

que algunos, no desde luego sus autores, llaman con gran imprecisión y algo de burla, “literatura de la Onda”, cuyo origen es la devoción por las grandes figuras del rock, la cultura juvenil y las nuevas experiencias (ácido, mariguana, hongos, peyote).

Esta tendencia anula con rapidez los señalamientos de “importada y colonial”. Los personajes de esta novelística no se extasían ante la Cultura Universal (que no ignoran), aceptan, sin conceder, gajes de la sociedad de consumo, y desean unificarse con sus correspondientes en el mundo entero. Anhelan ser participantes rítmicos del aturdimiento y de la lucidez de la vanguardia (sin necesidad de esperar el fin del subdesarrollo); comienzan sin palabras, al amparo de las actitudes, lo que otros (no precisamente ellos) juzgan como crítica al —o desistimiento del— Sistema.

Y los personajes de cuentos y novelas desean encarnar las cualidades atribuidas a los semidioses del rock, y viven para la frase incisiva, el desplante, el sexo experimentado como alucinación, la alucinación inducida que perfecciona el orgasmo o es su equivalente, el desafío de la droga, la incompreensión del tedioso mundo de los adultos. Algunos de estos libros (y sus fuentes, *The Catcher in the Rye* de Salinger, por ejemplo), son leídos como manuales de comportamiento. Decenas de jóvenes asaltan el cielo del tradicionalismo con actitudes a la vez imitativas y originales, derivadas y nacionalistas. Y en esta literatura retornan numerosos procedimientos de la picaresca. No puede ser de otro modo, si se necesita demoler o esquivar prohibiciones y regaños moralistas. La picaresca es un método de conocimiento, y el pícaro es el antihéroe en la sociedad corrupta, el alivianado entre la inercia de clases medias, el que le da a su burla las dimensiones de un saqueo.

El narrador más significativo de esta tendencia es **José Agustín** (Ramírez Gómez, 1944). Su primera novela, *La tumba* (1964), despliega el desenfado, la celeridad que va de la prosa a la actitud de los personajes. En 1966 *De perfil* es un gran logro

del ritmo, de la renovación de mentalidades que van del nomadismo urbano a la falta de censuras internas, y en 1973 *Se está haciendo tarde (final en laguna)* aborda la experiencia simultánea del viaje como descenso/ascenso a los infiernos y el vigor de la desintegración (el viaje como carga energética en una realidad fantasmal). Y esto, casi desde el principio, explica su carácter de “novela de culto”. Otros libros: *Inventando que sueño* (1968), *Abolición de la propiedad* (1969), *Ciudades desiertas* (1983), *Dos horas de sol* (1994), *Cuentos completos* (2001), *Vuelo sobre las profundidades* (2008).

LA CONTRACULTURA: LAS ROLAS DEL ALIVIANE

Un acontecimiento efímero y enriquecedor a la vez: la emergencia de la contracultura, cuyo nombre se adopta de la experiencia norteamericana de la rebelión estudiantil en las universidades de California (Berkeley) y Columbia, del repudio a la guerra de Vietnam y del festival de Woodstock. La contracultura atrae a miles de adolescentes y jóvenes mediante la experiencia compartida del rock, las migraciones de toda índole, el apego a libros de autores secretos: René Daumal, Charles Fort, o a la poesía de vanguardia. Intervienen el deleite ante las nuevas “puertas de la percepción”, la creación de comunas y, seña y contraseña, su vasto recurso lingüístico: el habla “de la Onda”, derivado del *slang* de las drogas, la cárcel y la frontera, la inventiva verbal que requieren las nuevas situaciones. Este idioma, durante unos años y antes de su feroz comercialización, resulta saludable y renovador, la invención entre hallazgos y repeticiones de palabras, de actitudes y desafíos a las generaciones anteriores. Los urgidos de espacios libres necesitan el idioma sectorial, las palabras de la tribu, y el habla denota orgullosamente las diferencias con la generación anterior porque —como apunta Paloma Villegas— disminuye o vuelve psicológicamente utilitarios los Bie-

nes 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 o metas prefijadas (el aliviane, desafanarse, andar en el role) y la pérdida de temor a lo nuevo o la carencia de importancia de la mayoría de los hechos (llegarle, no hay grito, no te azotes).

A este idiolecto, a estos lenguajes corporales, a este gran repudio de las tradiciones o a este distanciamiento de la sociedad, lo nutren en diversos niveles la influencia de los jóvenes norteamericanos, la experiencia psicodélica, la mariguana como fuente de vinculación social y de mistificación y credulidad espirituales. Los que, con intensidades y maneras distintas, viven la contracultura están convencidos de acercarse por el habla a la liberación por medio de la suma de experiencias inaugurales.

El rechazo social no se consuma y pronto la provocación y los desafíos vitales, musicales y literarios desembocan en la asimilación llena de culpas (la pérdida del reino) o en la marginalidad resentida. Revolución no lograda, reafirmación del Sistema. A las palabras de la Onda las saquea la publicidad comercial y el *slang* elabora su propia cárcel; sin embargo, mucho le debe la ampliación de espacios culturales y morales a esta experiencia colectiva. Por el tiempo que dure, la contracultura es la alternativa vital que va de la literatura al rock, a la experimentación vital, y Avándaro (1971) es la gran fiesta contracultural.

1968: LA RESISTENCIA
Y LA MATANZA DE TLATELOLCO

En 1966 el presidente Gustavo Díaz Ordaz interviene sin ambages en la UNAM. Por el autoritarismo de quien se considera, literalmente, el Padre de la Patria, Díaz Ordaz no soporta ni las libertades en la UNAM ni la personalidad del rector Ignacio Chávez, un cardiólogo eminente. Desde la Presidencia de la República (los rumores se extienden sin que nadie los contradiga) se patrocina a un grupo de “líderes estudiantiles” (especie que se caracteriza por la docilidad ante el gobierno y la ausencia de seguidores), que declara una huelga contra “el autoritarismo” del doctor Chávez, cuya renuncia obtienen con violencia. También, el gobierno de Díaz Ordaz ordena la intervención del Ejército en las universidades de Morelia y Sonora.

* * *

El 68 ha sido interpretado y definido de muy diversas maneras. Su origen innegable es como un episodio de la guerra fría: el terror de Díaz Ordaz a la conjura subversiva que quiere boicotear los Juegos Olímpicos en la capital (esa prueba de la mayoría de edad de la nación). El gobierno reprime con ferocidad, los estudiantes responden organizándose y reclamando, sin usar los términos, el respeto a los derechos humanos y civiles, y la continuidad del Movimiento Estudiantil depende en muy buena medida del enfrentamiento entre la represión y la resistencia juvenil.

El 23 y el 26 de julio los alumnos de las vocacionales del IPN y las preparatorias de la UNAM padecen la muy atroz acome-

tida de los granaderos y la policía. El 26 de julio en la noche, la policía persigue a los estudiantes que contestan con energía. Durante tres días hay un cerco en torno a la Preparatoria de San Ildefonso, defendida por un centenar de jóvenes. El 29 de julio en la madrugada, el Ejército, utilizando bazucas, tira una puerta de la Preparatoria. Hay detenidos y heridos, se dice que muertos. La acción le imprime al Movimiento el contenido emotivo y radical. Luego, la aportación de la legitimidad viene de la actitud del rector Javier Barros Sierra. El 30 de julio protesta contra la violación de la autonomía y, en la explanada de Rectoría, iza la Bandera Nacional a media asta y guarda el minuto de silencio. Su discurso es breve y definitivo:

Hoy es un día de luto para la Universidad; la Autonomía está amenazada gravemente. Quiero expresar que la institución, a través de sus autoridades, maestros y estudiantes, manifiesta profunda pena por lo acontecido.

La Autonomía no es una idea abstracta, es un ejercicio responsable, que debe ser respetable y respetado por todos.

Una consideración más: debemos saber dirigir nuestras protestas con inteligencia y energía.

¡Que las protestas tengan lugar en nuestra Casa de Estudios!

No cedamos a provocaciones, vengan de fuera o de dentro...

La Universidad es lo primero, permanezcamos unidos para defender, dentro y fuera de nuestra casa, las libertades de pensamiento, de reunión, de expresión y la más cara: ¡nuestra Autonomía! ¡Viva la UNAM! ¡Viva la Autonomía Universitaria!

En la protesta acompañan a la UNAM estudiantes del Politécnico, la Normal de Maestros, la Normal Superior, El Colegio de México, la Escuela de Arte Dramático del INBA, jóvenes y maestros de escuelas privadas y un grupo de jesuitas.

A propósito del 68, y por el apresuramiento que hace las veces de malicia, se confunde autonomía con extraterritorialidad. No es esto lo afirmado en el discurso de Barrios Sierra: “La

Autonomía no es una idea abstracta, es un ejercicio responsable, que debe ser respetable y respetado por todos”. No se protesta para resguardar la pureza del Santuario del conocimiento, sino por el allanamiento de la Preparatoria de San Ildefonso, bazucazo mediante, por el maltrato despiadado a los estudiantes y por la impunidad de los altos funcionarios (el secretario de Gobernación, el regente del D.F, el procurador general de la República, el procurador del D.F) que hablan de “conjura” y “subversión” y proceden como si tuvieran la mínima prueba al respecto. Se viola la autonomía no sólo porque la policía y el Ejército actúan con extrema violencia, sino por la ilegalidad multiplicada de las operaciones “relámpago”. Al mismo tiempo y ostensiblemente se viola la Constitución de la República.

En una cuartilla, Barros Sierra esencializa el programa del Movimiento Estudiantil: “permanezcamos unidos para defender, dentro y fuera de nuestra casa, las libertades de pensamiento, de reunión, de expresión y la más cara: ¡nuestra Autonomía!”. Es evidente: no se privilegia la autonomía por encima de las libertades constitucionales, sería absurdo, se defiende lo propiamente universitario, el derecho a ejercer esas libertades como el prerequisite de la vida académica. No hay nada simbólico: las fuerzas represivas intervinieron con brutalidad y se canceló de inmediato la vida universitaria. Eso lo explica muy bien el rector Barros Sierra el 23 de septiembre, al presentar su renuncia luego de la ocupación militar de Ciudad Universitaria:

Sin necesidad de profundizar en la ciencia política, **es obvio que la Autonomía ha sido violada, por habérsenos impedido realizar, al menos en parte, las funciones esenciales de la Universidad...** Me parece importante añadir que, de las ocupaciones militares de nuestros edificios y terrenos, no recibí notificación oficial alguna, ni antes ni después de que se efectuaran... Los problemas de los jóvenes sólo pueden resolverse por la vía de la educación, jamás por la fuerza, la violencia o la corrupción. (Negritas de CM.)

Desde los primeros días de agosto los estudiantes se organizan en comités de lucha y brigadas, cohesionados emotiva y políticamente por las marchas y los mítines y por las mismas brigadas que se esparcen por la ciudad. Los agravia el rechazo presidencial al diálogo, los difaman en la prensa y la televisión, los persigue la policía. El Ejército toma Ciudad Universitaria (18 de septiembre) y las instalaciones del Politécnico, y la escalada culmina en tragedia el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Los soldados, cuya presencia es inexplicable en un mitin pacífico, luego de una provocación montada por personal del Estado Mayor, disparan sobre la multitud y detienen a dos mil personas. (Nunca se han cuantificado los muertos, aunque las fotos publicadas muestran veintenas de cadáveres.) A la operación se añade la infamia del Poder Judicial que, sin más pruebas que testimonios vagos de policías y acopio de volantes, condena a prisión a casi cien miembros del Consejo Nacional de Huelga, y quiere hacer pasar a las víctimas como victimarios. El Poder Legislativo, integrado casi exclusivamente por priistas, responde con vileza y elogia con aplausos la matanza. Así, por la resistencia épica de los estudiantes y de cientos de maestros, el 68 se vuelve uno de los episodios culminantes, probablemente el más significativo, de la segunda mitad del siglo XX mexicano.

Desde 1968 la autonomía de la UNAM, en tanto que garantía de las libertades del pensamiento y la disidencia, es un elemento indispensable, aunque no el único espacio, al ser ya la crítica una necesidad impostergable. Si la protesta en 1968 consigue el ímpetu y la rapidez de divulgación, es gracias a su carácter efectivo de masas que, por medio de la potencia de asambleas y concentraciones y manifestaciones y brigadas de activistas, le da voz a lo hasta entonces expresado por pequeños grupos, los anhelos de libertad de expresión de las clases medias. El Movimiento Estudiantil exige la recuperación de la calle, es decir, la presencia pública de la crítica. Los seis puntos del pliego petitorio (castigo a los responsables de la represión, supresión del

artículo 145 bis del Código Penal Federal sobre 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: la necesidad del diálogo es el reconocimiento de la inexistencia de la democracia en México.

Casi de modo literal, la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre es el epílogo de la fiesta desarrollista, el desvanecimiento de la imagen milagrera del país y el principio de una revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura. Se exige la desaparición de la censura y la ampliación de las libertades de expresión. Si el único ofrecimiento hecho por los jóvenes sacrificados es el de sus vidas, el martirio se vuelve el mensaje dominante. Tal mitificación escamotea muy buena parte del sentido y el contenido del Movimiento Estudiantil y modifica su densidad. El concepto **Tlatelolco** encarna el sufrimiento de la juventud de una nación, pero es también la voluntad de la memoria histórica y la exigencia de la justicia específica.

¿Se puede hablar de grandes cambios a partir de la matanza de Tlatelolco? La respuesta —véase el enorme desarrollo de la crítica política, social e histórica— es necesariamente afirmativa, aunque no se examine la estructura del Poder Judicial, sea por décadas ineficaz la crítica al presidencialismo y la impunidad se mantenga. No tan curiosamente, la memoria histórica se ayuda del tono *emocional*, muy presente en el libro de mayor resonancia sobre el 68: *La noche de Tlatelolco* (1971), el testimonio coral de Elena Poniatowska, en el que los presos políticos, sus familiares, sus amigos, van dando la imagen del movimiento, algo distinto a la tragedia, poblado de querellas y contradicciones, muy vital. Por lo demás, la matanza de la Plaza de las Tres Culturas y el Movimiento del 68 no han dispuesto de tratamientos narrativos de importancia, aunque sí de testimonios y análisis brillantes.

Luego de 1968, los cambios culturales se producen con rapidez. Entre ellos, el crecimiento de las instituciones de enseñanza superior, producto entre otras cosas de la necesidad del gobierno federal de complacer a las clases medias y de la creencia muy extendida en el título universitario como clave infalible de la prosperidad. Si la matanza en la Plaza de las Tres Culturas distancia a un gran sector urbano del régimen del PRI, la movilidad educativa fortalece un espacio mínimo de oportunidades y origina un nuevo pacto social. De modo simultáneo, crece la industria académica, con sus ventajas (la expansión del conocimiento) y sus desventajas, como el apearse a las estrategias de las universidades norteamericanas con su *publish or perish* y su fe en los temas que son “propiedad exclusiva” (el seguro de vida curricular) de cada académico. La sociedad (los padres de familia) exige la expansión de las instituciones de enseñanza. Al mismo tiempo, el ser *licenciado*, antes señal inequívoca del logro en la vida, se vuelve en la práctica obtener un empleo; otro certificado de la educación media o preparatoria y el título universitario a tomarse en cuenta es el del doctorado o, con más detalle, el de un Ph. D. en una universidad, de preferencia de Estados Unidos.

La movilidad cultural, ya abierta, le resulta a muchos el sustituto de la movilidad social, ya en vías de total cancelación. Y lo latinoamericano es cada vez más lo nacional.

LA FORMACIÓN DEL CANON LITERARIO

¿Qué es el canon literario? Como definición de trabajo, es el resultado, cambiante cada veinte o treinta años, del consenso que integra obras y autores merecedores del calificativo de clásicos o que, sin el término anterior, demandan su frecuentación debido al placer que procuran, a sus virtudes formativas o al prestigio que la curiosidad le concede a sus lectores. Para llegar a este consenso deben cumplirse exigencias de la tradición, de la ruptura que se vuelve tradición, de la fascinación de un número suficiente de enterados, de la legibilidad que implica la sensación de leer siempre el texto casi por primera vez. Esto, por supuesto, admite y demanda disidentes que hagan las veces de herejes.

La tradición también se modifica, al compás de los cambios del gusto histórico. Cada generación, lo acepte o no, lo perciba o no, lo incorpore o no selectiva y críticamente, se mueve dentro de dictámenes de lo bello, lo eufónico, lo violento, lo sagrado, lo erótico, que se ratifican o se rectifican pero allí están. Por ejemplo, al principio, la aceptación de la obra de Juan Rulfo está condicionada por la lectura de la narrativa de la Revolución mexicana, la recreación del mundo agrario de Mariano Azuela, el reconocimiento del valor de William Faulkner y de la literatura rusa del siglo XIX. Luego, ya con la calificación de clásicos, los libros de Rulfo no requieren saberes previos a la admiración de los lectores.

En la tradición interviene azarosamente el criterio de Mexicanidad, idea a la vez abstracta y concreta, sin valor literario reconocible, pero que está presente sin duda alguna. Los prestigios se sedimentan gracias al proceso que incluye los homenajes de la burocracia cultural (término más descriptivo que “cultura oficial”, porque la política del Estado y de los gobiernos se guía más por el rumor de la excelencia que por criterios específicos). Antes de la moda de la celebración de los veinte o quince años de la aparición de un libro, idea menos rigurosa de lo que

se cree, a los prestigios los afianza un método: el trato distinto conferido al autor, la importancia concedida *al* poeta o *al* escritor, expresiones de un grado de la aristocracia literaria. No es lo mismo ser el narrador jalisciense que “el autor de *Pedro Páramo*”, y el modo en que se enuncia la obra equivale sobradamente al título de nobleza. Por impalpable o indemostrable que sea, el proceso de fijación del aura es de la mayor resonancia.

En última instancia, el canon se va haciendo con la voluntad de los poderes culturales que los lectores corrigen, ignoran, matizan, olvidan, amplían. Y en este contexto es todavía menor la intervención de los académicos anteriores a 1990, para poner una fecha. Más bien, todo depende de los suplementos culturales, las revistas literarias y los escritores. Y de lo imponderable, el gusto de los lectores, que usan las recomendaciones pero no se detienen en ellas.

Hay una fuerza creciente de lecturas sectoriales: la del feminismo (aún falta mucho para la presencia de *Queer studies*) y, obvio es decirlo, el reconocimiento de los escritores en lengua indígena aunque sus textos presentan demasiadas dificultades de lectura. Pero la recuperación de las escritoras, así dé lugar al chovinismo femenino, que también existe, tiene resultados valiosos que neutralizan o destruyen las conspiraciones del patriarcado, todavía satisfecho al admitir al cabo de los siglos la grandeza de sor Juana Inés de la Cruz. Así por ejemplo, cuando aparece *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, la recepción es tibia. Hoy se le reconoce vastamente.

El canon dista de ser un Olimpo irrefutable. Es un criterio histórico sujeto a las infinitas variantes del gusto, la moda, las mutaciones en los criterios, interpretaciones. Si sor Juana persevera a través de los siglos, también conoce su purgatorio en el siglo XIX de donde la rescata Amado Nervo. Pero el propio Nervo ha estado en la región amnésica del canon que va de la inclusión en las lecturas de secundaria y preparatoria y en los programas de estudio universitarios, a la seguridad de homena-

jes y ediciones conmemorativas, lo que no necesariamente garantiza su difusión, como lo prueba el caso de Alfonso Reyes, un escritor admirable muy poco leído.

Un problema antes desconocido: las imposiciones del mercado, la atención compulsiva a los índices de ventas. El *best-seller* es el canon volátil de la mercadotecnia, y su paso triunfal lo aseguran la distribución avasallante y la lectura fácil en una población cada vez menos acostumbrada a leer. El enemigo de cualquier intento cultural riguroso no es la disidencia, sino el analfabetismo funcional que se distribuye en libros de autoayuda, de temas esotéricos, de romances (Barbara Cartland y Corín Tellado reinan), de *thrillers* (Tom Clancy o John Grisham), de reflexiones piadosas (autoayuda para llegar al cielo: Carlos Cuauhtémoc Sánchez ha vendido dos millones de ejemplares). A esto deben añadirse los textos de ciencias sociales (uno de cada tres títulos según José Moreno de Alba) y la literatura de escándalo, a la que llamo “literatura” por inercia, y “de escándalo” para no mencionar el autoelogio, la difamación y el morbo.

LA GENERACIÓN DE LA RUPTURA

Ya a fines de la década de 1950 se vislumbra un “mercado del arte” regular, no dependiente del centenar de coleccionistas nacionales, norteamericanos y europeos. Tienen un público fijo las críticas o las reseñas de arte en suplementos y revistas culturales, se impone un criterio distinto de profesionalización, cada vez menos ligado a lo “religioso” (en lo político o en lo artístico) y ya separado de los mitos nacionales. Entre los pintores que emergen se encuentran Vicente Rojo (1932), Manuel Felguérez (1928), Rodolfo Nieto (1936-1987), José Luis Cuevas (1934), Alberto Gironella (1929-1999), Lilia Carrillo (1930-1974), Francisco Corzas (1936-1983), Fernando García Ponce (1933-1987) y Arnaldo Coen (1941). Coetáneos que no participan en las empresas colectivas: Gilberto Aceves Navarro (1931), Rodolfo Morales (1925-2001), Rafael Coronel (1932) y Francisco Toledo (1940). Políticamente suelen ser de izquierda no partidista, no se interesan en el “arte público” (ya concentrado en la escultura) y el “arte comprometido” deja de ser la idea rectora.

A los pintores abstractos les toca defender su trabajo de una doble incomprensión, la política y la artística (“manchones al servicio del imperialismo” es la condena emitida por los nacionalistas). La abstracción no empieza con ellos, ya la han practicado de manera notable Mérida, Cordelia Urueta, Gerzso y Soriano en una de sus etapas, pero sin provocar mayormente, porque el arraigo del nacionalismo es tan fuerte que se considera al arte abstracto apenas un paréntesis entre los temas a fin de cuentas nacionales. Ya para 1965, en un momento dictado por

la necesidad de modernizar las vanguardias culturales, se intensifica la batalla del arte abstracto. El público de arte considera que la mejor defensa es la contemplación de las obras, y se divierte con el enfrentamiento entre los realistas (que ya le aburren) y los abstractos (que no entiende pese a que se le diga que el arte no se entiende, sólo se percibe). Como siempre, sólo un grupo pequeño sigue a fondo el significado de estas transformaciones, y la crítica es más receptiva. Si no entre coleccionistas sí entre el público, la “generación de la ruptura” (en rigor, de la consumación de la ruptura) es más visible por el afán polémico de algunos (Cuevas muy en especial), y por la novedad: el arte es noticia sin necesidad de la política.

Entre 1950 y 1970 actúa este grupo como tal. Son años de pequeñas galerías, de exposiciones que apenas llaman la atención pero que consolidan las propuestas, de aprendizaje colectivo de términos y posiciones de la nueva crítica. Todavía, asombrosamente, algunos consideran a los pintores abstractos “contrarrevolucionarios” por el solo hecho de carecer de “mensaje”, y hay quienes discuten en serio la consigna de Siqueiros: “No hay más ruta que la nuestra”. Pero en lo sustancial, y pese a las polémicas, estos artistas, como los anteriores, trabajan sin apoyos institucionales y con un mercado muy restringido. Se forman de modo diverso, viajan más que sus antecesores y mantienen frente a la tradición una distancia crítica no exenta de respeto admirativo. Ya no pertenecen a movimientos ni se imaginan militando en una tendencia. Lo suyo es la obra individual que, de modo inevitable, se corresponde con lo que sucede en otras partes del mundo (la pertenencia a lo colectivo por afinidades electivas).

En el sentido del reconocimiento, estos pintores no tienen demasiados problemas. No obstante la resistencia inicial, se les otorga la consagración posible (monografías, exposiciones, grandes retrospectivas), aunque en algo los opaque la revaloración de la pintura precedente. Ya para 1980 se inicia el estudio y la presencia en el mercado de Frida Kahlo (el comienzo de la

Fridomanía), y se comienza a aquilatar a María Izquierdo, Lazo, Castellanos, Michel, Ruiz, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, y de los vivos, a Gerzso, Carrington y Soriano sobre todo.

EL ÁGUILA POP Y LA SERPIENTE HIPERREALISTA

The centre cannot hold. El verso de Yeats, tan aplicable a tantas circunstancias, también, en lo artístico, podría aludir a la desaparición de las metrópolis. Por supuesto, éstas (Nueva York especialmente, París y en menor medida Londres) funcionan implacablemente en lo tocante a mercados de arte, modas, difusión de prestigios, implantación de reconocimientos, pero ya no son “ciudades sagradas” ni la última palabra en influencias y presencias. En cualquier lugar del mundo un artista, si vale la pena, es su propio centro (otra cosa son las ventas y los prestigios cada vez más dependientes de Manhattan). Las modas aún devastan a los jóvenes, y se suceden o se alternan con estruendo noticioso el expresionismo abstracto, el *pop-art*, el hiperrealismo, el minimalismo, pero la internacionalización, que será la globalización, es irrefutable, y el conocimiento detallado de lo que ocurre desplaza el pasmo provinciano.

Al lado de estos artistas se desarrollan críticos que se distancian, con resultados de toda índole, de las aproximaciones literarias (no tanto crítica como creación de equivalentes poéticos de las obras artísticas) que Cardoza y Aragón y Paz practican con enorme fortuna, y Juan García Ponce lleva a un límite agitado. Los nuevos historiadores del arte, críticos y comentaristas amplían el espacio de recepción de la pintura y de la escultura, y le añaden a un público que desea internacionalizarse (los propios artistas en primer término) un vocabulario específico y un lenguaje que permite asimilar a la vanguardia. Así por ejemplo, si se habla del informalismo se menciona al instante que su repertorio incluye las siguientes categorías: pintura ges-

tual, signica, matérica y espacial; si se habla del *pop-art* se da por sentada la americanización cultural de México y América Latina; si se menciona a teóricos del arte la lista es variadísima: Wilhelm Worringer, Harold Rosenberg, Gillo Dorfles, Clement Greenberg, Mario Praz, Robert Hughes... La crítica abandona las obsesiones nacionalistas.

“La generación de la ruptura” no es un movimiento doctrinario, ni siquiera un proyecto estético (el nombre surge muy a posteriori, a raíz de una exposición colectiva), sino, más concretamente, el resultado de los intereses amistosos que confluyen en una galería (la Juan Martín), comparten un estímulo crítico (los ensayos del novelista Juan García Ponce), se mofan de la retórica nacionalista y ya se sienten desembarazados de los riesgos de la interpretación. (Un ensayo que se lee mucho en esos años: *Against interpretation*, de Susan Sontag.) Y, como siempre, la proximidad cronológica hace ver una tendencia coherente en donde sólo hay entusiasmo de época y de trato aunque, sin duda, le aportan a las artes plásticas sus certezas posnacionalistas, su profesionalización, su ejercicio de la pluralidad.

Luego del muralismo y de los grandes pintores de la “Novedad de la Patria”, hay creadores plásticos extraordinarios que, así se tarde su reconocimiento, se imponen por un conjunto de situaciones: el crecimiento del mercado y el desarrollo de la historia del arte, la influencia de la crítica proveniente de la literatura y del periodismo cultural (Cardoza y Aragón, Raquel Tibol y Juan García Ponce), y del sector académico (Francisco de la Maza, Justino Fernández, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde).

LOS ABSTRACTOS: LA FASCINACIÓN POR LA PUREZA PICTÓRICA

Tres pintores abstractos son fundamentales en el proceso de esta generación: Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo.

Vicente Rojo, nacido en Barcelona, llega a México a los 19 años de edad y desde el principio su trabajo manifiesta su espíritu riguroso en el diseño gráfico. En la pintura, Rojo disciplina y libera sus obsesiones, como lo prueban sus series *México bajo la lluvia*, *Geometrías*, *Mitos*, *Señales*, *Negaciones*, *Recuerdos*, *La letra T...* Es un artista inteligente y emocional, y desde esa dualidad organiza los ritmos, las secuencias de color, la arquitectura de cada cuadro. “Qué pesadilla, qué gozo en sus telares pensativos”, afirma Luis Cardoza en una colección de aforismos sobre la obra de Rojo. Y añade: “Qué arrebato en la paciencia monacal de sus tejidos”. Pero el ascetismo de Rojo, que le hace a Cardoza evocar a Samuel Beckett, su afán de anular la significación, se equilibra con entusiasmos súbitos, en los que los puntos de vista o las ideas adquieren el rango de colores, y la frialdad logra ser tempestuosa. En un mismo óleo de Rojo el caos subvierte el orden, y el orden disciplina el caos.

Tan alejado del hermetismo como de la divulgación, Rojo sujeta su obra al alejamiento de los símbolos (por su dependencia literaria) y organiza la eliminación de lo superfluo, de lo ocasional. Según su confesión irónica a Fernando Benítez, el ideal de Rojo consiste en expresar la totalidad por medio de una simple raya en la que se fundan el nihilismo, el reto, el afán destructor, el lirismo y la angustia.

* * *

Manuel Felguérez trabaja la pintura, la escultura, el ensamblaje, la gráfica, el mural abstracto, y se afilia decididamente al geometrismo. Él le adjudica a la geometría la armonización de las formas, por dispares que parezcan, y se apasiona por la precisión, la claridad (el homenaje del color a la forma), la consagración de la simetría. En su turno, **Lilia Carrillo** experimenta con audacia y lleva la emoción al límite. Si Felguérez es la contención, Carrillo es el desbordamiento, algo ligado a un “auto-

matismo” centrado en el arrebató lírico. En alguna medida, Carrillo se sitúa cerca del informalismo, entre otras cosas por la admiración profesada a los pintores españoles Manuel Millares, Antonio Saura y Antoni Tàpies, pero, como señala Juan García Ponce, si algo distingue a Carrillo es el vislumbriamiento de la totalidad. Como sus compañeros, Carrillo es paciente y muy consistente, acepta sin problemas la ausencia de público, actúa en empresas de resistencia cultural y pinta sin sentirse agraviada por la indiferencia del medio.

* * *

Fernando García Ponce, el más informalista del grupo, se expresa con grandes trazos, con colores que invocan el patetismo, con señales de la energía doliente. Él opta por una sensualidad sigilosa, reacia a los efectos, a diferencia de Lilia Carrillo, obsesionada con los vislumbres de lo cósmico y lo sideral.

* * *

Con deliberación y sistema, **Alberto Gironella** se propone continuar explosivamente el surrealismo, y para ello combina las fórmulas del automatismo, la serie de “encuentros” de lo inesperado y lo insólito, las trampas del humor negro (Gironella cita a Reverdy: “El sueño es un jamón”), la reelaboración constante de las mitologías del sueño y la crueldad (una crueldad evocada por latas de comida y visitaciones de la pintura española: Velázquez, Goya, Valdés Leal, El Greco). Las Meninas amanecen en un circo que es un estudio de cine. El conde de Orgaz se dispone a visitar a Emiliano Zapata. En Gironella lo literario es omnipresente, lo que incluye “citas” de los españoles del barroco contemporáneo: Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna y, de manera conspicua, el cineasta Luis Buñuel. A él le entusiasman las provocaciones y las profanaciones de Buñuel y tal vez su

ideal sería una película filmada en el siglo XVIII, *Un perro andaluz* o *La edad de oro* producidas por la corte de los Austrias.

Neobarroco *pop*, locos que dirigen el fin de fiesta en El Escorial, el cuadro clásico invadido por las perturbaciones del deseo en otra velocidad. Lo literario en la obra de Gironella es la alianza de la historia y el fervor de una visita guiada por los campos de la alegoría, entre el rey y el bufón, el imperio y la plebe, la reina y los enanos aún más distorsionados.

* * *

Sin deudas con el surrealismo, **José Luis Cuevas** crea un mundo donde al énfasis lo diluye la delicadeza del trazo, que incursiona en lo erótico, lo “monstruoso” y lo alucinante. Muy precoz, se inicia como dibujante, aprovecha lecciones de Orozco, se familiariza con el expresionismo alemán, y en él la energía del trazo viene de la imaginación y de las figuras circundadas por el sentido del humor que incluye escenas de cine cómico en paisajes de desolación. En 1956 Cuevas se da a conocer polémicamente con su manifiesto “Contra la cortina de nopal”, en el que ataca el nacionalismo y la “tiranía” de Rivera y Siqueiros. Este desafío lo acompaña de grandes dibujos, de caricaturas orozquianas y de una ironía al mismo tiempo hilarante y sombría. Su gusto por el protagonismo no le ha impedido una obra magnífica.

* * *

Rodolfo Nieto es autor de una obra diversa, vehemente, irregular, con el gran colorido que lleva a su pintura el estruendo vital y la urgencia de la rapidez interminable, todo esto con un lenguaje que integra lo figurativo y lo abstracto. “Sus colores —escribe Octavio Paz— van de lo solar a lo lunar con una intensidad que se detiene justo al borde de la violencia. Mariposas,

plumas, sedas, un mundo de espectros coloridos y en el que aparecen de pronto una garra, unas uñas, un fémur, una boca cruel. Lo delicado y lo terrible. Y todo como si desde el fondo de la tela —cálido, sacudido por ondas sombrías o centelleantes— ascendiese un oscuro deseo de encarnación que nunca llega a cumplirse, a saciarse, en una forma final”.

* * *

Fuera del movimiento de “la generación de la ruptura” hay artistas que se establecen por su cuenta.

Rodolfo Morales, como otros pintores también asediados por la prisa clasificatoria, es, y quiere ser, primigenio, en el sentido de originario de un paraíso de formas, donde a cada forma corresponde un sentimiento, y a cada sentimiento lo expresa y clarifica un color. Morales surge de una cultura muy vigorosa, la plástica de nuestro tiempo, y a ese conocimiento detallado de técnicas y creadores y al rechazo del autoengaño, él le añade, para enriquecerla, sus referencias entrañables: Ocotlán, no su pueblo natal en Oaxaca sino el modo en que, en los lienzos, una comunidad se transforma en sueño cotidiano y en proliferación de historias cuyo principio o cuyo fin están en la imaginación de quien contempla.

En la inteligencia plástica de Morales, lo patriótico (“lo septembrino”), la patria en el hogar, la ternura de las evocaciones, los coros de mujeres que actúan su pasión de conjunto escultórico y varían de meta conforme el color las ilumina, las escenas de plazas como vientres maternos y de procesiones como paseos del alma solitaria, todo lo que llamaríamos “el universo Morales”, está al doble servicio de la pintura y de la metamorfosis interminable de la nostalgia que acaba siendo premonición.

* * *

Francisco Toledo, nativo de Juchitán, Oaxaca, es un artista muy reconocido, muy seguido; su obra es ya, en el sentido de la fijación simbólica, parte del patrimonio nacional; le ha dado su nombre al conjunto de sus métodos para ir diversificando su imaginación, y ha originado una escuela “oaxaqueña” (o una cauda de imágenes que en las suyas se inspiran vanamente). Es un artista cuya originalidad, en gran medida, deriva de su voluntad de asimilar y renovar una cultura. Toledo es en síntesis, y como casi ninguno, la ruptura profunda y la continuidad de la tradición.

Frente a Toledo es constante el lugar común de índole vagamente antropológica: “Se trata de un primitivo deliberado, de un sabio que utiliza su refinadísimo conocimiento para imprimirle nueva vida a los viejos ritos”. El cliché transcurre sin contratiempos y evita esfuerzos ante una labor de gran complejidad y maestría. ¿Para qué aguzar la percepción, si rápidamente nos damos por satisfechos musitando vaguedades sobre la universalidad y el sentimiento nacional, sobre los componentes ancestrales de un pintor y escultor y grabador de raza indígena? ¿Para qué ver si ya los comentarios pueden nacer memorizados?

Sí, ya sabemos, la anécdota es prescindible y todo artista excepcional utiliza sus temas para expresar sus ideas de la realidad, pero tal idea-de-mundo es, a fin de cuentas, materia formal. ¿Cuál es el vínculo entre una tarea pictórica y la cultura oral? ¿Exige algo parecido a la “pintura oral”? El autoengaño de la crítica, dada a situar de una vez y para siempre a un pintor, se transparenta ante la decisión fabuladora de Toledo, ante sus piezas donde al hecho artístico se le añaden los hechos narrativos detenidos en un instante de quietud o exaltación. Una iguana es una forma es un relato de los antiguos es el principio de una fábula. ¿Qué hacer? El espectador de la pintura o de la gráfica o de la escultura o de los tapices o del resto de la varia invención de Toledo, debe resistir el hechizo de su temática y negarse al comentario previsible: “¡Ah! Ya está, se trata del orbe indígena con su magia, su antropomorfismo, su hechizo, su

misterio, su irracionalidad que es la racionalidad desconocida de seres con otro sentido del tiempo”.

Hay algo de cierto: Toledo celebra sus herencias culturales y a varias de ellas las convierte en propuestas universales. Un artista de su refinamiento y de su cultura plástica no necesita temas “atractivos” para fijar la atención del espectador. En última instancia, los temas de Toledo pertenecen a su convicción estética, no son mensaje o literatura que se agrega, sino elementos de una obra indivisible, en la que se complementan colores, materiales, imágenes fragmentadas y formas. Toledo es animista, racional, ferozmente sexual, reiterativo, original, autocrítico, capaz de la sequedad alucinada y la ternura tímida. En su creación fulgurante, de algo está seguro: sus asuntos son continuación de sus medios expresivos, la forma participa de la fábula y ésta se convierte en la combinación infinita de su zoología fantástica.

Toledo persevera en su animismo. A su mundo lo pueblan animales que aceptan volverse símbolos con tal de esconder su identidad. Los coyotes, las iguanas, los venados, los burros, las tortugas, los conejos, los peces, ceden a las tentaciones del antropomorfismo en pos de un fin específico: circular sin problemas en los sueños humanos, en esos paseos oníricos donde las estatuas son —digamos— anécdotas inmóviles en las que los muertos conversan y el que sueña recuerda el dolor más agudo, aquel que viene de la combinación de lo irrecuperable con lo placentero. En la obra de Toledo los insectos y otros animales desempeñan funciones básicas: son formas serias y caprichosas de la Naturaleza, son necesidades de la fábula, son y constituyen un orden tan exigente o más que el de los humanos. Y nunca dejan de ser los animales que al extender sus posibilidades se afician a la ironía, al sentido del humor y a esa mezcla de lo irónico y lo cósmico: la actitud cachonda o sensualísima.

LA SECULARIZACIÓN DE LA POESÍA

Cambian las modas. Desaparecen o se diluyen los imitadores de Neruda (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 desplazamientos gramaticales).

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, de manera preeminente, la obra de Octavio Paz que decide revaloraciones, subraya la identidad entre estilo y moral, encarna la experimentación en libros fundamentales (*Blanco, Ladera este, El mono gramático*).

Por diversos lados se duda 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 prosaístas 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 se efectúa. 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 truncas 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, y allí recuperen o adquieran intuiciones, las vuelvan sutiles, las sedimen-

ten y le otorguen prestigio a las reflexiones sobre lo inmediato. En este orden de cosas, la influencia de la poesía del rock (John Lennon, Bob Dylan) es definitiva.

DE LOTES BALDÍOS Y DE AVENIDAS DEL NEOBARROCO

Acéptese con tristeza: la poesía cuenta hoy con escasos lectores (la mayoría poetas), lo que se explica por diversas razones:

— pérdida del sitio central del género en la vida espiritual o emocional de la sociedad e incluso de sus minorías letradas;

— incapacidad creciente para distinguir entre un buen y un mal poema. ya que sólo un sector reducido dispone de la suficiente formación crítica;

— desaparición paulatina del circuito de lectores y críticos del que dependía la reputación de los poetas;

— dificultades evidentes para memorizar los poemas, clave de su antigua función rectora (tal crisis mnemotécnica no se aplica sin embargo a las letras de canciones).

* * *

Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), entre otros de sus numerosos libros. escribe *Ruina de la infame Babilonia*, *Delante de la luz cantan los pájaros*, *Pliego de testimonios*, *Fundación del entusiasmo*, *Vendimia del juglar*. Él 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 imágenes como única razón de ser del poema.

La poesía de Montes de Oca corresponde a la tendencia contemporánea que procede por acumulación, por encadenamientos metafóricos, sin aparentes vínculos causales entre imágenes y sensaciones. Una vez traspuesta la falsa y verdadera

impresión de un caos, el lector debe reconstruir la lógica interna y aceptar que con un acercamiento las imágenes pueden y deben ser entendidas a través de la vivencia instantánea. Cada imagen genera su forma de lectura, y el “caos” suele ser el resultado de una perspectiva tradicionalista. (No siempre, en ocasiones el culto a la fragmentación destruye el poema.)

En su inicio deslumbrante (*Rutina de la infame Babilonia*, de 1953), Montes de Oca supone un mundo donde todo (lo humano, lo mineral, lo vegetal) se combina de manera orgánica y donde los símbolos tradicionales se extravían:

Todo se ahoga de pena
y hasta las mismas escafandras
se amoratan bajo el mar.
El pulso, lo más cierto de un río con vida,
y la sal, estatua que nace demolida,
apagan sus latidos...

Montes de Oca persiste en su culto de las autonomías de la imagen. Otros de sus libros: *Contrapunto de la fe* (1966), *Poesía reunida 1953-1970* (1971), *Se llama como quieras* (1974), *Las constelaciones secretas* (1978) y *En honor de las palabras* (1979).

* * *

Juan Bañuelos (1930), **Óscar Oliva** (1937), **Jaime Labastida** (1939). Bañuelos y Oliva nacen en Chiapas y Labastida en Sinaloa. Por afinidades políticas y poéticas se reúnen con **Eraclio Zepeda** y **Jaime Augusto Shelley** en el grupo “La Espiga Amotinada”. Dos libros colectivos: *La espiga amotinada* (1959) y *Ocupación de la palabra* (1965). Bañuelos publica *El espejo humeante* (1968) y su poesía reunida en 1985. Óscar Oliva publica *Estado de sitio* en 1931 y *Trabajo ilegal. Poesía 1960-1961* en 1984. Zepeda (1937) se concentra en la narrativa de rescate del

costumbrismo y de la mitología regional, de *Benzulul* (1960) y *Asalto nocturno* (1975) a la novela *Tocar el fuego* (2007).

Entre la poesía social y la revisión de las palabras de la tribu, entre la experimentación de vanguardia y las visiones plásticas, Bañuelos se ha mantenido distante de las trampas del realismo socialista y del “artepurismo”. En su continua recreación formal, aprovecha las formas tradicionales, las ventajas de los procedimientos versiculares, los juegos tipográficos, las oscuridades deliberadas, y sostiene una intensidad poética, donde lo íntimo y lo público se combinan sin confundirse:

Aquí la sangre, aquí tal si saliera
de una enorme bestia destazada.
La humareda de los ojos ahogándome.
Golpeando atrás del alma, golpeando
en nombre de la puerta custodiada...

Varias insistencias se perciben en la obra de Oliva: la necesidad de unir en una sola militancia el amor y la resistencia política, la inmersión en la historia presente, la indagación desde el poema de la complejidad espiritual:

¡El mar! ¡El mar! ¡El mar!
La idea del mar el fuego sus cometas
en las estancias de mi sangre
revolviendo mis cobijas
mis libros
interponiéndose entre mis amigos y los radios
y mis costumbres...

Entre los libros de Jaime Labastida: *El descenso*, *La feroz alegría*, *Las cuatro estaciones*, *Dominio de la tarde* y *Animal de silencios*.

Con la palabra inauguramos, damos vida.
 Yo te nombro la playa de mi cuerpo,
 la bahía de mi boca,
 el abra de mis brazos.
 Yo te nombro callada,
 yo te nombro vibrante.
 Te digo aves, te digo remolinos...

De "El crecimiento"

* * *

Gabriel Zaid (1934). Poesía: *Seguimiento* (1964), *Campo nudista* (1969), *Práctica mortal* (1973), *Cuestionario. Poemas 1951-1976* (1976). Ensayo literario: *Leer poesía* (1972), *El progreso improductivo* (1979). Antologías: *Ómnibus de poesía mexicana* (1971), *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980).

De *Seguimiento* a *Cuestionario* la combinación precisa de celebración sensual, ironía e inteligencia se distribuye de diversos modos en la obra de Zaid: visiones cristianas del amor y la individualidad, exaltaciones de la amada de entonación bíblica o clásica, humor que rescata en el último momento al objeto de sus ataques, culto a la razón que es en sí mismo una paradoja, hermosuras ridiculizadas por la filosofía, análisis del (imposible) equilibrio entre el cuerpo y el alma.

"Elogio de lo mismo"

¡Qué gusto da lo mismo!

Descubrir lo mismo.

Repasar lo mismo.

¡Qué sabroso es lo mismo!

Perderse en lo mismo.

Encontrarse en lo mismo.

¡Oh, mismo inabarcable!

Danos lo mismo.

* * *

Gerardo Deniz (1934). Poesía: *Adrede* (1970), *Gatuperio* (1978), *Picos pardos* (1987), *Mansalva* (1987), *Grosso modo* (1988), *Mundos nuevos* (1991), *Amor y oxidante* (1991) y *Alebrijes* (1992).

En las décadas de 1960 y 1970, entre lecturas y relecturas de la gran poesía, se instalan obsesiones teóricas que suelen ser filiaciones partidistas: la reflexión sobre un lenguaje que reflexiona sobre el lenguaje, la historicidad o ahistoricidad del poema, el acto de libertad lingüística que realiza y frustra esa libertad, el distanciamiento ante los temas poéticos consagrados. En este panorama, a Deniz lo distingue un uso aparentemente extravagante de la cultura, un barroquismo sin concesiones. Digo aparentemente porque en Deniz la ironía, en su sentido totalizador, es un método de viaje para transitar por las sensibilidades antiguas y nuevas.

* * *

Hugo Gutiérrez Vega (1934). Nace en Guadalajara, Jalisco. De las proposiciones que renuevan la poesía escrita en español, Gutiérrez Vega acepta varias: la poesía es el escenario de la vida cotidiana, el humor personal irrumpe molesto y divertido y vulgar y entrañable, la ironía es función de la piedad, y el autoescarnio una táctica que le deja libre el juego a la añoranza y a la serenidad de la desesperación (véase al respecto *Desde Inglaterra*, de 1971; *Resistencia de particulares*, de 1973, *Cuando el placer termine*, de 1977; *Poemas para el perro de la carnicería*, de 1979). Pero también en Gutiérrez Vega, un afán “romántico” (el amor como descripción del paisaje, el paisaje como amor lírico) actúa y se expresa: *Buscado amor* (1965), *Cantos de Placencia* (1977) y *Meridiano 8-0* (1982).

“Declaración de éxito”

Miente quien diga
 que no sé arrepentirme.
 Me he pasado la vida lamentando
 la mayor parte de las cosas que hago;
 y por eso bendigo lo que impide
 que tenga tiempo para hacer más cosas.

José Carlos Becerra (1936-1970). Nace en Villahermosa, Tabasco. Muere en un accidente de automóvil cerca de Brindisi, en Italia. Poesía: *Oscura palabra* (1965), *Relación de los hechos* (1967), *El otoño recorre las islas. Obra poética: 1961-1970* (1973), edición preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid.

En su extraordinario poema a la madre muerta (*Oscura palabra*), Becerra, atento lector de Pellicer y de Saint-John Perse, analiza y fija su condición sentimental, y convierte el dolor personal en una épica de la emoción. Desde ese momento, y sin prescindir de su impulso lírico, Becerra construye una obra fundamental que incursiona en las mitologías del cine (ese otro gran arsenal de imágenes), incluye en sus tensiones extremas el desarraigo personal y la crisis histórica, atraviesa por el prosaísmo, vive el contagio de Lezama Lima y, finalmente, en los poemas que ya no llegó a revisar para su publicación, acude al simbolismo, el escepticismo, las ideas herméticas y la inversión de la lógica:

una vez que aparecen no hay poder
 capaz de ahuyentarlas, los árboles sirven
 para obtener madera, la madera
 para obtener celulosa, la celulosa...
 pero las mayores riquezas de todo servilismo
 descubren el avance de las hormigas.

De “Cómo retrasar
 la aparición de las hormigas”

LAS TRADICIONES FUNDACIONALES:
EL ARTE INDÍGENA

Desde la segunda mitad del siglo xx mexicano un gran espacio cultural es el de la valoración del gran arte indígena previo a la Conquista, de los monumentos y las piezas creadas para vislumbrar o entender el origen del Universo y el sentido de los pueblos mismos. Las “propuestas cosmogónicas” son perdurables de muy diversas formas: de los centros ceremoniales se desprende lo no muy advertido hasta épocas recientes: la grandeza que trasciende la indole guerrera de pueblos al filo inevitable de la violencia y la crueldad; por medio de grandes esculturas se despliega la inventiva que es anhelo de infinito, no con esa expresión pero sí con el detalle y la paciencia de quienes no se dirigen a lo inmediato sino a las potencias supremas; gracias a la cerámica se observa con claridad extrema la falsedad de considerar “primitivos” a creadores de tal precisión y fuerza y delicadeza que, sin el presentimiento del mercado, se relacionan vivamente con la forma, de la que extraen vivacidad, terror, multiplicidad de vínculos con lo invisible, sentido del color que aún persiste en muchísimas piezas, símbolos (de acuerdo con la percepción occidental) que integran el lenguaje en el que transcurren ritos iniciáticos, procesos de ingestión sagrada (así por ejemplo, la serpiente devora al gobernante, y el éxtasis es el pago a la auto-inmolación) y homenajes persistentes al reino vegetal.

Las imágenes permanecen y su poderío se acrecienta en los museos de antropología y en los museos de sitio en donde, obligadamente, no son prueba de la estética deliberada, sino del amor a la forma y del respeto a las potencias sólo asibles en la

representación. Y los centros ceremoniales son el espacio donde todo culmina y todo se inicia. Así, las pirámides de la ciudad de Teotihuacán, así el Templo Mayor de Tenochtitlan y Chichén-Itzá y Palenque y Uxmal y El Tajín y Monte Albán y Yaxchilán y Kabáh y Edzná y Mayapán y Toniná y Cacaxtla y Xochicalco y Tamuín y la isla de Jaina y Bonampak y La Venta y San Lorenzo Tenochtitlan...

Reproducidas interminablemente, visitadas por turistas y estudiosos del pasado, estas edificaciones, estas pirámides, estos conjuntos de fervor ritual y naturaleza ampliada, son las tradiciones que persisten por sobre las condenas de frailes y encomenderos, alucinados por el odio a "lo pagano", y por sobre la desidia y la indiferencia de autoridades y programas de educación de un periodo larguísimo. Si ya no se entiende esta producción desde la perspectiva de sus hacedores sí, en la mirada contemporánea, se vuelve la herencia del espacio nacional que obliga a la frecuentación. Imposible no visitar los sitios, imposible no admirar, imposible no sentir la relación vivísima con objetos y construcciones que al convertirse en arte (el destino inevitable de toda representación religiosa atenta a la forma) se vuelven tradición.

Los dioses antiguos son referencias y también, persuadidos por la rentabilidad del turismo, ya no actúan destructivamente sus rivales teológicos, los fanáticos que destruían los códices, los frailes que espiaban en la medianoche para sorprender a los indígenas en sus cultos de abominación. A la cosmogonía incomprensible la reemplaza la admiración por las obras de los ancestros. Las cabezas olmecas colosales, los monumentos, los altares, el luchador de Veracruz, el Señor de las Limas, el Señor del Cerro, el Príncipe, el Acróbata, las esculturas portentosas que constituyeron la riqueza patrimonial de los pueblos, son hoy patrimonio inevitable de la nación que, justamente, se reclama heredera de varias tradiciones, del churrigueresco y del templo de Bonampak, de Monte Albán y Santo Domingo en

Oaxaca, de Tonantzintla y Tepozotlán, de la catedral metropolitana y el Templo Mayor.

Los dioses ya no tienen sed, han cesado los sacrificios de ambas partes, pero siguen siendo tradición actuante Tláloc, Huehuetéotl, los hijos del Quinto Sol, Chac-Mool, Mictlantecuhtli, el Dios Murciélago, Xochipilli, Tlazoltéotl, Coatlicue, Quetzalcóatl, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui. Y no son menos poderosos en las tradiciones visuales el Calendario Azteca y los murales de Bonampak. El arte indígena es, y cada vez con mayor reconocimiento, la vertiente estética que al asombrar repetidamente, sitúa a los espectadores, de un modo diferente al de sus ancestros pero muy profundo, ante el cosmos quintaesenciado en la experiencia de la belleza distinta. Y algunos textos permiten vislumbrar el sentido de esa cultura y de muchísimas de sus resonancias:

Orgullosa de sí misma
se levanta la ciudad de México-Tenochtitlan.
Aquí nadie teme la muerte en la guerra.
Ésta es nuestra gloria.
Éste es tu mandato.
¡Oh Dador de la vida!

VISIÓN Y REVISIÓN DE LOS VENCIDOS...

En el siglo xx, el primer gran intérprete de lo prehispánico es el padre Ángel María Garibay K., lingüista excepcional que entre otros idiomas domina el náhuatl y el otomí. Para él, es urgente continuar la tarea de los primeros frailes etnógrafos y los cronistas que trabajaron sobre la tradición oral y los libros pictográficos (“mucho es lo que hablo,/ en el interior de la casa de las pinturas”). Al producirse la escritura alfabética en náhuatl, Garibay ve la gran oportunidad de divulgar las versiones cosmogónicas y la poesía de los antiguos y, además, también lo considera:

acercarse a ese pasado es asimismo atender el presente. Llevado por esa convicción, Garibay publica *La poesía lírica azteca* (1937), *Poesía indígena de la altiplanicie* (1940), *Épica náhuatl* (1945), *Historia de la literatura náhuatl* (2 tomos, 1953 y 1954) y *Poesía náhuatl* (2 tomos, 1964 y 1965). Su discípulo Miguel León-Portilla se atiene a las versiones de Garibay y en *Visión de los vencidos* (1959) recrea a fondo las relaciones indígenas de la Conquista.

El lector no especializado de *Visión de los vencidos*, clásico instantáneo, se acerca a un hecho fundamental de México y se apropia de la descripción épica de la ciudad sitiada en 1521:

Y todo esto pasó con nosotros.
 Nosotros lo vimos,
 nosotros lo admiramos.
 Con esta lamentosa y triste suerte
 nos vimos angustiados.
 En los caminos yacen dardos rotos,
 los cabellos están esparcidos.
 Destechadas están las casas,
 enrojecidos tienen sus muros.
 Gusanos pululan por calles y plazas,
 y en las paredes están salpicados los sesos.
 Rojas están las aguas, están como teñidas,
 y cuando las bebimos,
 es como si bebiéramos agua de salitre.
 Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
 y era nuestra herencia una red de agujeros.
 Con los escudos fue su resguardo,
 pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

Los indígenas del siglo XVI son contemporáneos de sus lectores, al menos en lo tocante a las sensaciones de la derrota. Mucho más tarde, la civilización eclipsada traspasa la barrera del racismo, que ignora o desprecia la literatura “étnica”, y cinco años

después de publicarse *Visión de los vencidos*, en 1964, en el Museo Nacional de Antropología el arte precolombino se despliega. El efecto es inmediato: cambia la percepción internacional y nacional del pasado indígena y aunque persiste, y con dureza extrema, la segregación de las etnias, también fluye el orgullo generalizado por un arte sólo reconocido en los centros ceremoniales y hasta entonces arrinconado, y se intensifican al mismo tiempo el estudio y el saqueo de las zonas arqueológicas.

Es múltiple la función de las versiones en español de la literatura de los aztecas, los mayas, los zapotecos, de las decenas de lenguajes indígenas. Este conjunto ofrece un paisaje histórico y cultural de profundas resonancias psicológicas y culturales, familiariza con el pasado indígena mediante el vislumbre de su poesía y acerca a la experiencia de los indígenas durante la Conquista: “Como una pintura nos iremos borrando”.

Las versiones de Garibay y León-Portilla son respetuosas ante los “enigmas” de una cultura distinta. ¿Hasta qué punto es posible trasladar a otro idioma en forma e intención distintas lo que tenía un carácter ceremonial de fijación de la memoria colectiva? ¿Qué tanto se distorsiona pese a todo y qué tanto se preserva? Ante estos problemas, León-Portilla actúa como historiador y filósofo, le interesa *sobremanera* “el destino de la palabra”, la ejercida por los autores de los cantos, los sabios, los escribanos y los pintores de los códices. En el momento de sus primeros libros (*La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, de 1956, *Siete ensayos sobre cultura náhuatl*, de 1958, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, de 1958), poco se sabe de estos temas porque al racismo que invisibiliza a los indígenas vivos (mientras organiza la explotación turística de los centros ceremoniales) se agregan las dificultades de acceso a lo que sobrevive de la cacería clerical de los textos antiguos: “Los cantares debían silenciarse y los viejos libros con pinturas y caracteres reducirse a cenizas. Por ser inspiración del Demonio, tal debía ser su destino”.

En su biografía de Nezahualcóyotl, el rey poeta de Texcoco, la estrategia de León-Portilla es clarísima: si la mayoría de las claves de las culturas indígenas se ha perdido de modo irremisible, le corresponde a la épica y la lírica disponibles dar el testimonio de esa grandeza. El Dador de la vida (no ciertamente “el presentimiento pagano” del Dios católico) es el centro de un paisaje humano, animal, vegetal: “Ya llovieron las flores,/ ¡comience el baile, oh amigos nuestros,/ en el lugar de los atabales!”.

En las versiones de León-Portilla el mundo azteca se deja ver a través de las batallas (“Conquistadores de tiempos antiguos,/ volved a vivir”), y de las reflexiones propias del ser humano:

¿Son acaso verdaderos los hombres?
 ¿Mañana será aún verdadero nuestro canto?
 ¿Qué está por ventura en pie?
 ¿Qué es lo que viene a salir bien?
 Aquí vivimos, aquí estamos,
 pero somos indigentes, oh amigo.

En *Los antiguos mexicanos*

Y se observa también el ánimo feliz señalado por la transparencia de los colores. Canta Nezahualcóyotl en la versión de León-Portilla:

Libro de pinturas es tu corazón,
 has venido a cantar,
 haces resonar tus tambores,
 tú eres el cantor.
 En el interior de la casa de la primavera,
 alegras a las gentes.

De *Trece poetas del mundo azteca*

Muchos otros estudiosos proporcionan equivalencias del mundo antiguo, entre ellos y destacadamente Eduardo Matos (1940) y Alfredo López Austin (1936). Este último es autor de libros muy importantes: *La constitución real de México-Tenochtitlan* (1961), *Hombre-Dios* (1973), *Cuerpo humano e ideología* (1980), *Los mitos del tlacuache* (1990), *El conejo en la cara de la Luna* (1995), *Tamoanchan y Tlalocan* (1994), *El pasado indígena* (1996).

ARQUITECTURA: UN LOGRO ESTÉTICO A MANERA DE DEMOSTRACIÓN DEL CONJUNTO

No toda la gran arquitectura se localiza en la capital de la República. En Guadalajara, especialmente, un grupo de arquitectos, de sensibilidad muy ayudada por el pasado colonial y las obras de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe y Le Corbusier, busca contrarrestar el abuso de la pesadilla del crecimiento urbano: las edificaciones rápidas, la improvisación masificada, la falta de respeto al entorno, las demoliciones de casas y edificios de valor histórico y estético. Se pierde bastante, sin cuidado estético alguno, pero algo se conserva, y en la Ciudad de México hay arquitectos valiosos que trascienden la imitación, combaten la prisa y el mal gusto, y remozan poderosamente la tradición. El más conocido, que inspira un discípulado talentoso, es Luis Barragán, y el hoy muy recuperado por la historia urbana es Juan O’Gorman (1905-1982), también pintor y muralista excepcional. A Barragán se le deben residencias y edificios de la “arquitectura emocional” que es también conceptual, de (nueva) elegancia clásica que toma muy en cuenta las lecciones de la arquitectura popular mexicana y las del espacio en la arquitectura europea. O’Gorman es el gran impulsor de la arquitectura funcionalista, necesariamente inspirada en Le Corbusier.

Entre los creadores de significación conviene mencionar a Antonio Muñoz Castro (la Suprema Corte de Justicia, el Mercado Abelardo Rodríguez), Augusto H. Álvarez (la Torre Latinoamericana), Enrique del Moral y Mario Pani (el diseño de Ciudad Universitaria, en el que también intervienen destacadamente Carlos

Lazo, José Villagrán, Raúl Cacho y Augusto Pérez Palacios), y el muy innovador Félix Candela (la iglesia de la Medalla Milagrosa, el Palacio de los Deportes). En las generaciones del periodo que abarca este libro, hay arquitectos de gran valor: Juan José Díaz Infante (la Bolsa de Valores), Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Ricardo Legorreta.

¿Qué tiene en su contra la arquitectura capitalina? Las prácticas de la opresión visual en las grandes ciudades, la improvisación, la autoconstrucción... Al serme imposible tratar este tema, me concentro en un ejemplo ya clásico de arquitectura en la Ciudad de México: la Ciudad Universitaria.

Es 1954 el primer año de funcionamiento real de Ciudad Universitaria de la UNAM. La construcción se inicia en 1949 y en 1952, en la premura del homenaje del presidente de la República a sí mismo, se procede a inaugurar lo que empezará a funcionar dos años después. En el último tramo de su sexenio, Miguel Alemán acepta la gratitud nacional (la *cheer leader* de la vanidad del régimen) y, de paso, se toma las fotos para el porvenir resguardado en las hemerotecas. Él, el Presidente, inspiró el proyecto, lo alentó en su prisa, lo dotó de recursos y, con humildad, aprobó la estatua que perpetúa su fama y perpetra sus rasgos, tan parecidos a los del camarada José Stalin (el escultor Ignacio Asúnsolo pensó en estatuas de corte histórico y, solícito, el inconsciente colectivo, todavía no el imaginario, le regaló un *dossier* de imágenes del Padrecito de los Pueblos). A la estatua, no hace falta decirlo, se le encarga promover en el campus el culto por el licenciado Alemán.

El campus, su vastedad, su “aroma de estreno”, disipa los vínculos estrictos con las generaciones precedentes, atadas a una idea del país originada en el Centro (el Centro Histórico). La modernidad comienza a circular, y allí se mantiene al cabo de casi seis décadas de reconocimientos, a los que acrecienta el fracaso relativo de la posmodernidad arquitectónica. Al principio, CU, indiscutible lujo urbano, no ostenta su relación evi-

dente con lo que traerá consigo: otro ritmo de vida y de mentalidades, así de impreciso, así de contundente.

En la década de 1950 el Centro es ya espacio simbólico: los edificios virreinales y los neoclásicos suelen estar a cargo del abandono y el deterioro, esos “arquitectos traicioneros” de los centros históricos, esos asesinos seriales del aspecto urbano, ese sello de las costumbres que le adjudican a la mirada el papel de la resignación. Y el viaje hasta el Pedregal desata profecías ominosas u optimistas (las más de las veces). Aguarden la grata sorpresa: se impulsa la Ciudad de México al ponerse al día la institución de enseñanza superior más importante del país, al mezclarse la creación y la divulgación del conocimiento con los escenarios del futuro. Si en el Centro el uso del tiempo (la tradición como amuleto) es concluyente, en Ciudad Universitaria, a partir del uso pródigo del espacio, se manifiesta otro diálogo entre la arquitectura y la ciudad.

Una anotación “de época”: antes de Ciudad Universitaria, la UNAM, poseedora de su autonomía desde 1929, se reparte en varios edificios, casi todos en el Centro; la sede de las instituciones es además el laberinto donde se enlazan los comercios más disím-bolos, las cantinas, los cabarets, las instituciones culturales, las librerías de viejo, las vecindades con su melodrama incluyente, los despachos de abogados, los consultorios, las ferreterías, las farmacias, los tribunales, las agencias del Ministerio Público, los billares, los hoteles de paso, todo lo que convoca la excentricidad, la picaresca, los caminos del exceso, los veneros dramáticos y cómicos del cine nacional, la experiencia del nacionalismo como ruta del desgaste o de la recuperación del orgullo festivo. Pasar del Centro al ámbito entonces aséptico y triunfalista de Ciudad Universitaria es un salto único efectuado con brillantez. Cuando despertó, la tradición debió con rapidez empezar sus ejercicios de *jogging*, renunciar a la corbata y enfundarse sus primeras *t-shirts*.

En los años cincuenta los arquitectos necesitan “construir en las afueras”, en lo aún no sojuzgado por la voluntad de aglo-

meraciones que distingue a la Ciudad de México. En 1950 Mario Pani y Enrique del Moral se encargan del proyecto de CU. Antes, unidos o cada uno por su lado, ellos han realizado una parte muy ilustrativa de la arquitectura del momento, edificios de formas sencillas y tajantes alejadas de los intentos sectoriales de la Ciudad de Dios virreinal, de la Ciudad Dizque Aristocrática del neoclásico, de la Ciudad de los Poderes de la Revolución Mexicana. Estos arquitectos no prescinden de una ideología —el nacionalismo, la Pertenencia a las Raíces o como se le diga a la convicción de que si México no importa los mexicanos no existen—, pero su afán primordial es distanciarse de lo construido para esa “eternidad” que de cualquier manera los excluye. Y en cuanto a expectativas de reconocimiento, se conforman con el aplauso gremial y con el atisbar el fin del analfabetismo arquitectónico tan extendido. Los sesenta arquitectos y otros tantos ingenieros que participan en la creación de CU sustentan la premisa: la dimensión urbana de México sólo puede alojarse —dones del centralismo— en la Ciudad de México. Ya lo escribió Hermann Broch: “La característica esencial de un periodo se puede deducir comúnmente de sus fachadas arquitectónicas”.

* * *

Si hemos de creerle a los arqueodemógrafos, Tenochtitlan cuenta con un millón de habitantes, súmele o réstele, pero ya desde entonces urge el control de la natalidad. Luego, la capital del virreinato y la capital de la República se colman de masas que aguardan la irrupción de las masas. Además, la capital:

— señala los límites en materia de innovación de costumbres y creación de tradiciones;

— impulsa en el país la renovación de hábitos, creencias y niveles de secularización, y lo hace por medio de las leyes, la literatura, las artes, la Vida Nocturna, la violencia, el ejercicio de las libertades, la indiferencia por la belleza urbana;

— hace las veces de “territorio parcialmente liberado” (en comparación), de espacio de experimentos vitales y retos al tradicionalismo;

— centraliza la economía, la religión y la política, y también la idea y la práctica de la Buena Sociedad;

— distribuye las imágenes seculares del cielo y el infierno o, si se quiere más precisión, las características románticas o administrativas de la virtud y del vicio. Irse a la ciudad es, de acuerdo con el tradicionalismo, “perder el alma”; quedarse en provincia resulta, según los capitalinos, extraviar y agotar las posibilidades del desarrollo personal;

— acapara de modo casi monopólico los bienes culturales (el espíritu devocional sí está más concentrado en la provincia);

— hace de la arquitectura un gran ariete contra la inercia de provincia.

La Ciudad de México se actualiza como mala o buenamente se puede y, poco a poco, se fortalece con las repercusiones arquitectónicas de la modernidad, que muy probablemente consisten en la gana de habitar al mismo tiempo el presente (los recursos tecnológicos como testimonio de que ya no se vive en el rancho) y el futuro (el consumo de sensaciones y objetos que le den sentido a los recursos en medio de la obsolescencia planeada). Y las Unidades Habitacionales cumplen lo profetizado por la televisión que corroe el sentido tradicional del hogar, y recrea y redistribuye a la familia; por la comodidad de los electrodomésticos (los *gadgets*, en medio de nosotros, el refrigerador y la aspiradora como dioses); por las producciones filmicas (que reorientan las fantasías, la primera de ellas la del consumo), y por la publicidad, que busca con éxito que su mercado cautivo viva como una hazaña el poder de compra a su alcance.

En un ensayo notable, *La geografía de la imaginación*, el crítico norteamericano Guy Davenport afirma: “La imaginación tiene su historia, que aún no ha sido escrita, y su geografía, que apenas hemos vislumbrado. La historia y la geografía son disciplinas in-

separables”. Desde la perspectiva de la geografía de la imaginación, la Ciudad de México busca incorporar, y en alguna medida lo consigue, las fastuosidades del Progreso, los rascacielos, las colonias residenciales tan nuevas como la fortuna de casi todos sus residentes, los edificios públicos, las grandes avenidas; fíjense no más, la arquitectura afecta y en algunos casos enriquece la vida del Espíritu. Esto es semejante y distinto a lo apuntado por el sociólogo norteamericano C. Wright Mills, que le adjudica a las clases medias la tendencia a extraer estatus de los elementos urbanos, el prestigio como voluntad y representación a la vista. A como dé lugar, las clases medias (la mayoría) y la burguesía le añaden a su estatus la arquitectura que habitan o que quieren habitar.

En *El espacio personal*, Richard Sennett analiza el papel del espacio “psicológico” personal y su influencia sobre las reacciones ante al diseño ambiental. En el caso de la expansión de la Ciudad de México en el periodo 1950-1980, aproximadamente, cunde la impresión de vivir en un espacio en verdad inaugural, distinto por entero a lo anterior, a las colonias donde se alentó la gana de ser a partir de las pretensiones, al Centro desde luego, a la colonia Roma, a las Lomas de Chapultepec, a las colonias San Rafael y Santa María la Ribera, a la serie de palacios (de la Inquisición, de Minería, de Bellas Artes, de Correos, de Comunicaciones...). Lo nuevo es distinto porque son inaugurales las respuestas emocionales que suscita.

La arquitectura de la segunda mitad del siglo xx aporta atmósferas de la secularización, por ejemplo la incorporación a realidades situadas en el tiempo presente del planeta, no en la teología y las invocaciones a Dios o en la Historia (el culto a), y la exigencia de disciplina civil. Si se piensa en la despolitización extrema y la sacralización de la Revolución Institucional (1940-1968), la visión secularizada del mundo o de la realidad, elija usted, es un gran elemento de estabilidad política. Al optar por la división mental entra la fe (la que se tenga) y el Estado (los edificios del César), los hacedores de la nueva arquitectura eli-

gen sin reservas la perspectiva secular y la adoptan no como negación de los edificios tradicionales, de belleza innegable, sino como distanciamiento del pasado, ya incapaz de dotar a la mayoría de la confianza psicológica y cultural necesaria (la tradición fracasa al creer que existe tal cosa como el porvenir retrospectivo). Si la arquitectura oficial (la del régimen de la Revolución) es parte inequívoca del llamado al acatamiento de las instituciones, Ciudad Universitaria nada más admite creencias estéticas.

La trayectoria de Ciudad Universitaria “remodela” una de las nociones básicas de la Ciudad de México. En sus primeros años CU asombra, y el pasmo admirativo alienta nuevos o no muy reconocidos estados de ánimo. Y ratifica lo casi no necesitado de verbalización: *ser moderno* es asumir que los edificios pueden alentar o contener el espíritu de la actualidad, es aceptar lo utópico de una arquitectura llamada a perdurar en ciudades dedicadas a su autodestrucción.

En su arrogancia, la Ciudad de México de la década de 1950 no dispone de guías del Ahora, sino apenas de un rasca-cielos ostentado como la Torre monolingüe en la que se alaba la concordia, un *highway* rápidamente convertido en pantano de automóviles, unas colonias residenciales donde se implora por el mal gusto de los que tienen que juzgar su buen gusto, y las pruebas de la americanización *fast track*. . . No se niegan las zonas extraordinarias y la calidad de los artífices urbanos, de originalidad o de fuerza o de ambas características reunidas, pero a un buen número de ellos los vuelve socialmente indistinguibles el escaso interés cultural por sus obras o, si los edificios convencen, la adjudicación de su autoría al lugar donde están situados. El analfabetismo arquitectónico da por sentado que los genuinos creadores del hábitat son quienes lo viven, y lo que hay de cierto en ello elimina la otra gran verdad: toda ciudad depende de quienes la imaginan distinta, necesitada de edificios y casas y movimientos cuya sola presencia avise del modo en que se vive el futuro desde el presente.

Se agrega una convicción a la Ciudad de México: los ajustes urbanos tienen que ver con la relación entre el conocimiento y los edificios vinculados a otra versión del porvenir. Y éste llega mucho antes que la fiebre actual por la cultura arquitectónica, por —digamos— las genealogías de Sullivan y Frank Lloyd Wright, por los catálogos razonados de Barragán y Juan O’Gorman, por las muy vastas reverberaciones en América Latina de Le Corbusier o Mies van der Rohe, por la conversión de Frank Gehry o de I. M. Pei en algo similar a ídolos del rock.

En la década de 1950 la oposición a Ciudad Universitaria es leve y no muy enfática, y la encabezan los ecos del mal funcionalismo, y las sensaciones utilitarias, a veces disfrazadas de comentarios estéticos: “Se ve bien/ Es acogedora/ Es grandísima”. Es muy probable que el presidente Miguel Alemán se entere vagamente de las relaciones entre el poder y la arquitectura, distintas a las delatadas por las edificaciones de pretensión marmórea, las fortalezas que los políticos dedican en primera y última instancias a la mayor gloria del cemento, y el material del “hambre de eternidad”. Pero ya el Régimen de la Revolución Mexicana, levemente informado de las diferencias entre lo aplastante y lo convincente, abandona por un momento su fiebre de estadios y Monumentos a la Revolución para hacerle lugar a la gran metamorfosis en los espacios de lava ya desbordantes de simbolismo azteca y convicciones nacionalistas.

¿Por qué se le adjudica un desempeño básico de la modernidad a una proeza arquitectónica como CU? Por la obra en sí, desde luego, y por su enfrentamiento a la vocación corrosiva de la Ciudad de México en materia urbanística. Antes de CU no se admiran con la amplitud debida las innovaciones numerosas y tampoco hay la preocupación por el patrimonio muy valioso que aún queda. En todo caso, la atención descuidada o la indiferencia se concentran en la plétora de tiendas departamentales, multifamiliares, supermercados y bancos.

Los sistemas de creencias son también tributarios de la geografía de la imaginación. Sin advertirlo de modo preciso, la sociedad mexicana usa la arquitectura para asomarse “al día de mañana”, en su versión de la prosperidad a simple vista. Se quiere desmentir en la práctica la suerte de paradoja de Zenón de Elea, según la cual así como Aquiles nunca alcanzará a la tortuga, así tampoco la nación, sin tradiciones de velocidad, hará suya la modernidad, en sí misma rauda y proteica. Ésta es la premisa: “Tenemos una cuenta pendiente con la vocación de estar al día”. Al final de *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz fija el avance: “Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”. Es decir, estamos a punto de trascender nuestra condición anacrónica. Paz no tiene razón si se observan, desde el siglo XIX, ejemplos notables de modernidad crítica en personas, en la Constitución de la República, en los procesos de secularización y el avance de las instituciones educativas, pero acierta al describir el ánimo que suscitan las libertades urbanas (enormes en comparación con lo que se tenía), el desarrollo cultural y el gozo de la creación urbana cuya cima es la Ciudad Universitaria.

Se hace a un lado progresivamente el nacionalismo arquitectónico y sin embargo no se mantiene el fervor moderno en una parte de CU, según detalla Jorge Alberto Manrique en un ensayo magnífico, “El futuro radiante de la Ciudad Universitaria” (en *Arquitectura mexicana del siglo XX*, coordinación y prólogo de Fernando González Gortázar, Conaculta, 1994), sino la fuerza restante del otro nacionalismo, el cultural, y “la mala conciencia que pesaba sobre CU porque no mostraba con evidencia el aspecto nacionalista que atravesaba y pretendía darle sentido a la escena mexicana”. Manrique va a fondo:

Y sin embargo, en este punto de la cultura mexicana bajo el régimen de Miguel Alemán, la necesidad de dar una respuesta nacionalista se hacía imperiosa ¿Cómo compaginar una teoría (la racionalista y fun-

cionalista), que, por definición, excluía cualquier elemento local o tradicional con las necesidades nacionalistas? Las respuestas individuales y diferentes que dieron los autores de los proyectos, la atípica disposición (respecto a los precedentes modernos) del plan general, que estructura los edificios alrededor de una gran plaza octogonal, constituyen el meollo de la individualidad de Ciudad Universitaria. También es necesario entender que el nacionalismo no está únicamente en las obras mismas, sino que se da en la interpretación de éstas, una “interpretación en clave nacionalista”, que respondía a las necesidades culturales del momento y que tuvo lugar muy temprano, ya en el curso mismo de las obras. Si aceptamos que una obra está constituida por su intención, su realidad fáctica y las interpretaciones que de ella se hacen, no podemos desentendernos de la lectura que de las obras se ha hecho.

Un gran logro: el Museo Nacional de Antropología (1964), obra dirigida por Pedro Ramírez Vázquez. Por medio de lo prehispánico o, mejor, del gran arte indígena, el Museo de Antropología reconcilia, por así decirlo, a la sociedad nacional con el pasado de su gran mayoría, y esa rehabilitación de lo desdeñado, de esas “horrendas vasijas de barro, esos idolotes” (versión de los burgueses), le añade prestigio a las decoraciones de casas, residencias, hoteles, oficinas de gobierno o incluso de empresas privadas. Y gracias a CU, Copilco ya no es sólo las huellas del arrasamiento del volcán sino un centro ceremonial. A su modo, la lava del Pedregal es un recinto de los orígenes, desde las escalinatas, pavimentos, revestimientos de frontones o del Estadio Universitario de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez; desde el tezontle que incita al orgullo por las contradicciones de la naturaleza; desde la lava, la calcinación sagrada de la vida según los augures.

El respeto y la celebración de lo indígena de los años siguientes al comienzo del Museo de Antropología, hace que se revisen los materiales de CU agregándoseles interpretaciones y

emoción parareligiosa o religiosa. Y la decisión de hacer de CU un espacio simbólico se lleva al extremo: “Otras ocasiones, precisa Manrique, se trajeron materiales de lejos, como el tecali de Puebla, que se usó en la gran sala de ventanillas del edificio de Rectoría [Pani y Del Moral], y en casos extremos, como los mosaicos de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central, fueron traídos de muy diversas partes de la República [pero, ¡ajo!, sólo de México]”.

En un libro precursor, *The Image of the City* (1960), Kevin A. Lynch explica lo que entiende por *claridad*:

Por esto entendemos la facilidad con que sus partes puedan ser reconocidas y puedan organizarse en un esquema coherente. Del mismo modo en que esta página, si es legible, puede captarse visualmente como un patrón de símbolos reconocibles, así también una ciudad legible sería aquella cuyos distritos o sitios históricos o avenidas son fácilmente identificables y pueden agruparse sin problemas en un patrón omnicomprendido.

Tan extraño como ahora se vea, durante la primera mitad del siglo XX los habitantes de la Ciudad de México tienen la impresión de vivir en un ámbito que es un todo coherente, hosco y muy injusto pero todavía humanizado en algo fundamental, las muestras de solidaridad. Esta visión bien intencionada afecta incluso a los provincianos, deslumbrados y confundidos por sensaciones de hostigamiento. Y la diversidad de sitios, la orgía de autoconstrucción, la irracionalidad de la traza urbana, la ausencia de cultura arquitectónica, el entronizamiento del *kitsch* más agresivo, no bastan para eliminar el gusto por las partes todavía bellas en lugares como la colonia Roma, Coyoacán, San Ángel y la colonia San Rafael, todo lo que configura “lo rescatable” de la ciudad. Pero ya en 1952 o 1954, lo convencional —la coexistencia de la pobreza digna y la riqueza jactanciosa, del edificio neoclásico y las afrentas comerciales— cede el lugar al

disgusto, la furia destructiva cíclica, las decisiones irracionales de empresarios y gobiernos. Lo fácilmente identificable se vuelve en un sector lo muy ofensivo (“lo vulgar, lo naco”), y los símbolos reconocibles admiten demasiadas interpretaciones.

Es la hora de Ciudad Universitaria. A escala, sin pretensiones feudales, limitada a la educación superior pero acaparando allí el futuro reconocible del país, CU se vuelve la imagen organizada del futuro institucional y, también, ofrece un esquema integrado del país, uno de los poquísimos a la disposición, exactamente cuando la corrupción, la represión, el tributo al caos y el relajo que el capitalismo salvaje prodiga, aseguran la rentabilidad del tumulto. La coherencia arquitectónica es enemiga del “Háganlo como puedan” que rige en zonas residenciales y colonias populares.

La secularización vigorizada por la arquitectura. También, algunos profesionales siguen persuadidos de la primacía de la arquitectura, a la manera de los hacedores de la Capilla Rothko en Houston. En *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of the Cities* (Knopf, 1990), Richard Sennett ve en la religión del arte el credo fatal, en la práctica, de los que diseñan ambientes o entornos, porque la consecuencia de su fe acrecienta la indiferencia hacia las necesidades cotidianas de la gente que usa los edificios. La integridad de una construcción entra en pugna con las necesidades de las generaciones que se ajustan como pueden al hecho de vivir o de estar allí.

No es éste el caso de Ciudad Universitaria. Si existe la arquitectura democrática (y es posible que sí, puesto que tanto se mencionan la arquitectura autoritaria, las teorías y las destrezas de Albert Speer, etc.), CU es “arquitectura democrática” en el sentido de no crear barreras y no imponer la grandeza y la majestuosidad como criterios de la observación. Dos edificios extraordinarios del conjunto, la Biblioteca Central, con el mural magnífico de Juan O’Gorman, y la Torre de Rectoría, de Pani y Del Moral, con todo y el no muy convincente experimento de

Siqueiros, no acentúan dogmáticamente su presencia. La distribución del espacio, la amplitud del campus, el método que le concede a los edificios la singularidad posible, las decenas de miles de estudiantes que recorren CU, establecen su alegato: si esta modernidad fuese autoritaria no se saldría en lo psicológico de la arquitectura oficial. El traslado a Ciudad Universitaria, y la idea misma de su ejecución, indican que no obstante el patrocinio de un gobierno ferozmente autoritario, Ciudad Universitaria maneja otra noción del paisaje urbano, otro ejercicio de las vivencias arquitectónicas, que canjea el navegar por las calles por el deambular en atmósferas que van de los edificios al aprendizaje, y de regreso.

SOBRE EL FEMINISMO

En la década de 1970, en el mundo entero, las feministas despliegan sus tesis y lo hacen con vehemencia, brillantez, audacia política y provocación. Desafían las prohibiciones del uso de la calle, se quitan el *brassier* para protestar y acuden a periódicos, medios electrónicos, asambleas estudiantiles, incluso a reuniones religiosas. También, protestan contra la cursilería comercial del Día de la Madre, organizan marchas jubilosas y vierten su denuncia y su indignación en mantas, discursos, artículos, documentales, canciones, obras de teatro panfletarias, debates y conferencias. Su humor es el de la sensibilidad marginal que irrumpe con energía desesperada.

“¡VIEJA EL ÚLTIMO!”
(ANTIGUO JUEGO INFANTIL)

Vejadas, ridiculizadas, sujetas a burlas continuas, las feministas aparecen relativamente tarde en la escena mexicana. En tanto fenómeno social, no son concebibles en el siglo XIX, pese a expresiones diversas:

— desde el principio del México independiente, la ética prevaleciente confina a las mujeres en “el hogar”, y al fundarse el Estado sobre y contra el individuo, se excluye a las mujeres del nuevo Estado-nación;

— desde 1821, grupos organizados de mujeres, que se unirán a la causa liberal, piden derechos cívicos para la mujer;

— algunas figuras usan por igual las alucinaciones místicas y la agitación política. Un ejemplo sobresaliente: Teresa Urrea, una joven de 19 años que tiene visiones, las divulga y consigue discípulos, entre ellos Cruz Chávez, dirigente del pueblo de Chihuahua, que la venera como Santa Teresita de Cabora, se opone al saqueo y la confiscación de sus tierras y lucha contra el ejército de la dictadura. Luego de una resistencia impresionante se destruye Tomóchic y se extermina a sus pobladores (1892). Éste es un caso insólito de liderazgo “místico” de una mujer;

— grupos de obreras que, sobre todo a partir de 1870, se organizan, declaran numerosas huelgas y actúan en movimientos sindicales y en el Partido Liberal Mexicano.

El celo patriarcal, la educación en el sometimiento y el encierro no permiten figuras y grupos semejantes a los del feminismo europeo y norteamericano. En el siglo XIX, en ámbitos donde la mujer no tiene acceso a la educación ni al uso de la palabra, lo fundamental es garantizar los derechos más elementales. El gobierno del presidente Benito Juárez tiene iniciativas importantes. Ya en 1861 las mujeres pueden ingresar a las instituciones de educación superior y en varias ciudades de provincia se fundan escuelas normales “para señoritas”. A fines del siglo XIX, la escritora Laureana Wright de Kleinhans propone la tesis de la educación como medio de emancipación femenina y funda y dirige la que es quizá la primera revista feminista de México, *Violetas de Anáhuac* (1884-1887), que demanda el sufragio femenino y la igualdad para ambos sexos. Pero lo más notorio en esta etapa es la utilización reaccionaria de las mujeres, su papel como instrumentos del clero (recuérdese *La guerra de tres años*, de Emilio Rabasa).

Hay *otra sociedad*, la de las movilizaciones desde abajo. En 1876, el Congreso General Obrero de la República Mexicana se reúne y una agrupación, La Social, envía como representantes a dos mujeres “y en un debate abierto durante una sesión general —informa John M. Hart en *El anarquismo y la clase obrera mexi-*

cana, 1860-1931 (Siglo XXI, 1980)—, el inconforme socialista, Mata Rivera, se opuso a su presencia. En su intervención dejó ver la tradicional hostilidad masculina a que las mujeres desempeñaran un papel activo en los asuntos públicos. Aunque tenía a Rhodakanaty y a La Social en alta estima, declaró que el admitir delegadas al congreso violaba un precedente. Muñúzuri, como editor de *El Hijo del Trabajo...* condujo el debate apoyando a las mujeres... La asamblea apoyó a Muñúzuri, y por primera vez en la historia del movimiento obrero mexicano, las delegadas ocuparon un lugar en la organización nacional”.

Inspiradas por sus padres y hermanos, dirigidas por mujeres y hombres excepcionales, cientos de mujeres emprenden una lucha apasionada, que el patriarcado ha desaparecido de la historia. Eso explica lo insólito de muchas recuperaciones. Por ejemplo, la proclama de las damas de Cuicatlán, Oaxaca, dirigida a las damas de Zitácuaro, en 1901:

La mujer mexicana, que ha sido hasta hoy el instrumento de torpes pasiones y el valladar infranqueable para el violento desarrollo del progreso, por efecto del virus canceroso infiltrado hipócritamente por el fanatismo religioso, es la que, como las heroicas bocras para arrojar al invasor, debe levantarse unida y resuelta a combatir el clericalismo como el enemigo más artero y temible de nuestra honra, de nuestra conciencia, de nuestra familia y de nuestra patria.

En contra de la dictadura ya intervienen mujeres (Carmen Serdán, el símbolo culminante) que fundan clubes en los que se critica al gobierno y se discuten alternativas a la concentración del poder. Las mujeres de estratos populares van a manifestaciones.

— En 1904 se funda el primer organismo feminista: la Sociedad Protectora de la Mujer (que en su nombre expresa la idea dominante). La naturaleza y los objetivos del incipiente feminismo mexicano se consignan en varios artículos de la re-

vista *La Mujer Mexicana*, de ese mismo año. Casi al mismo tiempo se crea la Sociedad Internacional Femenina Cosmos. En 1906, un grupo, Las Admiradoras de Juárez, exige derechos jurídicos para la mujer, específicamente el voto. Aparecen las sufragistas, que exigen participar en las elecciones.

Las más lúcidas son las anarcosindicalistas del Partido Liberal Mexicano. En 1895, Juana Gutiérrez de Mendoza, hija y esposa de ferrocarrileros, da comienzo a su labor de agitadora revolucionaria y teórica feminista. Llega a coronela del ejército zapatista y se enfrenta a Zapata para impedir los abusos de la tropa contra las mujeres. A su admirable desempeño contribuye la madurez de sus compañeros anarcosindicalistas. Dice Praxedis G. Guerrero en noviembre de 1910: “La libertad asusta a quienes no la comprenden y a aquellos que han hecho su medio de la degradación y la miseria ajenas; por eso, la emancipación de la mujer encuentra cien oponentes por cada hombre que la defiende o trabaja por ella”.

Según Marta Lamas, pese a los atisbos de organización feminista, la mayoría de las activistas no reivindican entonces derechos propios y prefieren colaborar en los grupos que iniciarán la Revolución mexicana en 1910: “Ya durante la propia Revolución la participación de las mujeres fue intensa, no sólo en las tradicionales tareas de apoyo (enfermería, servicios de correo y espionaje, impresión de volantes y proclamas, costura de uniformes y banderas, distribución de armas, alimentación, limpieza de ropa y otros servicios personales) sino también al mando de tropas, coordinando algunas operaciones militares importantes y formando parte del Estado Mayor del movimiento armado (varias llegaron a coronelas). Durante la Revolución no despliegan cuestiones feministas aunque su práctica lo es plenamente; unas cuantas, intentan frenar el vandalismo de los soldados y proteger a las mujeres y a los niños”. Muy pocas, como Carmen Serdán y Elvia Carrillo Puerto, ejercen funciones de liderazgo.

Si algo, un estallido revolucionario, gracias a la violencia y la relativización de la moral, modifica en alguna medida el sistema de relaciones sociales. Sin que se le advierta como fenómeno público (aunque un personaje como La Pintada en *Los de abajo* ya describe una fractura de la mentalidad sumisa), las mujeres rompen en distintos sectores una parte considerable de su opresión feudal. Esto no es perceptible al principio, es desigual y se confina en las ciudades. Pero la capacidad de combatir y de morir combatiendo trae consigo la desaparición de la invisibilidad anterior. En 1913, varias mujeres presas por su oposición al huertismo fundan en la cárcel una organización, Las Hijas de Cuauhtémoc, para unir la lucha revolucionaria y la transformación de la mujer.

— En 1914 se promulga la Ley de Divorcio, y en 1915, gracias al interés excepcional de un gobernador socialista, el general Salvador Alvarado, de Yucatán, el feminismo mexicano se incorpora al panorama nacional. El general Alvarado convoca al Primer Congreso Feminista en Mérida (1916). No obstante las generalizaciones y “el lirismo”, varios de los planteamientos siguen vigentes, pero también, el congreso carece del carácter sufragista usual en otros países y casi no se habla del voto. Los debates se centran en torno a los prejuicios antifemeninos de la sociedad mexicana (la misoginia civil) y se difunden ideas democráticas y socialistas, acordes con la tónica del gobierno de Alvarado.

— En 1917, la nueva Constitución de México no otorga expresamente a las mujeres el derecho a votar y ser votadas. No hay duda: en el proyecto de nación no intervienen las mujeres, no son lo suficientemente recias ni pensantes, y son “los mexicanos”, los ciudadanos de la República, los que disfrutan de los derechos. Se continúa la lucha por el voto.

— En 1919 se funda el Consejo Feminista Mexicano, dedicado a la emancipación política, económica o social de la mujer, y promovido con formas de ayuda mutualista. El consejo publi-

ca una revista quincenal: *La Mujer*. En 1920 se celebra un importante congreso de obreras y campesinas; en 1923 el Primer Congreso Nacional Feminista se reúne en la Ciudad de México, con cien delegadas y demandas absolutamente feministas: búsqueda del voto, necesidad de una sola moral sexual, demanda de guarderías, comedores públicos, coeducación para los jóvenes y protección a trabajadoras domésticas. Quizá a consecuencia del congreso, el gobernador de San Luis Potosí concede a los pocos meses el derecho al voto y dos años después, en 1924, el gobernador de Chiapas hace lo mismo.

— En la década de 1920, a la muy relativa liberalización de costumbres se opone la retórica inevitable: exaltación de las “virtudes” femeninas. México vive las consecuencias variadas de la gran guerra y de la Revolución. Aunque pequeño, el movimiento feminista gana fuerza. En 1926, Guadalupe Zúñiga de González es la primera juez del Tribunal para Menores; en 1929 Ester Chapa es la primera catedrática en la Facultad de Medicina; la primera embajadora es Palma Guillén, en Dinamarca. Al ser tan obvio el anacronismo del Código Civil (de 1884), el presidente Elías Calles promulga uno nuevo en 1928, con lo que adquieren las mexicanas, antes que la igualdad política, la jurídica.

— Un capítulo aparte, las profesoras normalistas. Con valentía, con un sentido notable del compromiso (que se llama “mística”), decenas de miles de mujeres se incorporan, en las décadas de 1920 y 1930, a la alfabetización y la agitación política. Promotoras, activistas, mártires de la saña derechista, de la “piedad” homicida de las turbas de cristeros y sinarquistas, las profesoras padecen las consecuencias de dos proyectos fallidos de principios de la década de 1930: la “educación socialista” y la “educación sexual”. Al Estado le importa culminar el proceso de secularización y hacerse definitivamente de la escuela primaria, de la mente de la niñez y de la juventud. La iglesia católica defiende, a costa de lo que sea, sus cotos cerrados. Las maestras, las avanzadas de la secularización, son un factor esencial en

escuelas rurales y Misiones Culturales, y muchas pagan trágicamente su entusiasmo: golpeadas, violadas, asesinadas. *El Machete* narra un caso típico en Santa Rita, municipio de Tacámbaro, Michoacán: el asesinato de la maestra María Salud Morales.

La maestra Morales ha dado un ejemplo de entereza y de sacrificio. Desde que llegó al lugar notó la oposición de un grupo de fanáticos que trataron de amedrentarla para que se fuera. La profesora, comprendiendo el peligro en que se encontraba, se negó a salir del lugar, pero sí se procuró una pistola... El día 16, agredieron a la maestra dentro de la escuela y, sorprendiéndola cuando estaba desarmada, la mataron a golpes con palos y piedras.

Son feministas en un sentido pleno del término, mujeres que usan sus derechos como trabajadoras, educadoras, militantes políticas. En abril de 1937, la maestra Elsie Medina cuenta lo ocurrido en la población de Tenabo, Campeche.

En Tenabo fueron expulsados los maestros y maestras amenazando a éstas desnudarlas; estas gentes fueron asaltadas por el presidente municipal Luciano Muñoz y gendarmes del mismo pueblo a machetazos y con balas teniendo que salir a pie para llegar a Hecelchakán a las 3 de la mañana a buscar el amparo de Pacheco Torres. Pero deseosos de venganza por no haber podido agarrar a las maestras se dieron gusto con las infelices mujeres organizadas y la presidenta del Frente Único Pro Derechos de la Mujer, llamada Matilde Cen, fue desnudada y a punta de golpes la pasearon por todo Tenabo, ¿es esto civilización?

Las primeras feministas nada más conocen el recurso de la persistencia (el coraje, la convicción) para imponer sus derechos. La mayoría pertenece al Partido Comunista, y su fervor se enfrenta a la disposición de los dirigentes de ver en la mujer sólo una “adelita”, la compañera fiel que no se moverá de su lugar. Ellas son valientes, imaginativas, capaces de entregar literalmen-

te su vida. Eso, según los líderes, no las autoriza a la autonomía. No se les permite desarrollarse, se les vigila, se frenan sus impulsos y se niegan sus ideas. En su autobiografía, *Benita*, la militante Benita Galeana refiere su proceso: mujer de campo, cabaretera, agitadora, rechazada por la cerrazón de su propio partido.

Al contrario, yo critico el descuido que tenía con sus hombres y mujeres que militan en él. No se preocupaba gran cosa por su educación. Yo me pongo como un ejemplo de ello. Veía que camaradas muy capaces e inteligentes, eran los que más maltrataban a sus compañeras, con desprecio, sin ocuparse de educarlas, engañándolas con otras mujeres como cualquier pequeño burgués y, en cambio, los primeros en decir: “¡Son unas putas!”, cuando la mujer anda con otro.

— 1931: Primer Congreso Nacional de Obreras y Campesinas; 1933 y 1934, los congresos siguientes. Desde su campaña presidencial, el general Lázaro Cárdenas alienta la participación de las mujeres. En 1934 se organiza el sector femenino del Partido Nacional Revolucionario (PNR); en 1935 se transforma en el Frente Unido Pro Derechos de la Mujer, en el que llegan a participar cincuenta mil mujeres. El PNR, de acuerdo con su origen estalinista, le niega la autonomía a las agrupaciones de mujeres. Al incorporarse a la estructura del partido (entre 1938 y 1940), desaparece de hecho el Frente Unido Pro Derechos de la Mujer que, convertido en “sector femenino”, pierde combatividad y, ya vuelto membrete, sólo es un aparato de promoción. El “sector femenino” generará diputadas, senadoras, oficiales mayores, alcaldesas. Bienvenidas a su fracción de poder con una condición: un discurso de agradecimiento a los hombres que les regalan su existencia política.

— En 1937, Cárdenas envía a la Cámara de Diputados un proyecto de reforma para lograr el voto femenino. El proyecto pasa a la cámara en 1938 pero queda congelado pese a la aprobación y recomendación del Presidente. El argumento de mu-

chos políticos: el voto femenino fortalecerá a la derecha, debido al control del clero sobre la gran mayoría de las mujeres.

— En 1940 se forman el Comité Nacional Femenino (que apoya a Manuel Ávila Camacho) y una Alianza Nacional Femenina, integrada por las secretarías femeniles de las centrales obreras y campesinas, de la confederación de organizaciones populares y de federaciones de sindicatos (CTM, CNC, CGT, FSTE y SNTE). Al entrar México en la guerra (1942), el Frente Único Pro Derechos de la Mujer deviene Comité Coordinador de Mujeres para la Defensa de la Patria. Al terminar la guerra se instituye el Bloque Nacional de Mujeres, más tarde la Unión Nacional de Mujeres, organismo que jamás se reclama feminista y que aborrece cualquier proyecto de control de la natalidad, pertenece obviamente a ese gran aparato de origen estaliniano, la Federación Internacional de Mujeres Democráticas.

— En 1953, con el presidente Adolfo Ruiz Cortines se modifica la antigua redacción del artículo 34 constitucional. Ya pueden votar y ser votados “los hombres y mujeres”, y el voto a las mujeres se da al estar seguro el régimen de que ellas no lo cederán de inmediato a los curas.

En el desarrollo capitalista mexicano no se le da importancia a las reivindicaciones feministas, y el discurso social, religioso y cultural mitifica el papel tradicional de *madre* y de ama de casa. Esto autoriza la explotación femenina: si el trabajo es situación temporal, las mujeres reciben salarios más bajos (“de ayuda”), no se les capacita y deben cumplir con la “doble jornada”.

La experiencia del 68 en México, y los movimientos feministas en Europa y en Estados Unidos, moldean en gran medida el reinicio del feminismo mexicano. No es sólo la cercanía geográfica con Estados Unidos sino, básicamente, la necesidad de una modernización fundada en un examen crítico de la realidad. Poco a poco, las nuevas feministas advierten una limitación: les hace falta una historia, y por eso redescubren figuras, movimientos, actitudes sepultadas por el sexismo. Lo que pare-

cía histórico resulta, finalmente, otra expresión de un deseo permanente de justicia e igualdad.

El Estado mexicano, por razones de modernización obligada y por su tradición camaleónica, empieza a reconocer razones feministas. La discusión sobre el aborto, por ejemplo. En su campaña, en un acto del IEPES, el entonces candidato a la Presidencia de la República Miguel de la Madrid aceptó: “La libertad en México no es igual para la mujer que para el hombre; no hay libertad igual para la mujer si no puede tomar sus decisiones con márgenes de alternativa”. Este tipo de discurso está ya lejos de la “caballerosidad y el respeto hacia la madre sublime” mostrados por los anteriores candidatos del PRI, y prueba la urgencia gubernamental de adoptar fórmulas verbales de feminismo antes de proponerse cualquier modificación política. Esto es más que un “saqueo semántico”, es la primera asimilación de puntos de vista y programas. La complejidad social en México ya admite que las “representaciones simbólicas de la mujer” sean una técnica de gobierno, y esto lo comprueba la rampante inutilidad de funcionarias que lo son en función estricta de su representatividad biológico-ideológica.

FEMINISMO Y MOVIMIENTO DE MUJERES

“En México, aclara Marta Lamas en su ensayo *El nuevo feminismo en México*, movimiento de mujeres no es sinónimo de movimiento feminista; éste es sólo una de sus manifestaciones. Paralelamente a su participación en movimientos políticos y sociales mixtos, las mexicanas se han movilizado específicamente como mujeres por razones diversas y con fuerza excepcional. Desde las luchas laborales y sindicales de obreras y empleadas, las peleas de mujeres campesinas por tierras, agua o medios de producción, hasta los recientes intentos de organización en torno a demandas específicamente feministas (las amas de casa que pe-

lean que la empresa donde trabajan sus maridos las reconozcan como trabajadores, después de haber visto a la empresa recargarles tareas que antes asumía, o las empleadas que se niegan a usar su uniforme de minifalda por considerar que se les está utilizando como objetos sexuales), pasando por las peleas que tradicionalmente han emprendido las mujeres al solidarizarse activamente con las luchas de sus compañeros —formando comisiones de apoyo o promoviendo los comités de familiares de desaparecidos—, todas estas movilizaciones se han llevado a cabo sin una estructuración o perspectiva feminista explícita”. A lo descrito por Lamas, habría que agregar a las amas de casa que se niegan a reproducir en su hogar la explotación laboral de sus maridos, y a las empleadas que no desean añadir su disponibilidad corporal a su desempeño profesional.

Ante el feminismo, la derecha tradicional no dispone de respuestas adecuadas, salvo la oposición a las demandas básicas del derecho al cuerpo. Para infortunio de la derecha, la política del silencio-como-negación-de-existencia no ha traído a cambio un aluvión de faldas bajadas hasta el huesito. Su idea de “femineidad aceptable” sólo dispone de ejemplos escuálidos (la pureza burguesa de ayer es la chusquería clasemediera de hoy), y la transformación de la vida económica con todo y el insuficiente crecimiento del trabajo femenino modifica la ortodoxia de la familia nuclear.

“¡NO QUEREMOS 10 DE MAYO,
QUEREMOS REVOLUCIÓN!”

Antes de la década de 1970, el feminismo en México es la actitud heroica y admirable de unas cuantas mujeres rodeadas de incomprensión y burla. No obstante la debilidad ostensible del movimiento feminista, sus resultados son impresionantes si se miden por la influencia social y cultural alcanzada. Aparece un

feminismo ya no cargado de anarquismo, racionalismo, positivismo, evolucionismo, idealismo, experiencias de mutilación social externa y vagas nociones de marxismo; y lo distingue la mezcla de marxismo herético, conductas “heterodoxas” (es notoria la presencia de lesbianas), rechazo del sistema priista, odio al machismo y miradas críticas a la sociedad patriarcal. En pocos años, el feminismo o los feminismos trascienden ampliamente y llegan de modo difuso pero efectivo a grandes sectores de la población, y resultan indispensables en las definiciones de la “condición femenina” y la “condición masculina”, esos productos históricos que, declarados eternos, vigorizan la explotación laboral, la represión social y la manipulación política.

Muchos elementos contribuyen al éxito de consignas y prédicas del nuevo feminismo: la ubicación de las mujeres en la producción, el crecimiento de la educación superior (con una considerable participación femenina), la explosión demográfica con sus ciudades infinitas y su debilitamiento de la moral antigua y el poder parroquial, el poder de los medios electrónicos, la demolición de la provincia (con su consiguiente derrumbe de tradiciones), la globalización, el aumento de los divorcios, el anacronismo de términos antes audaces como “amor libre”, la desaparición en las leyes de los términos “hijos naturales” y “bastardos”.

En un plazo brevísimo, el feminismo en México cuenta con una armazón teórica (no muy profunda pero suficiente), con espacios en los centros de enseñanza superior y en la clase media de origen universitario, y con las ventajas de su irrupción inesperada. El movimiento existe a partir de sus insistencias: el cuestionamiento de la sociedad patriarcal, la ubicación y definición del *sexismo* (vocablo que expresa más y menos que el anterior *machismo* y abarca un terreno más vasto), la crítica y la ridiculización de la doble moral sexual, la lucha por la despenalización y la legalización del aborto, el examen de las sujeciones del ama de casa (la doble jornada), el primer análisis de la servidumbre doméstica, el rechazo a la impunidad de los violadores. Y muy

especialmente la difusión del término *género*, de inmediato un requisito para la comprensión y ubicación de los cambios.

Emerge una temática desconocida, oculta, negada, sepultada por siglos de prejuicios, prohibiciones y miedos. Lucha de clases, lucha de sexos, trabajo invisible y gratuito, imposibilidades y esclavitudes que afectan a todas las mujeres en conjunto y a cada una en particular. Se mantiene el trabajo doméstico en el infierno circular que Elena Poniatowska, en su magnífico prólogo a *Se necesita muchacha*, de Ana Gutiérrez, sitúa como la esclavitud implacable de las asistentes domésticas:

tallar de nuevo, echar Holandesa o Bon Ami, blanquear, tallar por tercera vez, escobetear, tallar, desempolvar, trapear, lavar, enjuagar, tallar, sacudir, guardar, acomodar; todos los verbos de rodillas dobladas están ligados al trabajo doméstico. Trapear, escombrar, cargar, cocinar, acarrear, contestar el teléfono, destapar, abrir, servir, servir, servir, hacer todo lo que los demás no quieren hacer, levantar todo lo que se deja tras de sí, recoger los calcetines del suelo, restregar contra la piedra del lavadero los calzones con su riel de oro, el arco iris de mugre de los puños de las camisas, el polvo que se junta en círculos, el polvo que gira esférico sobre las pantallas, el polvo circular sobre la bola de cristal del futuro, el polvo sobre las manzanas, el polvo redondo de las cosas, el polvo que se hace irrespirable y va rodando en una sola bola llamada tierra, el que hay que barrer en los rincones, el que se amontona sobre los buenos propósitos y debe sacarse junto con la basura de la mañana.

Del prólogo a *Se necesita muchacha*
(historia de la formación del Sindicato Peruano de
Trabajadoras del Hogar), Fondo de Cultura Económica, 1983.

Muchas cosas ya se sabían y todas se vivían acerbamente, pero el feminismo organiza una visión de conjunto y le añade claridad ideológica. La fórmula “Lo personal es político”, que luego se abandona, modifica la percepción de numerosas actividades, del ámbito doméstico al partidario.

LAS PALABRAS Y LAS “COSAS” QUE YA NO QUIEREN SERLO

No sólo es cuestión de la nueva nomenclatura —sexismo-falocracia-chovinismo masculino— sino de la persuasión ideológica. Un cambio radical se inicia al irse precisando los métodos que han obligado y programado la inferioridad de la mujer (de esa mayoría con mentalidad programada de minoría). Hoy se sabe que todas las sociedades, en mayor o menor medida, conocen su convicción fundadora en el sexismo, que no depende de modo mecánico de los sistemas de poder, trasciende ideologías y estructuras económicas y hace lo *femenino* una respuesta *natural e instintiva*. “Las reglas del juego en esta sociedad —dice Susan Sontag— son crueles con las mujeres. Educadas para no ser nunca completamente adultas, pasan a la obsolescencia antes que los hombres. De hecho, pocas adquieren libertad o expresividad sexual antes de los treinta años (el hecho de que maduren sexualmente más tarde —mucho más tarde que los hombres— no se debe a razones biológicas sino a la cultura que las retarda en su desarrollo); como siempre se les niega las salidas sexuales que se permite a los hombres, les toma más tiempo desprenderse de sus inhibiciones”.

El sexismo es también la psicología que minimiza —por medio de creencias y tradiciones— cualquier posibilidad igualitaria del ego femenino. Es un fenómeno de clase, un hecho sociológico, un sistema económico y educativo, una teoría de la fuerza, una presunción biológica, una estructura antropológica que somete a mitos y religiones. El sexismo alcanza su forma política más lograda en el patriarcado y su institución evidente en la familia tradicional.

¿PERO HUBO ALGUNA VEZ ONCE MIL MACHOS?

Entre los grandes logros del feminismo se encuentra su problematización aguda de tres temas: el trabajo doméstico, el

aborto y la violación. En su ensayo “¿Salario para el trabajo doméstico?”, Alaíde Foppa cita a la feminista italiana Giuliana Pompei:

Uno de los principales descubrimientos que hicimos al empezar a mirar a nuestro alrededor *como mujeres*, fue precisamente la casa, la estructura familiar como lugar de explotación específica de nuestra fuerza de trabajo. Debíamos, por tanto, darle preferencia en nuestro análisis a esa esfera “privada”, a esos muros domésticos ante los cuales se detiene el análisis marxista de clases, y también la práctica de la organización política de izquierda, parlamentaria o no. En la casa descubrimos el *trabajo invisible*, esa enorme cantidad de trabajo que cada día las mujeres están obligadas a realizar para producir y reproducir la fuerza de trabajo, base invisible —porque no pagada— sobre la cual se apoya toda la pirámide de la acumulación capitalista. Este trabajo nunca se presenta como tal, sino como misión cuyo cumplimiento enriquece la personalidad de quien lo hace.

Una mujer es una madre, una esposa, una hija cariñosa sólo si está dispuesta a trabajar para los demás horas y horas, en días de fiesta, en vacaciones, de noche, y sin quejarse. Esta relación de trabajo se ve siempre, y solamente, en términos personales: es un asunto personal entre *una* mujer y el hombre que tiene el derecho de apropiarse de su trabajo. Se le explica continuamente a la mujer que su mundo es la familia y no la sociedad; en la familia debe, pues, desahogar las contradicciones vinculadas a la división del trabajo entre hombres y mujeres que la sociedad le impone.

LA HONRA Y QUIEN LA PUSO

Hay otro criterio básico: la disminución de la opresión social. Las jóvenes que denuncian una violación muestran que la verdadera vergüenza debe recaer sobre el violador, no sobre la víc-

tima. En el asunto de las violaciones, la victoria no depende tanto de la relativización del valor social de la honra como del coraje y la valentía de las denunciantes. Esto es comprobable: han menguado de modo considerable, en casi todas partes, las sensaciones de pena, humillación y dolor asociadas generalmente al aborto, y sucederá algo similar con la violación, en la medida en que aumenten las denuncias públicas y la comprensión ideológica y política del tema.

No es el feminismo el responsable único de la desaparición de la honra como el primer valor familiar. Pero sí es atribuible en buena medida a la propaganda y luchas feministas, al cambio de actitud en cientos de miles de mujeres que, al abortar, no se consideran “víctimas del pecado” o “desechos humanos”, sino seres que, de modo consecuente, eligen el alcance de sus responsabilidades. También, cientos de miles, en el ejercicio respetable de sus creencias, piensan que, de abortar, privarían de la vida a un ser humano y se estremecen al oír a los obispos fustigar a las mujeres por creerse “dueñas de su propio cuerpo”. Por eso —así las manifestaciones del grupo Pro-Vida sólo movilicen a núcleos muy reducidos y fanatizados—, la causa contra el aborto dispone todavía de un gran consenso social que involucra públicamente a muchos de quienes lo auspician en privado. Pero también, de modo no explícito o verbalizado, las que abortan le confieren a su acción una dimensión política, de resistencia al autoritarismo familiar o gubernamental o eclesiástico, de insubordinación ante destinos trazados desde fuera.

Recuérdese la conclusión de Simone de Beauvoir, luego de un encuentro con obreras: “Cuando hablamos de la opresión que ellas sufren de parte de sus maridos, nos hicieron entender muy claramente que se sentían mucho más próximas a sus maridos proletarios que a una mujer burguesa”.

Por décadas, la izquierda ortodoxa (estalinista) combate el feminismo por “pequeñoburgués” y por “restarle fuerzas al combate contra el enemigo principal”, y le opone al feminismo su apocalipsis de *la bondad*: todo se resolverá con el triunfo del socialismo. Esto, ya en la década de 1980, carece de toda persuasión. El avance democrático es también feminista.

EL TEATRO: QUE EL TELÓN SE DESPLOME SOBRE LA CONCIENCIA

LA VOZ DE NAVARRO: No contestaré. César Rubio ha caído a 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.

La escena sola. Luego, Rosalba se asoma por la entrada. Trae una falda amplia, chillona, y una blusa escotada. Se peina en dos trenzillas cortas, entrelazadas con estambres. 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. Fijate 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 o el sillerío se va forjando la sociedad. En el primer siglo de vida del México formalmente independiente, el teatro ocupa un lugar de excepción, el de hacedor selecto de sensibilidades y gustos. Las representaciones gozan de un “aura mágica”, lo que con las variantes del caso no contradice sino afirma las tradiciones del teatro prehispánico y el uso catequístico durante la Colonia. En el siglo XIX, los grandes géneros de relación entre las audiencias y los autores son la poesía y el teatro. En las veladas literarias o en las lecturas practicadas en la soledad, la poesía es el don supremo, la revelación que remite —con exactitud— a lo inasible. Si en algún sitio ocurre el diálogo con lo inefable es en la poesía.

En el teatro también se aspira a los valores de lo “poético”, transmitidos por la actuación y por las situaciones climáticas. Las grandes divas y los grandes actores alucinan con un gesto, con un parpadeo (para las primeras filas), con las entonaciones triunfales emitidas con el español de España, que envía las certezas que equivalen a la tranquilidad social: el ceceo y el acento rotundo son garantías de la escena; no es aún tiempo de un teatro nacional, no es hora de la emancipación porque para la élite todavía resulta vulgar el acento “mexicano”. Los numerosos testimonios, tan indispensables en el caso del teatro, las crónicas y las gacetillas, la investigación de Enrique de Olavarría y Ferrari y las posteriores recopilaciones de Armando de María y Campos, Francisco Monterde, Luis Reyes de la Maza y Antonio Magaña Esquivel, atestiguan un culto a lo “poético” necesitado de 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 lo culminante y todo lo reordena el melodrama, y por eso una obra arquetípica es *Locura de amor* (1855), de Manuel Tamayo y Baus, que convierte en batalla triunfal la exasperación de Juana la Loca a la muerte de Felipe el Hermoso. Dice el almirante hablando de la reina: “¡Ay, don Álvaro, no

hubo jamás en pecho humano aflicción más grande que la suya!". Como ocurre después en el cine, lo comercial se aferra al melodrama, y la catarsis ocurre entre sollozos admirativos. La distinción es inequívoca: si en la tragedia el pasmo establece una distancia, en el melodrama la aflicción por los padecimientos de los personajes requiere la complicidad directa de los espectadores. La aflicción comunitaria quiebra y afirma el rito y luego regresa a los asistentes convertida en la indistinción entre compadecer y autocompadecerse. Ante el melodrama, el público se vuelve el gran intérprete, se apodera del sentido de la trama y se va a casa convencido de su excelencia, su bondad y su ocasional mala suerte.

Lo "poético" se define según las normas del melodrama y, al ser éste un género de las cuatro paredes del hogar, no se aleja de la familia (o de las desventuras de la otra gran familia, la Patria, cuyas cuatro paredes son las de la Historia). Los desgarramientos y desesperaciones alcanzan según su público la excelencia de las composiciones plásticas, digamos el clímax 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* (1854) ven en el teatro el espejo cordial y levemente crítico de la sociedad. Se inaugura una noción de respeto al espectador: si se critican sus costumbres, debe hacerse con amabilidad, al teatro se acude en pos del esparcimiento o el sufrimiento didáctico, no con el fin de agredir o escarnecer a los amables patrocinadores.

Escena y sociedad. A lo largo del siglo XIX, los teatros de la Buena Sociedad son, casi en sentido estricto, templos, sitios donde los edificios son casi todo el espectáculo y, en medio del arrobo causado por el mármol, la clase acomodada se asombra con su fastuosidad. En la República, el signo inequívoco del progreso es la magnificencia del teatro en 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, el Ángela Peralta en Mazatlán, hacen del boato y el derroche lo privativo de la minoría que sí vale la pena. A las veladas, a las *soirées*, se acude con agrado virreinal, un palco es una posición geopolítica, un lugar que exhibe y ratifica el sitio social. El clasicismo de los teatros es consagratorio y las divisiones en luneta, palcos, anfiteatro y “cazuela” o galería refieren con crueldad los espacios de las ventajas. Sin el teatro, esta sociedad no dispondría de su centro de comprobación y aprobación.

INVOCACIONES ÚTILES Y VANAS CONTRA EL OLVIDO (DEL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO)

¿Cómo reconstruir cien años de teatro en la Ciudad de México, los del siglo xx? Al respecto, es precaria la documentación visual, sólo hasta hace poco se ha tomado culturalmente en serio el teatro y su historia, de muchísimas obras sólo se conserva el nombre, es muy reciente el seguimiento de las técnicas de actuación y dirección. A cambio, ¿de qué se dispone? De famas que suelen consistir en nombres, de algunos testimonios en video a partir de la década de 1980, de un acervo significativo de ensayos y críticas, de estilos de actuación aún dignamente representados, de incursiones hemerográficas que son encuestas del gusto del público a partir de la reiteración de piezas, autores y directores... y de información a fin de cuentas indirecta. Se sabe de los actores “característicos” de una etapa, porque trasladan astucias y virtuosismo escénicos al cine nacional de la “Época de Oro”, en el que, además de los méritos específicos, entregan información casi museográfica. Verbigracia: la permanencia fugaz en cartelera de una obra no es valoración suficiente a causa de las dificultades económicas, las presiones de la censura, la calidad vanguardista de las puestas en escena, etcétera.

¿Qué tan segura es la memoria colectiva, siempre de corta duración en lo que toca al teatro? Preserva aureolas y las supone definitivas, así, ahora, sean apenas la sombra de un rumor (como sucede en los casos de Esperanza Iris, Lupe Rivas Cacho y Virginia Fábregas); le da dimensiones de ley a los recuerdos personales (difusos) y a las evocaciones de familia (distorsionadas); es muy injusta con escenógrafos y actores “característicos”, con gran frecuencia los más diestros; reconoce difusamente tradiciones notables y momentos de excepción. Apenas quedan testigos presenciales del impacto de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams (en 1948, en Bellas Artes), dirigida por Seki Sano con María Douglas como Blanche Dubois y Wolf Ruvinskis como Stanley Kowalski, y sin embargo, es innegable la aportación de la obra a la metamorfosis del teatro de la época. Un melodrama “freudiano” magistralmente escrito revela el anacronismo de las piezas en las que los personajes se atan a la lógica social más rígida, más negada a las acciones “inexplicables”. (Si no circula el inconsciente, lo más probable es que la conciencia carezca de apuntador.)

Para acercarse a un siglo de teatro en México, queda también el recurso de imaginarse a los espectadores de la capital y esto no sólo por los rasgos del centralismo. Fuera de la Ciudad de México, el conservadurismo mantiene sus feudos, las compañías locales montan obras por lo común “edificantes”, y las compañías nacionales suelen pasear melodramas hispanos o franceses en los que se hostiga a la adúltera del primero al tercer acto (para su desgracia, no les es posible regañarla en los intermedios). Eso sin contar las piezas piadosas con títulos de la índole de *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, *Quo Vadis?*, *Judas*, *El milagro del Tepeyac*, *Las apariciones de la Virgen de Guadalupe*, *Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe* y, sobre todo, hasta la década de 1950, *El mártir del Gólgota*, adaptación de la novela de folletín de Enrique Pérez Escrich (en la escena final los asistentes se arrodillan y rezan). Luego, en la

segunda mitad del siglo, se avivan los esfuerzos regionales en pos de un repertorio clásico y se incursiona en la vanguardia. Pero la ausencia de alicientes devasta, y actores, dramaturgos y directores suelen mudarse a la capital, ansiosos de las experiencias que les corresponden.

A partir de la década de 1920, el público capitalino tiene a su disposición el teatro frívolo, las zarzuelas (*La verbena de la paloma*, *El conde de Luxemburgo*, *La duquesa de Bal Tabarin*), el costumbrismo español, alguna que otra pieza de “bulevar” (pequeñas audacias, grandes sonrojos), las representaciones ocasionales de piezas de calidad, las incursiones hacia el olvido de dramaturgos nacionales, los viajes a las funciones de ópera para comprobar que, además de cuidar el atavío, la Buena Sociedad ejercita el oído. Esto, desde luego, no altera el gusto reinante a cargo de doña Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Mimi Derba y, un poco más tarde, Isabelita y Anita Blanch y Fernando Soler. Entre las butacas, la decencia es homenaje verbal y gestual a los Principios, y al final de la pieza, la decencia sale del teatro repartiendo admoniciones. ¡Oh, las obras hoy irrepresentables de Carlos Arniches, Muñoz Seca, Alejandro Casona (*La dama del alba*, *Los árboles mueren de pie*), incluso del humorista franquista Enrique Jardiel Poncela (*Usted tiene ojos de mujer fatal*).

* * *

Un intermedio a cargo de la eximia actriz María Tereza Montoya. ¡Ah, los Monstruos Sagrados! La Montoya se obstina en montar obras valiosas pero, en ella, *la actuación* —me fío de los testimonios— es sólo desatar el temperamento. Ella no admite el tiempo muerto y anega cada minuto con su virtuosismo, su exasperación y sus voces desgarradoras. Lo suyo son los gestos de la agonía, en este caso la parienta lejana de la muerte. Y un sector de clases medias la venera: “¿Ya viste a La Montoya?” Hay que hacerlo, porque todos sus papeles contienen arrebatos operísticos

y por eso vuelve su rostro el desfiladero de las pasiones y se aferra al cortinaje como al borde del precipicio. La Montoya produce y actúa en obras hechas para la desmesura: *La pobre Bertha*, *La sombra*, *La de los ojos locos*, *Anfisa*, *Zaza*, *La mujer desnuda*, *Del brazo y por la calle*, *Diferente*, *Locura de amor*, *La mujer X*, *Catalina de Rusia*, *La dama del alba*. Sin embargo, no sólo lleva a escena la obra completa de Benavente, en especial *La Malquerida*, sino también *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *Madre Coraje* de Brecht y *Los padres terribles* de Cocteau. Pero el estilo unifica las pretensiones de diversidad de la actriz, “La Argonauta del Arte”.

* * *

Hipótesis inmanente: a mayor despliegue arquitectónico, mayor consolidación de la élite. Entre la zozobra de la época, el lujo de los teatros resulta la mayor certidumbre. 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 y con ella la devastación del ánimo de la élite.

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 tireos, 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”.

El paréntesis demoledor de la década de 1910 no elimina, simplemente pospone la tradición que se reanuda, no sin cambios, al consolidarse la institucionalidad política. 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 polí-

tico”. Surge el cine como el monopolio del tiempo libre. El realismo español y el romanticismo francés se alternan, y las obras de Feliú y Codina, Joaquín Dicenta y Ángel Gumerá se mezclan con las comedias de Edmond Rostand. Una irrupción: en pleno fervor revolucionario se estrena en el Teatro Ideal *Casa de muñecas* de Ibsen. Una presencia omnímoda: el teatro de José de Echegaray (Premio Nobel de 1904). Esta declaración autobiográfica de Echegaray da idea de lo que se decía a los asistentes al teatro:

Escojo una pasión, tomo una idea,
un problema, un carácter... y lo infundo,
cual densa dinamita, en lo profundo
de un personaje que mi mente crea.

La trama, al personaje le rodea
de unos cuantos muñecos que en el mundo
o se revuelcan en el cieno inmundo
o se calientan a la luz febea.

La mecha enciendo. El fuego se prepara,
el cartucho revienta sin remedio,
y el astro principal es quien lo paga.

Aunque a veces también en este asedio
que al arte pongo y que al instinto halaga,
¡me coge la explosión de medio a medio!

EL TEATRO FRÍVOLO:

“LAS LEPERADAS ESTALLABAN EN EL AMBIENTE DENSO”

Las interpretaciones vivas y flexibles se localizan en el teatro del género chico, y en sus variantes nacionales: el teatro frívolo y la carpa. Allí se prodiga el humor que es, y notablemente, sentido de observación, improvisaciones delirantes, creaciones únicas de cómicos que son en sí mismos paisajes aglomerados. El cine de

las décadas de 1930 y 1940 preserva algo de esa fuerza, desde luego el genio del Cantinflas de los inicios, la comicidad agresiva de Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Carlos López *Chaflán* y Jesús Martínez *Palillo*, el estilo arrabalero de Manuel Medel, Daniel *El Chino* Herrera y *Resortes*, y el talento proteico de Joaquín Pardavé. Por desdicha, nada se conserva de Emilia Trujilla, originadora del estilo desenfadado y algo “obsceno” de las cómicas, y casi nada de un amo de la carpa como Don Catarino. Son escasos los testimonios filmicos de “figuras que hicieron época”, digamos Celia Montalván (dirigida por Jean Renoir en *Toni*) y la vicetiple por excelencia, María Conesa. Sólo es recuerdo de hemerotecas Leopoldo Beristáin el *Cuatezón*, favorito de dictadores y de galerías, afamado por sus personajes de “payo”, de provinciano atónito, en obras del tipo de *Ya estoy en la capital* (1921). Y fuera de dos o tres películas menores, no se tiene idea de los alcances de un gran comediante, Roberto *El Panzón* Soto, actor, director y productor de comedias musicales “a la mexicana” y de *sketches* políticos como *El desmoronamiento de Morones*, *Las marimandonas* y *El asesino del día*.

* * *

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 influenciada 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

1922-1935, el teatro fue la más poderosa influencia en la pintura mural, algo así como el 80%. ¿Que 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 por 1910, ¡también!* Antes que los pintores pintarrajearan paredes y se holgaran con reparticiones 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 inigualadas, 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 improvisación, la compenetración de los actores con el público, formado éste de boleros, chafiretes, gatas, mecapaleiros, auténticos proletarios en galería; rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e “intelectuales” en luneta.

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 *melting pot* efusivo donde el “peladaje” (los *pelados*, los despojados de todo), recién vuelto visible 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 vierten los comentarios de la actualidad y se crean y recrean los tipos populares; otro, el del público, que agradece, insulta y conmina a actores y actrices, obliga a la multiplicidad de cambios en la escena, acosa con proyectiles y “leperadas” (el *lépero*, el afligido por la lepra de la pobreza). Por vez primera, se quebranta en parte 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 con-

siente la menor participación, la plebe en la galería (la “gayola”) 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 mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las “actrices” eran todas antiquísimas 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— permite: *a*) la vitalización del habla popular, la introducción de términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la forja de un nuevo sonido urbano, todo lo cual también presiona para eliminar el acento hispano del teatro en México; *b*) la introducción pública de lo que, también públicamente, se consideraba “obscenidad” y “malas palabras”; esto trae consigo una profunda identificación con el espectador no habituado al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro “decente”; *c*) la presentación de lo grotesco como realidad estética; las viejas cómicas y su auditorio proletario y lumpenprole-

tario despliegan una indiferencia genuina por el aspecto físico en el teatro de las *otras familias*; d] la crítica sobre acontecimientos del momento, suspendida desde los días de revistas de caricatura como *El Hijo del Ahuizote*; a esta crítica feroz la auspician los bandos en pugna.

Ya con Álvaro Obregón en el poder, en el teatro frívolo se vierten la protesta y la disidencia, para el gozo o la furia entremezclados de los políticos que allí son espectadores. Intriga palaciega y teatro: en los camerinos de las vedettes se fraguan planes y se firman acuerdos burocráticos. Como en la dictadura, el teatro vuelve a su sitio central. El general Francisco Serrano visita a la diva Celia Montalván y el general Obregón provee de chistes de moda al cómico Panzón Soto (véase *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* de María y Campos).

El “género chico”, sin proponérselo, hace el inventario de los tipos populares (el indio ladino, el rancharo, la sirvienta, el gendarme) y experimenta por medio de las improvisaciones de los cómicos. Durante una larga etapa (antes de que la estabilidad pudorosa inhiba primero y clausure después con policías e inspectores de espectáculos, los gritos y el humor de cómicos y “gayola”), la revista y el *sketch* nutren sus sátiras de las circunstancias del día, lanzan ataques directos, 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) que, estrenadas sábado a sábado, afectan los puntos de vista del público en lo tocante a lo que vive y cómo lo vive. No sólo se genera un humor ácido frente a las represiones y saqueos que infestan el país. También se reparten juicios políticos en una sociedad despolitizada. El representante de las andanadas contra los políticos: Jesús Martínez *Palillo*.

La paradoja inevitable: la diversión brota con gran frecuencia de la burla inclemente del payo, del rancharo, del inmigrante que festeja desde las butacas el verse caricaturizado. O el acercamiento festivo a los marginales: la borrachita creada por Lupe

Rivas Cacho o el peladito, el paria urbano de Mario Moreno *Cantinflas*.

“PARA QUE NO SE ME OLVIDE ESTA OBRA
LA VOY A ANOTAR EN MI DIARIO”

En la década de 1920, el impulso nacionalista exige un teatro vinculado a los temas de la sociedad. De junio de 1925 a enero de 1926 se da la primera temporada de teatro mexicano con el “grupo de los siete autores” o “pirandellos”: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Lázaro y Carlos Lozano García. El dios tutelar de esa dramaturgia es Luigi Pirandello, a quien estos dramaturgos traicionan al seguir apegados a las unidades aristotélicas, y a quien admiran por su oposición al comercialismo, riesgo que ciertamente ellos no corren. El Grupo de los Siete anhela, un tanto en abstracto, la renovación escénica y no la procura en lo mínimo, como atestiguará el solitario que acuda a sus textos. ¡Ah, la lluvia de ceniza olvidadiza que se abate sobre su memoria teatral!

A ellos se añaden Julio Jiménez Rueda, Antonio Mediz Bolio, María Luisa Ocampo. Revisadas, sus obras resultan artificiosas, melodramas que 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. Jordá) o el anticostumbrismo acerbo de obras excepcionales como *Así pasan*, de Marcelino Dávalos, estrenada en 1908. No obstante la popularidad de *Seis personajes en busca de autor* y del propio Pirandello no hay en el trabajo de sus discípulos experimentación alguna y el nacionalismo es, si algo, color local, al que eclipsan los énfasis y las elocuencias de los divos y las divas. Los grandes intérpretes levantan el prestigio de las obras y logran su objetivo: por “escalofrío teatral” sólo se entiende la conversión

de diálogos en monólogos, y el arribo de los monólogos a la temperatura del Monte Sinaí, o algo parecido.

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 un personaje alucinante, Antonieta Rivas 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 por O’Neill es su tierra firme, no evitan 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), que desafía las tendencias nacionalistas de La Comedia Mexicana, y es de una “frivolidad beligerante”, a juicio de los defensores de “la herencia moral del teatro”.

El Estado interviene a favor de la toma de conciencia: se patrocina el grupo Escolares del Teatro, de Julio Bracho (1931), y en 1932 se funda el Teatro Orientación, dirigido por Celestino Gorostiza que —apunta programáticamente su hermano José— intenta ser un “laboratorio”, donde un público que se desea participante se “oriente en todo cuanto afecta a un interés, situación o problema colectivos o individuales pero universalmente humanos”.

El teatro “comprometido” tiene en la década de 1930 sus representantes en el Teatro de Ahora, que ambiciona “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 combina tradiciones del teatro español con temas nacionales. El Teatro de Ahora aborda el drama de los maestros rurales, la voracidad de los petroleros norteamericanos, Zapata y la lucha agraria. Sus puestas en escena son agitativas: *Pánuco 137* y *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno, y *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro. Ni ellos ni los animadores del Teatro del Pueblo y del Teatro de Masas se acercan a la meta descrita por el teórico Erwin Piscator: “Enterar a los hombres que concurren al teatro de lo que en ellos duerme oscura y confusamente”. Esto sí se cumple con algunas obras, específicamente *Esperando al Zurdo* (*Waiting for Lefty*, 1935), de Clifford Odets, sobre un dirigente obrero desaparecido y seguramente asesinado por los patrones. Al final todos los espectadores gritan: “¡Huelga! ¡Huelga! ¡Huelga!”. *Esperando al Zurdo* se estrena pronto en México con resultados similares.

Al irse desvaneciendo el impulso radical del público, estas propuestas no se consolidan y durante un tiempo el teatro funciona como tierra de nadie, sujeto a la rutina.

En 1934 se inaugura el Palacio de Bellas Artes, que el gobierno destina simultáneamente a templo de la modernidad y santuario de la tradición. La formación de actores se sigue dando en los escenarios, aunque ya desde 1917 Julio Jiménez Rueda y Eugenia Torres fundan la Escuela Nacional de Arte Teatral, esfuerzo similar al más logrado en 1943: la Escuela de Arte Teatral. El Grupo Trabajadores del Teatro monta en 1933 *Lázaro ríe*, de O’Neill, dirigida por Julio Bracho, y aparece el Teatro Orientación.

¡Ah, cómo no envidiar a quienes vieron en 1941 *María Antonieta* o *La Revolución francesa*, montada por la Compañía de Melodrama y Grand Guignol Collado-Arenas! ¡Qué fanático del kitsch no anhela un momento como el de la guillotina cuando,

según las crónicas, los espectadores tiemblan al oír el ruido de las cabezas al caer en las cestas! Infatigable, con su compañía que incluye naturalmente a sus hermanos, Fernando Soler lleva a escena *Cyrano de Bergerac*, y en las representaciones de teatro histórico no faltan obras del tipo de *Carlota de México*, de Miguel N. Lira. Desde la década de 1930 se consuma la segunda Independencia del teatro, esta vez del ceceo, y los actores ya hacen gala de su acento mexicano (sin el “manito”, ni el “orita vuelvo compadre”). Es muy enriquecedor el trabajo de los emigrados españoles: directores, actrices, actores, escenógrafos, dramaturgos. Una recurrencia siempre exitosa: *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, que se representa múltiplemente desde 1850 en teatros, vecindades, sitios comunitarios, escuelas, tomada en serio o en alguna de sus incontables parodias:

¿No es verdad, ángel de amor,
que en esta apartada orilla,
Obregón ama la Silla
y a Calles le da pavor?

“TENEMOS LITERATOS Y CARECEMOS DE LITERATURA”

El 5 de noviembre de 1931, en *El Universal Ilustrado*, Rodolfo Usigli publica un texto profético o revolucionario, a escoger. Cito un fragmento:

En general, tenemos literatos y carecemos de literatura.

Y no quiero decir que no se haya escrito teatro en México. Se ha escrito mucho por el contrario; dígalo si no, Francisco Monterde, que tantas obras ha encontrado y que tantas más, por su fortuna, ha dejado de encontrar en su paciente búsqueda. Pero nada servía. Ni los ensayos de un romántico demorado por las malas comunicaciones del difunto siglo XIX —¿para qué hablar de los dos anteriores?— ni el que

pretendía retratar costumbres, ni el infatigablemente explotado de la parodia o de la adaptación, que va desde los misioneros de la conquista hasta los actores populares de hoy. ¿Por qué? Nuestras costumbres no son peores que las de los demás países; son tan costumbres como aquéllas. Para tratarlas en el teatro han faltado dos cosas: técnica y punto de vista. El que se ha utilizado —exceptuando una vez más a las excepciones de todos los tiempos— ha sido demasiado bajo.

¿Cuál es el contexto de este dictamen exterminador? Es, digamos, la Unión Nacional de Autores Dramáticos, fundada en 1928, con —entre otros— Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Mario Montes, Ricardo Parada León, Rafael M. Saavedra y Eugenia Torres, o es también el grupo o corriente La Comedia Mexicana, iniciado en 1927, con títulos tan resonantes como *¡Esos hombres!* y *La razón de la culpa*, de Catalina d'Erzell, o *La virgen fuerte*, de María Luisa Ocampo.

Pero el teatro no se estaciona en las glorias del sufrir a mares, y una parte siempre se sitúa en lo contemporáneo. Verbigracia: en 1939 se monta *Mujeres*, de Claire Booth Luce, gran éxito en Broadway, y por lo mismo pieza indispensable en el tributo a los autores europeos y norteamericanos en boga. Una obsesión estimable: las puestas en escena de Shakespeare, en especial *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*.

De modo un tanto inesperado, ocurre sin estruendos una revolución del gusto y la interpretación. En 1949, José de Jesús Aceves, con el Proa Grupo, funda el Teatro de Bolsillo, con un repertorio atento a la sensibilidad contemporánea. Pocos se enteran en 1955 del estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Novo.

* * *

Entre 1930 y 1950, muy alejados de la corriente de teatro que se apasiona por las luchas indígenas y campesinas, aparecen dra-

maturgos cuyos diálogos representan una parte considerable de la acción teatral. Uno muy notorio es **Xavier Villaurrutia** (1903-1950), interesado en retomar el camino de Oscar Wilde y Bernard Shaw, extrema la ironía y la fluidez epigramática, asume las inercias del medio y quiere devolverlas convertidas en agudas y elegantes verdades dolorosas: adulterio, complicidades de madre e hijo, abandono de hijas, luchas por el honor, amoríos de madrastras con hijastros efebos, destrucciones del hogar.

Si hay una ironía corrosiva en la obra de Villaurrutia, ésta no se sujeta a una disciplina estética y acaba atendida al 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 omnímodo y la gracia o la abundancia de las frases sardónicas (la suma de paradojas) no bastan para ponerlo en entredicho. El teatro mexicano de esta etapa afirma, como constante, la invulnerabilidad del núcleo familiar, su fuerza que sobrevive a todas las impugnaciones. De nuevo, desde las butacas, las familias ven sacralizado su imperio en la escena.

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. Por lo demás, 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 discrimi-

nación contra los negros en México, convirtiéndola en el arranque de un conflicto familiar al que un suicidio disuelve.

El teatro con pretensiones ofrece 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— prescindieron de buena parte de los énfasis, de los rostros crispados que quieren “tocar el cielo”, de las tormentas en el foro. Las influencias escénicas (directores cuyo trabajo se conoce de oídas: Gordon Craig, Max Reinhardt, François Coupeau, Stanislavski, Meyerhold, Piscator) se asimilan como se puede y, morosamente, va emergiendo la autoridad del director sobre el conjunto de detalles de la representación. Seki Sano es el primer director que es primera figura. También, venturosamente, se siguen representando Shaw, O’Neill, Ibsen, Chéjov, Strindberg, Shakespeare y los clásicos españoles, Calderón y Lope sobre todo.

* * *

En 1936, al regresar **Rodolfo Usigli** (1905-1979) 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 la asume Usigli, discípulo literario de Shaw, considerado por larguísimo tiempo el principal dramaturgo mexicano. La obra que lo entroniza, *El gesticulador* (escrita en 1938 y estrenada, con problemas de censura, en 1947), se suma a una moda: la búsqueda de las esencias nacionales, lo que se verifica en un largo epílogo en el que Usigli deshila sus teorías sobre la ambigüedad y la hipocresía del mexicano. Algunos títulos de la extensa producción de Usigli: *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, 1960, *Corona de luz*, 1965, además de poemas, ensayos, traducciones y una buena novela, *Ensayo de un crimen*, de 1944).

Ya no se sostiene el desafiante subtítulo de la obra de Usigli, “teatro de ideas”, algo que según el autor es particularmente difícil en un país corrompido por el mito enfermizo y la falsa tradición. Se agotan con celeridad la novedad de estas obras, su autocelebrada perspicacia intelectual y su índole polémica. El primer escollo es la convención típica: el formato del melodrama implica la imposibilidad de abandonar la vida en familia como centro de acción, e impone la circularidad de los prejuicios, miedos, falsas audacias y logros sociales de la clase media mexicana.

En su “acta de defunción del teatro mexicano”, Usigli le prepara el camino al redentor que por coincidencia lleva su nombre, y la obra esperada desde el principio de la existencia de los telones es *El gesticulador*, que comienza a modo de gran farsa y pronto deviene tragedia de las equivocaciones. Usigli se nutre de las falsas y verdaderas tempestades provocadas por la Revolución mexicana, y traza una parábola de la simulación, encarnada en el farsante César Rubio, que al final de la obra, llevado por la autocrítica (en sentido estricto, la renuncia a sus gestos) se convierte en un héroe *voluntario*. Ya antes, especialmente en *Medio tono*, Usigli ha explorado a la familia mexicana, el eje estremecedor y granítico de la vida nacional. Afirma Usigli: “Lo que me decidió a escribir esta obra no fue la mediocridad de la clase media, sino la mediocridad de nuestro teatro realista”.

“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 ambientación real 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”.

En estas escenografías plácidas tienen lugar los diálogos estentóreos, las frases redondas y pulidas que “encapsulan” el conflicto de seres reprimidos por su falta de elegancia interna y desesperados por la irrupción de la realidad exterior. Pero no obstante el anacronismo de las situaciones sexuales, por ejemplo, en la muy exitosa *Jano es una muchacha*, todavía se sostienen escenas, diálogos, situaciones.

Dos temas que se entremezclan y le dan 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 denuncia la corrupción que invade totalizadamente la vida mexicana. Si la Revolución ha fallado, que se salven la familia y la idea del héroe (“el único milagro es la fe” se dice en el prólogo de *Corona de luz*).

* * *

De índole muy distinta es el fracaso del teatro de **Salvador Novo** (1904-1974), quien, no obstante su talento y sus deslumbrantes juegos verbales, no dispone en este campo de la imaginación y la feroz irreverencia de gran parte de su obra. En sus comedias, en sus *Diálogos* (1955), su carga humorística se evapora, no logra darle permanencia a sus agudezas wildeanas, así, en *El tercer Fausto* (1934), lo más rescatable, inaugura el trato de los temas prohibidos (la homosexualidad, el cambio de sexo). En las piezas de crítica social (*A ocho columnas*, de 1956,

defensa del derecho a la vida privada y ataque al periodismo gangsteril; *La culta dama*, de 1951, burla de la estulticia de las damas de sociedad), el melodrama se impone. En las piezas “antihistóricas” (*La guerra de las gordas*, de 1963, o *Cuauhtémoc*, de 1962) es muy endeble el abordaje del pasado prehispánico y sus mitologías.

INTERMEDIO A CARGO DE LAS GENERALIZACIONES

Como sea, lo que se da en todos los países, el rápido envejecimiento de la mayoría de las obras, en el caso de México conduce al teatro a su crisis permanente: la escasa presencia de clásicos nacionales, lo que significa la tradición siempre en los comienzos, los espacios de perpetua improvisación que descansa en la veteranía (por lo común llena de tics y vicios escénicos) de los actores y los directores. Y se impone la derivación continua y mecánica de estilos de dramaturgos y de dirección, soluciones teatrales.

El teatro en México es todo menos aislacionista. A lo largo del siglo la escena es en verdad internacional con representaciones de Eurípides, Esquilo, Chéjov, Pirandello, Büchner, Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Thornton Wilder, Manuel Eduardo de Gorostiza, pastorelas en profusión, Anouilh, Giraudoux, Paul Claudel, Sartre, Camus, Ionesco, Lillian Hellman, Edward Albee, William Inge, William Saroyan... No son pocas las compañías de primer orden que vienen a México (por lo común, sólo a la capital), entre ellas la de Old Vic con Vivian Leigh, la de Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault, la de Emlyn Williams, la de Kantor. Y a la diversidad la afirma una tendencia irrefrenable: el teatro de Broadway, con las comedias de John Van Druten o Neil Simon, para citar a dos de los predilectos. La americanización orgánica desplaza el melodrama español y las farsas a lo Feydeau, y el teatro de comedia sólo de vez en cuando le concede espa-

cios a los autores franceses, sudamericanos (Ricardo Talesnik, el dramaturgo de *La fiaca*) o españoles (Alfonso Paso).

EL TEATRO DE AUTOR

El Departamento de Bellas Artes 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. Declarativamente, al Estado le importa fortalecer el carácter y la personalidad nacionales, le interesa hallar/proteger/impulsar la universalidad 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. Novo patrocina autores jóvenes y se presentan en Bellas Artes en 1950 *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido, y en 1951 *Los signos del Zodíaco* de Sergio Magaña.

* * *

La poderosa y muy irregular producción teatral de **Sergio Magaña** (1924-1990): *Moctezuma II*, *Rentas congeladas*, *El pequeño caso de Jorge Lívido*, *Los motivos del lobo*, *Los argonautas*, *El suplicante*, su primera pieza representada, *Los signos del Zodíaco*, 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 *Los signos del Zodíaco* se complementan los enfrentamientos entre una colectividad desvalida

(un país que se sintetiza en una vecindad) y su destino. Un axioma clásico: la imposibilidad de huir de la suerte. No hay nada que hacer, al final la vecindad está cerrada con llave, el espacio es irrespirable, celebremos con una fiesta nuestra condena:

MARÍA.— ¡Ábrame!

(Ana no la oye. Nada oye. Tampoco siente. Contempla el baile, la gente sin mirar nada. Rechaza con el pie a María y avanza con la mano en alto, aún con las tijeras.)

SOFÍA.— ¡Que no la vean, Pedro!

PEDRO.— *(Sujetándola.)* ¿A dónde va? ¡Métase!

(Ana se desprende de él y sigue caminando. Pasa junto a su hijo Andrés. Lola Casarín entreabre su puerta y retrocede espantada.)

ANDRÉS.— ¡Mamá!

LOLA.— ¡Miren lo que ha hecho!

PEDRO.— *(Estrujando a Lola.)* ¡Cállese, no haga escándalo!

(Todo parece suceder al mismo tiempo. Pedro da un salto y trepa en la tarima central junto al aparato de los discos. Otras campanas, todas las campanas de la gran ciudad sueltan al vuelo sus avisos. Ana sigue avanzando, Pedro distrae la atención general hacia el baile. Andrés y Sofía se abrazan.)

PEDRO.— *(Gritando ferozmente.)* ¡Más aprisa! ¡Más aprisa!

MARÍA.— ¡Ábranme la puerta!

(Pedro oprime un botón y sube al máximo el volumen del sonido. La furia de las campanas se funde al inmenso clamor del patio. Alumbradas por el farol rojo las parejas parecen realizar una sola y gigantesca contorsión. Pedro agita frenéticamente los brazos.)

PEDRO.— ¡Evohé! ¡Evohé! Las estrellas se caen sobre la tierra. ¡Rojas la carne, las manos y la boca! ¡Más aprisa, más y más! Hay un signo de luz en las constelaciones. . . ¡Tú nos traes el destino! ¡Mira cómo saltan las piedras de tus columnas! ¡Hosanna, hosanna! ¡Nosotros te adoramos!

MARÍA.— ¡Ábranme la puerta! ¡Ábranme la puerta!

(Coronada de plumas y con su guante rojo sobre las tijeras, Ana se pierde entre la gente.)

PEDRO.— ¡Ha nacido el Señor! ¡Ha nacido el Señor!

Pese a sus errores, *Los signos del Zodíaco* es quizá, y todavía, lo más vital de la literatura dramática de México. Allí, Magaña ordena y desordena un panorama moral y social de pretensiones y rechazos, de frustraciones y celos, ajustando sus formas verbales a las psicologías específicas, y subrayando el patetismo, la única salida expresiva a que estos personajes pueden aspirar. Magaña lo capta extraordinariamente: el melodrama es, en este ámbito, la estilización posible, el grado concebible de representación de lo cotidiano, la vía de acceso a los placeres del sufrimiento.

Moctezuma II forma parte del mismo impulso que anima a *Los signos*. En esta obra, Magaña dramatiza los “orígenes de la nacionalidad”, es decir, replantea los temas siempre urgentes de la independencia, de la autonomía, de la libertad, de la necesidad. Construir un drama histórico en el paisaje de la Conquista implica un vigoroso anacronismo: dotar a los personajes indígenas de un lenguaje clásico, de una mentalidad “hispana”, de arrebatos líricos que, en sentido estricto, no les corresponden. Pero no hay literalmente otro modo de conferirles a los prehispanicos la majestuosidad y el sentido trágico de que sus acciones tan ampliamente informan.

Moctezuma no es un héroe clásico perseguido por la fatalidad. En la visión de Magaña, es el héroe que sobrevive, la resistencia étnica y cultural, la fatalidad a la imposición de gobierno, religión, costumbres, lengua. El parlamento final de Moctezuma es profético:

MOCTEZUMA.— Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos... pero la fuerza de mi silencio ha de pasar el ruido de las cosas... ¡Tú ganarás, pero yo lucharé contra ti a mi manera, hasta el fin, hasta que el polvo de los días nos agigante! (*Al de Tacuba.*) ¡Salgamos, señor, es la hora! (*El joven obedece. Moctezuma se detiene un instante.*) ¡Más allá de todo esto vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros!

* * *

Elena Garro (1920-1998), una dramaturga excepcional, escribe un teatro diferente al representado habitualmente durante décadas. Entre sus obras: *Un hogar sólido*, *La señora en su balcón*, *Felipe Ángeles*, *Ventura Allende*, *El encanto*, *Tendajón mixto*, *El árbol*, *La dama boba*, *La mudanza*, *Sócrates y los gatos*. Según José Luis Ibáñez su teatro es el “menos calculado sobre la tierra” y, tal vez por eso mismo, posee la energía que se renueva, el ánimo romántico cuyas imágenes no son ni podrían ser realismo mágico, el uso de lo insólito como una vía lógica sin mayores deudas con el surrealismo o el teatro del absurdo. En su pieza sobre el revolucionario excepcional Felipe Ángeles, Garro imagina su diálogo final con un sacerdote poco antes de ser fusilado.

PADRE VALENCIA.— General, ¿no teme usted el juicio de Dios?

ÁNGELES.— No, no lo temo. Ese Dios vengador es el espejo de nuestro miedo. Yo no tengo miedo, si acaso...

PADRE VALENCIA.— (Interrumpiendo.) ¿Cómo puede negar a Dios en el límite de sus días? El orgullo lo ciega y lo lleva a juzgar a Dios con esas terribles palabras.

ÁNGELES.— (*Riendo.*) No lo niego, ni lo juzgo, padre. Rechazo esa imagen suya hecha a la medida de nuestras imperfecciones. Creo en la divinidad de la Creación, y creo que nuestra presencia aquí en la Tierra tiene algún sentido. Todo está tan lleno de misterio: los astros, las plantas, el cielo, la muerte.

PADRE VALENCIA.— Si esas preguntas las dirigiera usted a Dios, todo para usted se volvería claro y transparente como un manantial.

ÁNGELES.— Para mí, padre, Dios es mi semejante, los árboles, los animales, usted, yo. Dios es lo que mueve la vida y la muerte. Dios es el orden, la justicia. Por eso fui revolucionario y muero siéndolo, porque quise y quiero que en este país haya un remedo de justicia. Y usted que pertenece a la iglesia debería comprender que mientras la gente viva en la abyección y en la injusticia, no podrá sino creer en

un Dios limitado, que la priva hasta de la dignidad de ser hombre. Y digo esto impulsado por la fraternidad.

* * *

Un trabajo de **Emilio Carballido** (1925-2008) que crece periódicamente es *DF*, la colección de piezas brevísimas con anécdotas reales o fantásticas (aquí casi es lo mismo), en las que se ratifican su poder de síntesis, sus estrategias de la sorpresa, sus repertorios y elaboraciones de lo cotidiano que bien pueden ser sobre lo más extraño del mundo (aquí, *El día en que se soltaron los leones* bien podría llamarse *El día en que los parientes llegaron sin avisar*). Los textos de Carballido ofrecen grandes oportunidades de actuación. Véase por ejemplo *Orinoco*, una obra para dos mujeres, un dúo operático, de intercambio de tramas, en el que los personajes intercambian situaciones límite. El río es el protagonista principal al que las mujeres le aportan su desesperanza, sus alegrías súbitas, su desesperación, tributos en el rito de la fertilidad que ya no fue.

De la bibliografía de Carballido, cuentos: *La caja vacía* (1962), *El poeta que se volvió gusano y otros cuentos* (1978), *Un cuento de Navidad y el censo* (1980). Relatos infantiles: *Los zapatos de fierro* (1983), *El pizarrón encantado* (1984), *La historia de Sputnik y David* (1991). Novelas: *La veleta oxidada* (1981), *El Norte* (1958), *Las visitaciones del diablo* (1965), *El sol* (1970), *El tren que corría* (1984), *Un error de estilo* (1991). Obras de teatro: *La danza que sueña la tortuga* (1954), *Felicidad* (1954), *La hebra de oro* (1955), *El día en que se soltaron los leones* (1959), *El relojero de Córdoba* (1960), *Medusa* (1962), *Te juro Juana que tengo ganas* (1965), *Yo también hablo de la rosa* (1966), *Rosa de dos aromas* (1986), *Las cartas de Mozart* (1974), *Flor de abismo* (1994), *La prisionera* (1995), *Luminaria* (1998).

* * *

A su vez, **Luisa Josefina Hernández** (1928) naufraga entre versiones a lo O'Neill, y las piezas de **Rosario Castellanos** (*Tablero de damas*, *El eterno femenino*), intensas y dotadas de un singular poder crítico en lo relativo al feminismo, no llegan a ser poesía dramática.

POESÍA EN VOZ ALTA Y LA EXPERIMENTACIÓN

En 1955, con la fundación de Poesía en Voz Alta, bajo el patrocinio de Difusión Cultural de la UNAM, se inicia un proyecto de teatro libre, antiolemne, flexible, creyente fervoroso en los poderes de la palabra, entusiasta de la poesía del Renacimiento español, el surrealismo y el gozo de los fragmentos. En Poesía en Voz Alta la atención se centra ya no tanto en el actor o en la obra, sino en las variedades de la puesta en escena. Los directores: Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez; los asesores literarios: Octavio Paz y Juan José Arreola; los escenógrafos y encargados del vestuario: Juan Soriano y Leonora Carrington. El repertorio es excelente: autores del Siglo de Oro, farsas de García Lorca, *La hija de Rapaccini* de Hawthorne/Octavio Paz. De inmediato, se traza un estilo definible: ambición cosmopolita, estudio metódico de los textos y “modernización” de los clásicos españoles, nostalgias del *music-hall* y del circo, utilización muy parcelada de elementos populares, énfasis en el poder del espectáculo y del juego, descreimiento del virtuosismo actoral, uso intuitivo del idioma del *show* y equilibrio entre el poder verbal y la imaginación escénica. La continuidad de este movimiento, donde la originalidad lo es todo, corre a cargo de los diversos grupos del teatro universitario y de directores como Juan José Gurrola, responsable de brillantes puestas en escena.

La moda del Director como Héroe de la Escena apenas se insinúa en la década de 1950 con Poesía en Voz Alta; florece al convertirse en un mérito el olvido o el relegamiento del texto;

resiste el dogma nuevo y sus idólatras instantáneos, llevado por el respeto al texto (“No invocarás el nombre de Brecht en vano”). Va disminuyendo el convenio entre las ideas escénicas y el modo de convocarlas desde la página, y pocos defienden los derechos de los autores, convencidos de la unidad entre texto y puesta en escena, y seguros de que *espectáculo* es un término sustentado en la complejidad literaria, psicológica, moral, actuarial, escenográfica, musical. Se impone la sujeción al director de escena y se desvanecen o se marginan el sentido y la racionalidad originales de la obra.

A principios de la década de 1960, un chileno, Alexandro Jodorowsky (1928), difunde a los autores del “antiteatro”: Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, e intenta aplicar los principios de Antonin Artaud. Jodorowsky, al principio, es una explosión saludable. Conmueve, estremece, renueva un medio en el que los hallazgos de Poesía en Voz Alta ya se petrifican. La crítica tradicional lo rechaza, incapaz de aceptar la audacia y el abandono de las rutinas. Son memorables entre otras las puestas en escena de *La ópera del orden* y *La sonata de los espectros* de Strindberg, *Las sillas* de Ionesco y varios *happenings*. La censura gubernamental, omnipresente, se ensaña con él, mutila sus piezas, prohíbe *La ópera del orden* (una sola función) y *La sonata de los espectros*. El sector de clase media ansioso de sensaciones cosmopolitas ve en él un acceso a lo contemporáneo violento y pánico (el nombre de la tendencia bautizada por Jodorowsky, Topor y Fernando Arrabal). Sus *happenings* provisionan al público de imágenes memorables (uno, en el balneario Bahía, se distingue por un helicóptero en medio de la gran alberca; la falla mecánica deviene hallazgo poético). Con el tiempo, Jodorowsky admite lo francamente banal y en *Así hablaba Zaratustra* (1970) y *El juego que todos jugamos* (1970) se sumerge en la manipulación del candor, aunque con indudable fuerza teatral. Dirige cine (*Fando y Lis*, *El topo*, *La montaña sagrada*) y presenta espectáculos de psicomagia.

MANOLO FÁBREGAS Y MY FAIR LADY

El teatro comercial, por su parte, triunfa con sus fórmulas garantizadas. Se importan sumisa y minuciosamente todos los éxitos musicales del teatro de Broadway. Se reproducen sin variantes las puestas en escena de comedias y, a partir de *Mi bella dama* (*My Fair Lady*) de 1958, dirigida por Manolo Fábregas, resultan inevitables *Hello Dolly!*, *Man of La Mancha* y *No, no, Nanette*. Se inicia la asimilación de la comedia musical que, en unos cuantos años, pasa de “gringada” a predilección irrenunciable de las clases medias, como lo ratifican *La bella y la bestia*, *Chicago*, *Full Monty*, *Rent*, *El fantasma de la ópera*, *Los miserables*. Las puestas en escena son por lo común muy decorosas y también tienen gran éxito *Violinista en el tejado*, *Mame*, *La cage aux folles*, *El diluvio que viene*. Los espectadores no quieren privarse de las compensaciones de las metrópolis, y ese derecho no admite réplica. Sin embargo, una consecuencia de estas superproducciones es la cerrazón de caminos para las otras formaciones teatrales. Requisitos inflexibles de los empresarios de los superespectáculos: nada de improvisar o crear en los chispazos locales, exactitud milimétrica en la reproducción de las puestas en escena de Nueva York o Londres, contratación de coreógrafos y escenógrafos de las metrópolis. Para continuar, el centro de la vida teatral parece constituido por las necesidades de los sedentarios, los que no viajan a Broadway a ver las primicias.

OTRAS VARIANTES TEATRALES

Otra variante teatral se confina en la reproducción de los mecanismos de la tradición apenas recordada o se precipita en el chantaje sentimental, en la voracidad que quiere conmover a un público ingenuo con un coctel de catolicismo milagrero, “tremendismo decente” y disolución de la pareja o la familia.

(La virgen de Guadalupe como *deus ex machina*.) La audiencia se cautiva en la órbita donde el llanto es el final feliz y los más aparatosos lugares comunes se emiten con tono dogmático. Pieza típica: *Cada quien su vida* (1959), de Luis G. Basurto (1920-1990), cuyo inmenso éxito de público no se debe a su análisis de la vida nocturna sino al manejo de la receta que se traslada a la televisión: no hay mejor espectáculo para el público que su transformación en “coro griego”.

Hay abundancia de dramaturgos, aunque todavía, de diversas maneras, del teatro se demande, mayoritariamente, diversión, sano esparcimiento, catarsis diminuta y eliminable en el vestíbulo. Dos escritores importantes: Vicente Leñero, también guionista de cine y televisión, que produce un teatro documental (*Pueblo rechazado*) y piezas de realismo espectacular (*Pelearán diez rounds* y *Martirio de Morelos*), y Hugo Argüelles (1932-2003), muy prolífico, autor de piezas a las que llama “el descubrimiento del humor negro”. Entre sus obras, *Los prodigiosos*, *Los cuervos están de luto*, *El tejedor de milagros*, *Las pirañas aman en cuaresma*.

* * *

Si sólo una minoría percibe lo experimental, en la década de 1960 la atención mayoritaria se centra en el Teatro del Seguro Social, coordinado por el escenógrafo Julio Prieto, partidario de puestas en escena vinculadas al espíritu clásico. Se inauguran diecisiete teatros y se le da oportunidad a las promociones de actores provenientes en su mayoría de la Escuela de Arte Dramático del INBA. Y las obras de los griegos y del Siglo de Oro se combinan con las de autores nacionales. Las figuras emblemáticas de esa etapa: Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin, José Gálvez, Narciso Busquets, Carmen Montejo, Claudio Brook, Beatriz Sheridan, Meche Pascual.

Hay efervescencia entre los universitarios, y dos directores, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, ejercen un magisterio muy

significativo. Desde 1955, cuando funda Teatro en Coapa, Héctor Azar promueve una técnica de recuperación de los clásicos paralela a la de Poesía en Voz Alta, y, en Guanajuato, Enrique Ruelas dirige las puestas en escena que dan inicio al Festival Cervantino.

En la década de 1970 el Teatro Universitario patrocina obras y directores de primer orden. Destacan Ludwik Margules (1933-2006), concentrado en obras de calidad, y Julio Castillo (1944-1988), que sintetiza la herencia de Poesía en Voz Alta y Jodorowsky, y le agrega un espíritu popular y una imaginación notables. Entre sus obras: *Cementerio de automóviles*, *Así que pasen cinco años*, *Los insectos*, *Los asesinos ciegos*, *El mundo que soñamos*, *De película*, *De la calle*. Julio Castillo es la presencia más brillante de una etapa y en su trabajo se acentúa el duelo entre el respeto al texto y el uso del texto como punto de partida. Otros directores que emergen: Luis de Tavira, Germán Castillo, Adam Guevara, Enrique Pineda, Marta Luna. Hugo Hiriart, dramaturgo y director, que combina con excelencia títeres y actores en piezas “bizarras”. Con talento, Jesusa Rodríguez pone en escena óperas, obras dramáticas y numerosas parodias, dedicándose al teatro político de cabaret. Y a la generación de Garro, Magaña, Carballido y Luisa Josefina Hernández, y a la de Vicente Leñero y Hugo Argüelles, se añade otra promoción de dramaturgos: Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Tomás Urtusuástegui, Jesús González Dávila, por citar algunos de los más representados. Y otros directores: Mauricio Jiménez, Martín Acosta, Francisco Franco. La nómina es amplia y congrega autores del realismo típico, de la vanguardia, partidarios de la comedia o del teatro documental, cultores del melodrama, adeptos del teatro antiburgués.

En general, el teatro ha perdido su *magia*, para usar un término improbable o inasible, y sólo esporádicamente persiste la fe en la escena como un principio del entendimiento de lo que se vive, sea real o irreal. Avasalla el espectáculo comercial y

mengua el poder catártico de la escena, reelaborado y ejercido por el cine y la televisión. Por lo demás, la oferta teatral en México tiende a igualarse con la de cualquier otra megalópolis y eso en verdad es uno de los efectos positivos de la globalización. En un solo día se pueden ver éxitos internacionales: *Los monólogos de la vagina*, *Las viejas vienen marchando*, *Defendiendo al cavernícola...* Una excepción, *Aventurera*, con varios años en cartelera; el guión de Álvaro Custodio sirvió para la película del mismo nombre, adaptado por Carlos Olmos. Las obras de autores nacionales suelen durar poco por razones de la desconfianza y ausencia de una producción *que se note*.

* * *

Queda poco, aunque se hable mucho de ello, de la interacción, del diálogo entre los ocupantes de la escena y los inquilinos de las butacas. En la década de 1970 se enardecen los debates al concluir *El juego que todos jugamos*, de Alexandro Jodorowsky, que dura una década, o *El extensionista*, de Felipe Santander, que alcanza las tres mil representaciones. Luego, se extingue este diálogo o se reanuda artificialmente.

Desaparece la censura, el monolito iracundo de la Familia y el Estado, que durante la mayor parte del siglo xx impide el desarrollo crítico del teatro. Como resultado, el habla se libera hasta volverse irreconocible de tan repetitivo. Por unos años, esto resulta muy saludable; luego, la franqueza verbal y corporal se vuelve rutinaria y a ratos francamente tediosa. En 1974, con la puesta en escena de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, dirigida por Nancy Cárdenas, se inicia un teatro de temática gay que persiste.

En el interior del país es demoledora la desconfianza ante los ofrecimientos locales, y eso impulsa obras malísimas de la Ciudad de México interpretadas o desinterpretadas por actores y actrices de telenovelas. En la Ciudad de México la infinidad

de opciones impide o dificulta el apoyo a un teatro sin recursos publicitarios, muy dependiente de las recomendaciones de persona a persona. A esto se añade la inseguridad (salir del teatro a buscar un taxi es un acto de gran tensión dramática), el tamaño de la ciudad y esa pérdida del espíritu de aventura que distingue a los propietarios de cualquier cosa, la que sea.

SUMARIO Y CAÍDA DEL TELÓN

Durante cien años, la calidad del teatro infantil persiste, desde los continuadores del teatro de títeres de Rosete Aranda hasta la variedad de hoy. Y de las escenografías, durante demasiado tiempo actividad relegada, se encargan artistas de la importancia de Julio Castellanos, Agustín Lazo, Gunther Gerzso, María Izquierdo y Vicente Rojo, y escenógrafos profesionales: Carlos González, Julio Prieto (creador de una escuela), David Antón, Antonio López Mancera, Guillermo Barclay, Félida Medina, Gabriel Pascal, Alejandro Luna, Tolita Figueroa. La variedad es interminable: pesadas construcciones del realismo, distorsiones del realismo ofrecidas como simbolismo, puestas en escena del ínfimo teatro de bulevar, comedias lacrimógenas (no hay contradicción porque no hay literatura), revisiones del expresionismo, apuntes surrealistas, “teatro pobre”. Actores y directores viajan con frecuencia, y entre las admiraciones más destacadas se encuentran el Método (tal como lo transmitió el Actor’s Studio de Lee Strasberg), Kantor, Bob Wilson, Peter Brook, Giorgio Strehler, Eugenio Barba, Augusto Boal, Enrique Buenaventura.

* * *

En la segunda mitad del siglo XX, ¿quiénes hacen teatro? Los adictos a la “magia de la escena”, los que desean llegar al cine y la televisión ya con un entrenamiento básico, los atendidos a sus

atractivos físicos, los ansiosos de vivir a fondo un repertorio de vidas, los enamorados de la conjunción de palabras y emociones. ¿Y de qué público disponen? De las parejas que anhelan trasladarse por dos o tres horas a otra realidad, de los empeñados en la belleza del espectáculo o en las pasiones encarnadas magnéticamente, de los teatrófilos rigurosos. La formación de actores y actrices suele ser insuficiente al no integrarse una tradición nacional como la inglesa o la francesa, no se dispone de la confianza firmísima del público norteamericano, se abandonan las tendencias como si fueran modas de verano, las vanguardias no perseveran, los públicos están muy delimitados... No obstante eso, la vocación teatral se multiplica. Hay miles de grupos en el país, carteleras colmadas, academias de actuación, festivales. El público no crece con la rapidez y la intensidad de la comunidad teatral, y las paradojas se afirman: la oferta es mayor que la demanda pero la oferta nunca disminuye; la meta de la mayoría es trabajar en la televisión, pero el teatro mantiene su fascinación multitudinaria; la comedia musical es el género dominante en taquilla pero el melodrama es la presencia ubicua.

A lo largo del siglo XX la escena mexicana vive crisis, contradicciones, apogeos, disminuciones, vértigos. Se acepte o no con claridad la perspectiva feminista, ésta sí modifica la versión escénica de las mujeres. Se adoptan con furia y se olvidan sin rencor modas y tendencias. La abundancia de desnudos arrincona el morbo, que ya opta por usar abrigo. Son minoría los actores que se rehúsan a la televisión, así se comparte el temor a la extinción de las facultades creativas en ese medio. El canon del teatro nacional jamás se integra del todo: ¿quién se acuerda de Ricardo Parada León o de Celestino Gorostiza? Pero cualquier recuento de un siglo teatral que ha equilibrado rigidez y banalidad con renovaciones y logros, describe la existencia de espectadores que en algo o en mucho han enriquecido sus vidas al alzarse y caer el telón.

NOTAS SOBRE LA FOTOGRAFÍA

En la historia de la fotografía en México, como en la de cualquier país, hipnotiza al principio el hecho mismo de las fotos, su apresamiento de las apariencias, la posibilidad de inmovilizar lo real en el tiempo. Detente, oh momento... Casi de inmediato, se capitaliza el deslumbramiento: que el instrumento veraz se use para precisar cómo es y *cómo debe ser* nuestra vida familiar y social, nuestro registro histórico. A la fotografía se le encomienda el catálogo del pueblo y los retratos específicos de familias y grupos; por lo mismo, no se le exigen proezas estéticas sino la mayor y más incontrovertible fidelidad reproductiva o simbólica. Sin embargo, aun sin teorías que avalen sus empresas, hay algunos fotógrafos que van más allá del apego a las semejanzas.

Si no hay equivalentes del trabajo de Eugène Atget en Francia, Julia Margaret Cameron en Inglaterra o Mathew Brady y Jacob Riis en Estados Unidos, sí hay técnicos excepcionales que no se detienen en el mero recuento y desbordan el programa de establecer imágenes fundamentales: cómo son los pobres, cómo se ejemplifican la dignidad y la altivez, cómo son los paisajes naturales y urbanos... Y se ocupan en todo el país de radicalizar fisionómicamente a sus paisanos. Es cuestión de criterios y de patrocinios: la burguesía del siglo XIX sólo confía en el retrato pictórico para eternizar la firme majestuosidad de sus rasgos. En la sociedad las fotos son exaltaciones sentimentales o modelos del comportamiento, pero no se consideran ni se pueden considerar arte, no poseen el don de transmutar en objeto válido universalmente la grandeza o el valor humano de los retratados.

* * *

A mediados del siglo XIX, franceses, norteamericanos y alemanes introducen la fotografía en México, ambrotipos y daguerrotipos, retratos “en vidrio y charol... en donde la efigie presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o un espejo”. Negocio, innovación técnica, curiosidad que paga para que se le adule, hechizo de la perdurabilidad de los rasgos amados. La fotografía comercial democratiza paulatinamente la reproducción de la imagen y el bajo costo de los vapores mercuriales le permite a numerosos sectores hacerse de su figura. En su bella crónica, *La gracia de los retratos antiguos*, Enrique Fernández Ledesma explica la mezcla de orgullo de poseedor con candor de retratado. Tan importantes como las encomiables calidades de la foto, son sus recipientes, cajas de terciopelo y piel repujada, marcos de metal cincelado, estuches de gutapercha con ornamentaciones de bajo y alto relieve, con escenas clásicas o medievales y tapas de cobre, piel o plata.

Los primeros fotógrafos van hacia la naturaleza, los volcanes, las vegetaciones, hacia los grupos indígenas y, sobre todo, las familias. El público también demanda paisajes históricos o regionales, y el modelo son las fotos de la guerra de secesión en Estados Unidos, que permiten participar vicariamente de la emoción de la guerra, los tiempos muertos, el feroz o plácido abandono de la soldadesca. Pero quienes afianzan la prosperidad de la fotografía son las damas y los caballeros que observan la cámara con lánguida discreción, inmersos en piadosas lecturas o reflexiones trascendentes, con la tristeza cerúlea de quien se sabe encarnando las virtudes que hereda y transmite.

¿Para qué tomarse una foto? En un sector, para pregonar quién se es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera la adulación ajena. Hay que mostrar el lujo de la ropa, la magnificencia de la pose, la serenidad del alma, el dandismo impecable.

ble, el señorío desde la niñez. Al gusto por prever la admiración circundante corresponde la diversificación del mercado: las cartas-de-visita y las estereocopias que se entreveran, desconciertan y complacen. Para mayor seguridad, los fotógrafos más afamados aseguran que sus retratos “serán mejores que los que se han visto e igual a los más sobresalientes que últimamente hacen en Europa”, y hay quien afirma que en su visita a Francia fue tratado con cariño por los mismos Padres de la Fotografía Daguerre y Niépce. Felices, los burgueses posan dramatizando su quietud en escenarios que imitan a la naturaleza y derivan de las descripciones en novelas románticas. No se olviden: el teatro es el centro imaginativo de la sociedad del siglo XIX.

El investigador Leopoldo I. Orendáin enlista, entre los haberes escenográficos de los fotógrafos renombrados, los fondos desvanecidos con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas o lejanías con castillos, templos, palacios. “De madera se modelaban, con sobrepuestos de yesería, columnatas, balcones, balaustradas y escaleras de donde se desprendían cortinas, telas o reposteros. Los trucos habituales de la utilería tenían amplia acogida para dar la impresión de verdadero. Se procuraba que el ámbito que rodeaba al cliente fuera en concordancia con sus aficiones, modo de vida o profesión. Para conseguir esos efectos, había muebles con diversas combinaciones, de suerte que una consola se transformaba en piano, bufete, librero o tocador. Sillones, mesas, bancos, columnas, alimentos disecados, espejos, flores y plantas artificiales completaban el equipo para aparentar la vida real, en lo irreal”.

La descripción es nítida. Una sociedad se vincula con la fotografía mediante la “construcción de lo real” que incluye a los mismos retratados. La fotografía es, primero, una extensión de la pintura y luego una declaración de pertenencia al respeto, la dignidad, la gracia, la seriedad profesional. Lo real es lo teatral.

La “democratización de la efigie” no es mera frase, como lo demuestran las colecciones privadas y las fototecas (en especial la Nacional de Pachuca). Se estudian los empeños de los fotógrafos ambulantes que, con su muestrario y su paciencia para manejar el nerviosismo y la timidez de los clientes, van de pueblo en pueblo o de calle en calle o se instalan en la Alameda, la Basílica de Guadalupe o la avenida San Juan de Letrán. Si las Buenas Familias se retratan para consagrar su manejo de las formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia. A la cámara, los marginados de ese centro orgulloso que es la Nación de las élites le aportan la serenidad de las mujeres, el orgullo receloso de los hombres, el desafío inmóvil de los niños, el placer de tener lo suficiente para hacerse de una foto inolvidable. Por décadas, a la cámara se le venera, objeto mágico que vence el tiempo y el olvido, y a cuya “incapacidad de mentir” se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de hacerse del aplomo que la desposesión consiente.

A lo largo de este proceso se filtra —no tan subterráneamente— la intención de convertir la fotografía en memoria privada de la patria, conversión de los paisajes en identidad, suerte de crónica quintaesenciada o de inventario agradecido de un país que empieza.

DONDE ESTABA LA MEMORIA APARECEN LAS FOTOS

¿Cuántas alegorías caben en una sola foto? Muchísimos fotógrafos aspiran a ofrecer un testimonio con la interpretación adjunta. Verbigracia: los músicos y vendedores ambulantes expresan el falso y verdadero caos del apretujamiento urbano. Verbigracia: desde su quietud, un indígena le garantiza a la mirada racista la condena de siglos de su stirpe. Verbigracia: toda escena popular es una limitación redimida por la idiosincrasia o el pintoresquismo. Cualquier objeto es símbolo y cualquier ser es

simbólico: en una foto fraternizan los volcanes con un anuncio: “Beber cerveza Victoria o no beber”. Desde una pulquería un hombre clava su incomprensión sobre quien lo contempla. Un campesino traslada su pesada carga sobre un camino de piedras... y estas fotografías, al ligar de algún modo su interpretación y su crítica, surgen ya asimiladas.

El tono predominante de esta corriente no es la denuncia sino la idea implícita: si debe acentuarse el sentimiento de ultraje moral ante las imágenes de explotados y hambrientos, hay que eliminar lo directo, lo muy testimonial, y aislar, estetizándolo, lo más significativo. Sin ánimo contradictorio, el nacionalismo cultural de la Revolución mexicana se deja expresar también por la fotografía contemplativa, la “exploración visual independiente”.

UN FOTÓGRAFO EXCEPCIONAL

A **Romualdo García** (1852-1930), fotógrafo de Guanajuato, se le conoce a partir de la gran recuperación histórica de la fotografía. Del trabajo de García se desprenden datos sociales específicos, ejercicios de curiosidad siempre frustrada. Tiene razón Claudia Canales al señalar, en *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, que “independientemente del interés o el especial encanto que puedan tener ciertas imágenes en particular, se trata de una obra cuyo valor está en su propia totalidad, es decir, en el conjunto de fotografías que la componen”. Pero también, García sabe extraer del quietismo, de la predisposición cerúlea de sus temas respuestas individuales, gozosas, confiadas. Los amigos toman cerveza, los campesinos reconocen que al terminar de posar se inicia la dispersión familiar, la mujer se aferra a su hombre no para denotar posesión sino seguridad en la seguridad, el clérigo se derrama en plena confesión de mimos y gula, los niños precozmente adultos revelan la concepción social de la infancia como trámite bullicioso para acceder a la madurez, el esteta de

provincia comienza su liberación al desentenderse con un gesto de la rígida ortodoxia machista, el militar y el rancharo hermanan sus atavíos en común declaración de tedio. Y el mismo implacable alguna vez esplendoroso paisaje de estudio le da a estas “revelaciones” el carácter de testimonios irrefutables que lo son por ser primeramente logros estéticos. (Del pasado anónimo sólo sabemos las historias que nos gustaría que fueran ciertas.)

El trabajo de Romualdo García: cartas-de-visita, requerimientos de fotos familiares, premios en la exposición de París, experimentaciones técnicas. El fotógrafo es, de acuerdo con la época, el representante de una técnica mitad magia y mitad revelación. Entonces, y esto sucede en el establecimiento de gran gala de Valletto o en el de Sotelo Constantino Jiménez en Juchitán, un estudio es punto de confluencia de las clases sociales, a donde acuden todo tipo de personas a obtener estatus (preservable en estuches ostentosos), a rescatar sus imágenes del paso del tiempo, a conseguir una constancia solemne y digna del tránsito sobre la tierra. Doña Adriana García, hija del fotógrafo evoca a clientes típicos:

—Mire usted, entonces se trabajaban todas las minas, de suerte que había muchos mineros, "peladitos" como ellos mismos se llamaban. Bastantes solamente de calzón blanco, sin pantalón, hasta que hubo uno... bueno, ahora se llama Presidente Municipal, antes se llamaba Jefe Político, don Cecilio Estrada, que vivía frente a la fotografía de mi papá. Ése dio la orden de que todo hombre debería usar pantalón, no nada más el calzón blanco. Pues muchos en calzón blanco iban a retratarse, calzón de buena manta ¿verdad?, y sus camisas también de manta con bordados hechos por las mujeres, en fin, a todos trataba mi papá igual. Me acuerdo yo de uno que nos cayó en gracia porque... fue un grupo a retratarse con mi papá y uno de ellos era el que tomó la palabra. Por alguna circunstancia estábamos allá en la fotografía, estaba yo chiquilla, pero se me quedó que el que tomó la palabra le dijo a mi papá: “Aquí venemos a que nos haga

favor de retratarnos, semos siete, todos peladitos”. El mismo trato, el mismo cumplimiento para todo mundo.

LAS POSTURAS DE LA PLEBE

La fotografía como recurso clasista es evidente en las fotos que —antes del auge del *kodachrome*— gozan de ventas masivas. En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el estudio de Antíoco Cruces y Luis Campa, ejemplo notorio, divulga las veras efigies de fenómenos (seres mutilados, campaneros idiotas), de mendigos, peones, ladrilleros, indígenas en invariable expresión asustadiza, vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas. Estas tarjetas de visita se lanzan generosamente al mercado en cantidades sorprendentes. ¿Por qué tal profusión de imágenes de la “grotescidad” o el desamparo del pueblo? Primero, porque la fotografía es afición de oligarcas intrigados por el aspecto de sus vasallos, cuya vida cotidiana les resulta inermidad pintoresca... y porque la fotografía es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan. Como los burgueses, los vendedores ambulantes también se detienen en un escenario que, al aislarlos, sugiere un temperamento que se corresponde con el atavío vencido: los pantalones remendados, los huaraches, el calzón de manta, la expresión de quien se aturde ante la mirada ajena, el cansancio de aparentar ánimo sereno. Mexicanos y extranjeros acuden a la fotografía a enterarse —desde las distintas posiciones— de cuán retratables son los seres que se vuelven indistinguibles a base de no distanciarse nunca del fondo de la pirámide.

No distraigas a los vendedores de sombreros y canastas o al acarreador de pulque: que no se enteren del asedio, mejor que la consideración de su existencia le corresponda a esa posteridad que ellos ignoran para siempre y cumplidamente.

Azoro y gratitud, displicencia y disciplina: el fotógrafo descompone y acumula lo que ve en las calles, la vivencia apasionada y solemne de la inclusión o de la marginalidad. Si en la dictadura de Díaz y en los años primeros de la Revolución el punto de partida de estos fotógrafos es el mismo de “Nosotros” (la entidad paternalista, la clase ilustrada, la civilización que atisba al primitivismo), muchos, en el curso de su trabajo, prescinden del desdén filantrópico y se abstienen de moralizar a propósito de las maneras “degradadas” de la plebe. Quizá, en su aparente imparcialidad, estos fotógrafos se niegan a calificar de “bárbara” la dignidad popular y de “excelsa” la parafernalia de los de Arriba. Como sea, el tiempo —y ese organizador del tiempo que es el cambio de perspectivas— hace ver esas fotos a distancia del menosprecio o el fastidio de la modernidad. En los rituales burgueses y semif feudales se observa la intensa imitación que se convence a sí misma de su propia originalidad (“Vivimos como en París” es un delirio circular que culmina y empieza en “Vivimos como en México”). En las escenas de la calle, “simples y sórdidas”, para usar los calificativos propios de la expulsión social, se localiza el registro artístico y testimonial de esa gran Materia Prima, los hombres que prestaron servicios, gastaron su energía y su vitalidad y recibieron a cambio miradas que no los veían, desprecios que nunca los individualizaron, frases o limosnas tajantes (antes y después de la Revolución).

En estas fotos de vendedores, indígenas, aguadores, tlachi queros, pajareros, charros, “evangelistas”, peluqueros “con paisaje”, músicos, campesinos, bordadores, fruterías, sombrereros, artesanos, bebedores de pulque, hay la doble verdad de una diversificación gremial y de un país clasista. Extraídas de su panorama cotidiano, las personas se vuelven personajes, los paseantes y los vendedores se desdibujan y retornan como alegorías semiliterarias, los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México y que, desde su hieratismo, complacen a una casta opresiva. A los fotógrafos no les importa

la denuncia sino la consignación: aquí los tienen, allá ustedes si se resisten a verlos como son, allá ustedes si ven aquí lo que no aparece. No hay compasión, hay curiosidad que se traduce en algo equidistante de las revelaciones y los ocultamientos, la primera confianza ante ese objeto, la cámara, que perpetuará y aclarará un tránsito colectivo. Por lo mismo, lo importante es vislumbrar el rostro de un tiempo vivido desde abajo, desde la silenciosa acechanza de reconocimiento. “Mudo espío/ mientras alguien voraz a mí me observa”.

Nada tan conmovedor aparentemente y tan difícil de entender en verdad como esas fotos de principio del siglo XX. Quienes allí se detienen, finalmente desconcertados, actúan múltiples reacciones: estupefacción, indiferencia, la felicidad de quien cree disimular su alegría. Ante el halago inesperado, la buena voluntad. *Este señor quiere nuestra imagen*. El fotógrafo es paciente y no necesita demasiada perspicacia. Sólo debe extraer del paisaje humano a su disposición gestos, actitudes, profesiones, modos de doblegarse ante la sociedad que la cámara traduce como visiones del ocio o de la actividad congelada, tardanza que —bien promovida— se transformará en revolución.

EL ESPEJO IDEAL DE LOS PROPIETARIOS

Tras cada foto una historia inferible o cerrada, largos preparativos para acudir al estudio, disposición del ánimo, arrobo ante los decorados que fingen mármol y hiedras, donde jardines móviles o acechanzas neoclásicas le prestan su poesía prefabricada a una decisión de “inmortalidad íntima”. Una foto, entonces, es garantía de rostro, es inclusión (así sea modesta) en una sociedad hecha de apariencias.

En el campo de símbolos de las tarjetas postales, lo opuesto a las imágenes de la gleba no son las fotos del esplendor de una dictadura: al acumular tantos signos de triunfo sobre su pecho,

Porfirio Díaz deja de ser un símbolo y se convierte en un muestrario del poder (no la abstracción sino el inventario de la fantasía), y las muy divulgadas fotos de mujeres sensuales constituyen la primera apoteosis de su género. El que reviva la procesión de vírgenes laicas, matronas imponentes en su mayoría —María Conesa, Celia Montalván, Mimí Derba, Esperanza Iris, Virginia Fábregas, Prudencia Grifell, Lupe Rivas Cacho— atenderá lo obvio: la belleza es una convención cultural. A diferencia de las estrellas de Hollywood que convocan a la rendición universal desde el lujo y la insolencia, estas divas más bien robustas se apoyan en una voluptuosidad que no es llamado clandestino a la masturbación o a métodos menos programados de la imaginación erótica; la voluptuosidad de estas fotos es inequívocamente “artística” (nada más opuesto a la “picardía” o al señorío de las vedettes y divas, que las fotos de mujeres indígenas con el torso desnudo; en ellas, la ausencia de cualquier malicia revela un dominio del cuerpo inexistente en las “profesionales”).

Arqueología del gusto: las fotos de consumo popular delatan *predilecciones* (las virtuosas de la escena o del canto); *emociones* (las fotos coloreadas de novios tomándose de las manos, de madres amantísimas recibiendo un ramillete o de recién casadas en su albo esplendor), y *curiosidades*.

LOS TESTIMONIOS DE LA REVOLUCIÓN: “PUEBLO ERES Y EN PÓSTER TE CONVERTIRÁS”

A partir de la década de 1940, el trabajo del fotógrafo **Ismael Casasola** comienza una nueva y victoriosa vida. Al publicarse en fascículos (malamente impresos) la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* se alborozan quienes vivieron los años de la experiencia armada, el derrumbe de certezas y el arribo de la institucionalidad. Allí están, documentados y alineados, sus héroes, sus villanos, sus paisajes cotidianos, sus entusiasmos, sus

miedos, sus angustias. Son Historia, desde luego, pero historia recuperable por fragmentos, por *entidades ópticas* (si el término es posible). “Yo andaba por ahí cuando llegó Madero a la capital./ A tu abuelo lo amenazó Pancho Villa./ Ese día de la muerte de Obregón me acuerdo que...”. La fotografía envía a la reminiscencia y construye el sentimiento histórico. La gran Revolución que, según dicen, segó un millón de vidas, amanece convertida en álbum familiar. “En esa multitud yo me movía y gritaba. Éste podría haber sido yo”.

Ismael Casasola en rigor se encarga de la antología de sus propias fotos y de las que va adquiriendo. El Archivo Casasola, ahora alojado en la Fototeca Nacional, en Pachuca, Hidalgo, contiene muestras del trabajo de unos 240 fotógrafos, tal vez 320. Por un proceso de selección inexplicable o explicable, los clientes, los editores de prensa, los dueños de restaurantes necesitados de motivos alegóricos, eligen unas cuantas imágenes para depositar en ellas la representación romántica y el deseo de apropiarse sentimentalmente de la vida en la lucha armada. Del impulso congelado de estas fotos se extraen moralejas históricas y lecciones de época. Las imágenes se han contemplado hasta la saturación: al descender del tren una soldadera nos ignora/ de espaldas al paredón un preso atiende al pelotón con meditado desprecio o refinada ironía/ Zapata y Villa se acomodan de modo incierto en los asientos del poder/ Carranza distribuye su madurez y su gravedad entre un tropel de jóvenes/ Obregón parece conferirle a las maniobras de un regimiento las características de un plan constitucional/ Zapata se desentiende de la actitud épica que resucitará en los murales/ Eufemio, Emiliano y sus mujeres atestiguan la pervivencia de la pareja en aquel “caos moral”/ el ejército zapatista puntúa los márgenes de la historia oficial.

Al principio, estas fotos se leen con miedo o repugnancia; luego, el deseo de interpretarlo todo a la luz de la estabilidad las convierte en señas del pintoresquismo que algún día fue violencia y lucha de facciones. Repetidas, comentadas —casi podría

decirse “impresas en el inconsciente colectivo”—, las fotos seleccionadas integran otra secuencia básica: la inmovilización estética del proceso revolucionario, observadas durante un largo tiempo a cuenta de la “fascinación por lo primitivo”.

Sin que haya deliberación, el uso recurrente de estas fotos es parte de la alquimia que agrega a una revolución el desfile de motivos folclóricos. Se esfuma la violencia o se integra a un pasado “romántico”; en tanto hecho de armas, a la Revolución mexicana se le deja el camino de la fotogenia. En la Revolución, un fusilamiento es suceso límite que describe la “normalidad” imperante, el valor muy relativo de la vida. En la foto, el fusilamiento es acto irreal que ocurrió en otro país y en otro tiempo, no dispone de causas ni consecuencias, no da ni genera explicaciones, quizá sólo las preocupaciones del ángulo mejor y la composición adecuada.

¿HACIA LA FOTOGRAFÍA NACIONAL?

No existe ni podría existir algo parecido a la “fotografía nacional”. Sí hay respuestas coincidentes ante el país (fenómeno, incentivo, tema o problema), y esto lleva a un inventario de los grandes sitios de la tradición, de los paisajes, de los grupos sociales, de los estilos familiares. El inventario de imágenes es un registro de la propiedad.

El alemán **Guillermo Kahlo** (1871-1941) llega a México en 1891 y se concentra en las joyas arquitectónicas, los espacios de la devoción (lo barroco en primer término), las señas de lo que se volverá tradicional, la belleza que acumula con justicia siglos de reverencia, los magnos logros del neoclásico, la soledad de la Plaza Mayor y el esplendor de los altares, la perpetua renovación visual de la arquitectura colonial.

La técnica es excepcional, y lo obtenido es magnífico.

* * *

En 1905, otro alemán, **Hugo Brehme** (1882-1954), llega a México, recorre el país y elige la serenidad como punto de vista. Brehme es un técnico y no cree en la fotografía como arte. Se especializa en paisajes, que distribuye en sus tarjetas coloreadas, pero también retrata sin condescendencia a grupos rurales, familias indígenas, revolucionarios o clientes de una cantina.

LOS YA NO TAN DESCONOCIDOS

La revaloración que acompaña al auge de la fotografía como expresión artística ha presentado a fotógrafos de obra cada vez más importante. **José María Lupercio** (1870-1929) registra escenas urbanas, personajes rurales, paisajes... **C.B. Waite** es un excelente testigo de las transformaciones de la pobreza y de los paisajes... **Manuel Ramos** (1874-1945) fotografía con gran eficacia peregrinaciones y actos devocionales; muy católico, durante la etapa del enfrentamiento de la iglesia con el gobierno de Calles, monta un altar en su casa para celebrar allí misas clandestinas. **Martín Ortiz** es dueño de un estudio donde no cede a la facilidad de lo hecho en serie y logra un estilo individual. **Enrique Díaz** (1895-1961), un fotorreportero excepcional que entre 1920 y 1940 va de la nota gráfica al fotorreportaje y el fotoensayo. **Smarth** (Librado García) se inicia como fotógrafo en Guadalajara y en 1918 o 1919 se establece en la Ciudad de México donde continúa su serie de retratos, de algún modo y con las proporciones guardadas, similares a las de Cecil Beaton y luego a las del checo Frantisek Drtikol, que seguramente no conoció; varios de sus retratos son excepcionales, de finura *art nouveau*, en un juego de luces y sombras que convierte a las retratadas en madonas. **Juan Ocón** (?-1927), a semejanza de su maestro Smarth, se propone darle a las fotografías el

rigor de la pintura “impresionista”. **Juan Crisóstomo Méndez** (1885-1962), fotógrafo de Puebla, capta los edificios y las atmósferas de la ciudad, pero especialmente fotografía mujeres desnudas, enmascaradas o con el rostro descubierto, de calidad excepcional; también es excelente su serie de piernas femeninas de intención descaradamente fetichista. **Luis Márquez Romay** (1899-1978) se dedica a los paisajes, las comunidades indígenas, las indumentarias y, en una zona “prohibida” de su actividad, al retrato de jóvenes desnudos; es un coleccionista importante de trajes tradicionales.

* * *

En 1926, Rivera les dice a **Edward Weston** (1886-1958) y a su discípula Tina Modotti: “Estoy seguro de que si don Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo”. Se vive entonces una fe integral que engloba al mismo tiempo la técnica, los públicos y el sentido de nación. En pro y en contra, la Revolución mexicana unifica a intelectuales y artistas que descubren, redescubren, colonizan o exploran a México. En esa atmósfera, Weston se radicaliza artísticamente y acude a la sinceridad: “Debería —confiesa en su diario— estar fotografiando más fundiciones de acero o fábricas de papel, pero aquí estoy en el México romántico y, se quiera o no, nuestro derredor nos influye. Puedo, por lo menos, ser genuino. La vida aquí es intensa y dramática, no necesito fotografías de poses premeditadas y hay paredes encendidas de sol de texturas fascinantes y hay nubes”. Para Weston la fotografía es arte autónomo que trasciende lo testimonial o la incorporación fortuita de la belleza. Su pretensión es transmitir un uso distinto de la mirada. La fotografía contribuye a reevaluar la vida, reclama los derechos de la sensualidad, elimina hipocresías y egoísmos. La cámara —declara— debe usarse para registrar la vida, para hallar la sustancia y la quintaesencia de la vida misma, sea acero cromado o carne palpitante. “En las

cabezas de Lupe Marín, Galván o Tina he capturado sus fracciones de segundo de intensidad emocional. La fotografía nos devuelve poderosamente a la naturaleza, y naturaleza es todo aquello poseído por un *élan* vital íntimo o público: las viejas costumbres indígenas y católicas, los toros ('la gratificación estética de la sangre y el sufrimiento'), las pulquerías, las mujeres hermosas".

Rivera admira en Weston las derivaciones de sus propias teorías estéticas. Ante la foto del senador Galván disponiéndose a dispararle a una moneda, declara: "Es un retrato de México". ¿Qué se incorpora allí, según Rivera? ¿El vértigo de la autoridad, el instinto del poder, la concentración en el acto de la puntería? Más bien, se alude a la adecuación: México igual a fuerza viril. Pero el retrato de Galván es excepcional en Weston. Él y Tina Modotti intentan, previa indiferencia notoria al hecho de si la fotografía es o no arte, un nuevo estilo en el que la épica cotidiana tiene un sitio de honor. En esto coinciden con **Paul Strand** (1890-1976) que, ya con una obra importante de fotógrafo en Estados Unidos, viene a México como camarógrafo de *Redes* (1934), donde recrea el esplendor escultórico de los pescadores en un paisaje animado y reorientado por la lucha política.

"Tú eres más que mis ojos porque ves/ lo que en mis ojos llevo de tu vida", dice Carlos Pellicer, y Weston o Strand podrían suscribir perfectamente estas palabras en beneficio de la fotografía.

* * *

En los mejores fotógrafos de esta etapa no se ofrece "entraña nacional" alguna; se ubica a las personas y los grupos que la técnica, la época o la Revolución conducen a la superficie. Es la fotografía profética y subversiva que Weston invoca para "que muestre lo que han ignorado los ojos sin costumbre de ver". Un ejemplo definitivo: **Manuel Álvarez Bravo** (1902-2002). Admi-

rador de Weston, colaborador de Eisenstein, amigo de Modotti, Strand y Cartier-Bresson, participante del periodo más brillante del nacionalismo cultural, Álvarez Bravo es el fotógrafo de mayor y más perdurable influencia en el medio nacional. A lo largo de casi ocho décadas, su trayectoria se confunde de algún modo con la del reconocimiento, adquisición de estatus y mitificación de la fotografía artística y, también, se corresponde con la polémica sobre la fotografía, *arte bello* o *expresión bastarda*.

En 1932, Diego Rivera afirma que Álvarez Bravo “ha compuesto tan asombrosamente sus paisajes encontrados tal cual ante sí, que logra expresar en ellos el arte milenario de México sin alterar ni una grieta, ni omitir una espina de lo que el motivo ofrecía a la pureza química, nítida y magnífica de la fotografía, que evoca desde los templos piramidales y las esculturas formidables hasta los ritos y todos los modos de nuestra vida”. Según André Breton, “todo lo poético mexicano ha sido puesto por él a nuestro alcance” y en su arte “toda casualidad parece excluida —el caballo negro sobre la cosa negra— en beneficio de esa fatalidad, únicamente perforada por ojeadas videntes”. En él, concluye Breton, el “poder de la conciliación de la vida y la muerte nos permite descubrir los polos extremos”.

Gran técnico, Álvarez Bravo nunca cede a la tentación de “la objetividad” o a la “poesía deliberada”. Por el contrario, no obstante su impulso lírico, ni los temas ni la búsqueda de hallazgos son en él lo primordial. Como Weston, podría decir: “La forma sigue a la función”. De allí su aprovechamiento del surrealismo, del que toma la idea de la otra poesía, la que existe inadvertida o subversivamente, pero al que no sigue en lo esencial. Lo suyo es el libre tránsito entre lo “abstracto” y lo “real”, entre lo “artístico” y lo “documental”. No pretende entregarnos revelaciones literarias sobre la tristeza o la desdicha o la sensualidad o los misterios escenográficos de un pueblo o de una casa. Antes que poeta (Diego Rivera llamará a su obra “fotopoesía”), Álvarez Bravo es un creyente en los poderes autónomos de la

fotografía y de allí el modo en que la luz descubre o sitúa o manifiesta el tema; el método para que el paisaje incorpore a las figuras; el impulso que la sutileza de plata y sales le otorga a los personajes.

Ni retórica ni “romanticismo”. Con frecuencia —y esto es muy claro en sus acercamientos a lo indígena—, quienes las contemplan le agregan a las fotos sus prejuicios, puesto que, marginado, el indígena es misterioso y, por lo mismo, profundamente “poético”.

Pero Álvarez Bravo no hace literatura ni discurre sobre “la conciencia increada de la raza”. La obra resiste y trasciende las versiones que intentan reducirla a las frases de la comprensión clasificatoria. Quizá es más exacta su primera esposa, Lola Álvarez Bravo, cuando le atribuye a sus fotografías no indagaciones míticas sino elección estética: “Cuando André Breton vino a México y conoció a Manuel se impresionó mucho por su forma de captar anuncios, partes de estatuas... es decir, una abstracción de la vida móvil aparente para ambientar una vida estética pero bella que se producía alrededor nuestro y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos”. Una vez más, la diferencia entre lo literario y lo fotográfico: Álvarez Bravo insiste en el aislamiento, la inmovilidad estatuaria, el silencio múltiple de sus objetos de atención para sugerir —el verbo remite a la humildad y la maestría de un gran artista— que lo más interesante no es la distracción comparativa sino la concentración visual.

¿Qué contemplamos? El sueño de la buena fama, el obrero asesinado que se transfigura en su lecho de sangre, un paisaje chamula, escenas callejeras, un entierro en Metepec, indígenas de mirada huidiza, mendigas, juegos de papel, paisajes cácticos o de siembra, motivos populares, una luz restirada, una ladri-llera, mujeres semidesnudas, perros dormidos, un vestido sobre una silla (*Retrato ausente*), composiciones, texturas, incluso espléndidos retratos. Abstracto o figurativo, erótico por comprensión o por despliegue, Álvarez Bravo descompone su punto de

vista en estratagemas de la luz, en hallazgos y ocultamientos, en composiciones sorprendidas en las que lo inanimado enreda y enamora a lo vivo. Existen las relaciones íntimas: las correspondencias entre un tronco y un apocalipsis vegetal o entre un muro pintarrajeado y el desarrollo de la imaginación infantil; abundan las informaciones clandestinas: por ejemplo, el orden de una calle desierta es a la vez su debilidad y su fortaleza.

* * *

¿Qué es la “objetividad” y qué es el “realismo”? **Tina Modotti** (1896-1942) declara su autonomía. “Me considero una fotógrafa —afirma en 1937— y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: la calidad fotográfica”.

Cuando Weston vuelve a Estados Unidos, Modotti se queda en México atraída por el dinamismo del mundo posrevolucionario y la militancia comunista, deslumbrada con el mundo vegetal y concentrada en el retrato. Ya comunista, no desiste de su voluntad simbólica, la mujer de perfil con la bandera, los campesinos que leen la publicación radical, la hoz y el martillo, la hoz y el elote, las manos ennoblecidas por el trabajo, el oleaje de sombreros en la concentración campesina. También, despliega sus magníficas alegorías: la máquina de escribir, la línea de telégrafos, el juego de copas, las flores, las escaleras, las manos del titiritero, las palmeras. Y presenta los grupos de mujeres campesinas, los niños pobres, las tehuanas. Sus retratos son magníficos. Su poderío alegórico es propaganda y belleza abstracta.

* * *

Durante más de medio siglo, **Lola Álvarez Bravo** (Lola Martínez de Anda, 1907-1993) es fotógrafa profesional y todo le interesa: murales, personalidades culturales, comunidades indígenas, escenas del mundo rural, Michoacán, Acapulco. Se forma al lado de Manuel Álvarez Bravo, pero su trabajo estético es muy singular, y eso la lleva a experimentar espléndidamente con el *collage*. A su educación contribuye, entre 1920 y 1940, esa universidad voluntaria e involuntaria, el medio artístico e intelectual de México. Durante el esplendor del nacionalismo cultural, su rechazo del tradicionalismo, y, muy especialmente, su cercanía con Diego Rivera, la sitúan en la cultura de la Revolución mexicana. Es nacionalista (en el sentido de aceptar los símbolos en torno suyo, de vivir un periodo artístico como una hazaña), le importa la justicia social, así no practique la denuncia, y está muy en deuda con Rivera, Siqueiros y su propio trabajo de documentación del arte nuevo. “Creo —le confía a Manuel Fernández Perera— que la mayor parte de mis logros se los debo a una educación plástica. Si yo no hubiera seguido tan de cerca el trabajo de pintores y estudiado tanto, al estar reproduciendo sus cuadros y murales, el sentido de la composición y del equilibrio, tal vez hubiera tardado más en hacer las fotos que hago. El estudio de la plástica me sirvió muchísimo para darme una idea más completa, mucho más precisa, de la gran importancia de la luz, de la composición, de los volúmenes. El haberme habituado tantísimo a la pintura, me facilitó mucho el problema de componer” (en *Recuento fotográfico*).

* * *

Agustín Jiménez (1901-1974), fotógrafo reconocido apenas en los años recientes, logra en cine trabajos magníficos, de *La mancha de sangre* a *La sombra del Caudillo*, al lado de tareas rutina-

rias. Como fotógrafo es notable, de un vanguardismo no entendido como tal en un medio desdeñoso de la fotografía y apenas advertido en las publicaciones donde colaboró. Es un gran retratista, y sus experimentos con la repetición de los objetos son excepcionales.

LA ESTÉTICA DE LA DOCUMENTACIÓN

Un grupo de fotógrafos tiene en común la creencia vertiginosa en sus temas. Desde 1920 y antes de que los regímenes busquen en vano uniformarla, la vida capitalina dispone de zonas creativas, públicos que duplican imaginativamente lo que pasa en el escenario o en la pantalla. Y por un tiempo se llama *costumbrismo* a lo que en verdad no lo es, y fotógrafos, cineastas, coreógrafos, pintores, grabadores, localizan, sin que lo admita la cultura oficial, el carácter sui géneris de nuevos productos urbanos: a medio camino entre lo tradicional y lo moderno, entre lo histórico y lo mítico, entre lo real y lo fantástico, entre lo religioso y lo secular, entre el autoritarismo de arriba y la muy incipiente democracia de abajo.

Al documentar la disidencia, los fotógrafos de prensa son grandes cronistas políticos del México contemporáneo, del sindicalismo de 1958-1959 a las incontables tomas del Zócalo en 2006, del júbilo ante “el Progreso” al patetismo que contempla los desechos industriales. En el caso de las represiones, las fotos cuentan lo que se ha olvidado, recuperan el ánimo colectivo de un momento, aíslan en una imagen el sentido de un movimiento. Ahora, un buen número de estas fotos requieren explicaciones adyacentes, qué fue el Sindicato Ferrocarrilero de 1959 dirigido por Demetrio Vallejo, cuál fue el sentido de su huelga, cómo se les aplastó por la vía policial y militar, por qué Vallejo y un grupo de líderes, sin que casi nadie protestase, estuvieron casi doce años en la cárcel.

Cualquier historia de este siglo mexicano podría disponer de fotos similares, de obreros y campesinos y estudiantes sorprendidos por la represión, de los ciudadanos asesinados al ejercer su disidencia o porque estaban allí a la hora del escarmiento. El “podría disponer” alude a los rollos confiscados, a las fotos que no se pudieron tomar por las amenazas de policías o soldados, al ideal del gobierno: represión sin testigos. Sin organismos políticos que las reivindiquen como parte de una tradición, esas fotos devienen “dramas de la vida cotidiana”, algo marginal inscrito en el gran texto del Valle de Lágrimas.

* * *

En las fotos de **Enrique Bordes Mangel** (1922-2008) se encuentran los grandes testimonios de las represiones de las décadas de 1950 y 1960, asestadas sobre los sindicatos de profesores, de petroleros, de ferrocarrileros, de electricistas. El espacio de Bordes Mangel es muy preciso: calles desoladas, humo de gases lacrimógenos, resistencia que la cámara sintetiza en gestos, rostros con huellas de la golpiza, indefensiones que se niegan a rendirse. Y las imágenes perduran a lo largo de los años ya sin las referencias explícitas pero con elocuencia irrefutable. Es obvio: si los manipuladores tienen éxito es porque los manipulados carecen de alternativas, y la primera alternativa es la memoria.

Una serie notable de Bordes Mangel: la represión del 4 de agosto de 1960. Intervienen la policía montada, los granaderos, la policía uniformada, el Servicio Secreto (así se le llamaba antes a los judiciales porque todos los reconocían de inmediato), los paramilitares (policías en otra nómina). El enemigo está allí a la vista: estudiantes universitarios, estudiantes normalistas, profesores de la Sección IX del SNTE encabezada por Othón Salazar. Las fuerzas de seguridad son implacables, golpean hasta la saciedad, la contemplación de la sangre los anima, y Bordes, sin mayor aprecio por su seguridad, capta los hechos y los

ofrece sin énfasis melodramático. Así no se recuerden los acontecimientos de ese día, queda constancia de lo esencial de la represión.

* * *

Frutos de la prisa o de la morosidad (de la prisa por ejercer los conocimientos morosamente acumulados, de la lentitud con que se desarrollan artísticamente los relámpagos intuitivos), las fotos de **Nacho López** (1923-1986) abarcan un periodo de la Ciudad de México y, también, de la vida indígena. Las fotos ciudadinas —lo más conocido, y lo mejor de su trabajo hasta que no diga otra cosa la exploración de las 33 000 fotos del archivo del artista, depositado en la Fototeca del INAH— son en su mayoría colaboraciones para los semanarios *Hoy*, *Siempre!* “y —cuenta López— especialmente en *Mañana*, donde se me dio libertad absoluta en los temas de mi predilección y en el formato de mis reportajes, en conjunción con mi viejo amigo Esteban Cajiga, hasta meter mi nariz supervisando negativos e impresión del offset”.

El resultado: una Ciudad de México que admite los siguientes adjetivos: fantasmal, gris, brillante, regocijada y regocijante, célebre en su anonimato, parrandera, libidinosa, chambeadora, brava, holgazana, ritual, anárquica. Si la calidad artística de Nacho López se reconoce desde el primer momento, se le adjuntan sin embargo los calificativos propios de un gueto cultural: “Nacho López, excelente fotógrafo popular”. Lo es sin duda, pero la frase está de más, porque —la inercia adjetival es la cerrazón clasificatoria— atiende sólo al registro del México que emerge unos instantes para mejor desaparecer. Y en sus mejores y (numerosas) fotos incluye y trasciende lo testimonial.

Inmerso en esta atmósfera, él estudia la ciudad y no se propone hacer “arte”. No lo permiten las condiciones, la prisa del periodismo, el mínimo reconocimiento de los valores de la fo-

tografía, el desdén acentuado por la foto de prensa, el escaso aprecio por temas que no reclaman para sí la condición de “poéticos” o de políticos. Pero Nacho López se sabe artista, y analiza la ciudad en busca de imágenes pertinentes, elige con severidad, apela al dictamen del azar sólo cuando el azar reúne las condiciones exigidas.

Lo viejo y lo nuevo. Nacho López, el equivalente de Weegee o de los fotógrafos de la depresión, le da a la vida popular (rostros y comportamientos) el carácter de hazaña. La sociedad parece la misma de siempre, pero los creadores intuyen y saben que está dejando de serlo, y en este ámbito cada foto de Nacho López es despedida y bienvenida, recapitulación y comienzo. Véase, por ejemplo, una de las fotos de la serie del joven y el maniquí. Los elementos: el joven que apura su “curado”, la pulquería convencional, el retrato del diestro Rodolfo Gaona y el maniquí femenino (sin ropa). De seguro, al encontrar el fotógrafo al joven y advertir las posibilidades del tema, lo va siguiendo, en pos del aprovechamiento escénico, sin anhelos ni remotamente surrealistas, de encuentros del maniquí y el bebedor en el quirófano óptico. Y lo que le importa no es lo “poéticamente insólito”, sino los elementos imprevistos: las miradas de reproche o desconcierto, el elemento inanimado que ratifica sin obviedad alguna lo obvio: la pulquería ya no es el sitio de antes, el convivio fraterno y cainita a espaldas del tiempo y del Progreso, y el ambiente ha cambiado al punto de no ser ya el maniquí un intruso, sino un elemento común. Lo insólito sería que no hubiese a diario algo insólito.

* * *

En 1939, tras la derrota de la República española, los **Hermanos Mayo (Julio, Cándido, Francisco)** desembarcan en Veracruz, y se sumergen en el país del radicalismo y los saludos proletarios. Pronto, trabajan en diarios y revistas de la capital dinamizada

por la lucha entre lo Permitido (casi nada) y lo Prohibido (todo lo demás). En su primera etapa mexicana, los Mayo dan fe de la explosión urbana que se afirma en el redescubrimiento de las potestades nacionalistas, y concluye situando a la sociedad en el umbral de la americanización masiva. La Ciudad de México de ese momento es tumultuosa, cínica, muy provinciana, todavía proletaria, nacionalista y creyente en la solidaridad.

Por razones del oficio, del temperamento artístico y de las convicciones profundas, los Mayo documentan con profusión lo que todavía es el Pueblo y pronto será la Gente. Salen a la calle y sin buscar, porque está en todas partes, se asoman al repertorio del México popular. A la vista, para seleccionar las imágenes, el atraso que se juzga “divertido”, la pobreza que se considera indestructible y que incorpora su aspecto a sus demandas (inaudibles) de justicia, el cambio de costumbres que se condena desde la ortodoxia nacionalista, los espectadores ya enamorados de la cámara. Y los Mayo también perciben la superficie triunfalista de la sociedad y su complemento: las tragedias de la invisibilidad social, el desbordamiento de lo innombrado en las ciudades que crecen sin término. No se sienten meros intermediarios entre la realidad y las publicaciones; son colaboradores de la pequeña historia y de la Historia, y por eso en su paisaje gráfico todo cuenta, la omnipresencia gubernamental, los movimientos sociales, la fama, el escándalo, las ceremonias institucionales.

* * *

Héctor García (1923) se aprovisiona en la espera. Fotorreportero habituado a la celeridad, también es el artista de la larga paciencia. El azar, mezcla de la vigilancia y la sabiduría de este exacto segundo mantiene su consigna: *carpe diem*, atrapa el instante, la imagen está a punto de irse o a punto de llegar. La ideología de García, anterior y posterior a sus fotos, coincide

más o menos con su mirada que es ideología al elegir en su vagabundeo los temas (la dignidad del pobre no es una pose y trae consigo gestos “obscenos”), pero no al tomar la foto, editarla, imprimirla y dirigirla al juicio del lector de imágenes.

Ricardo Salazar (1922-2006) proporciona una galería amplísima del mundo cultural en la Ciudad de México durante tres décadas.

* * *

Mariana Yampolsky (1925-2002) nace en Chicago donde cursa ciencias sociales. En 1945 llega a México y estudia pintura y escultura en La Esmeralda. Se naturaliza mexicana en 1958. Se dedica primero al grabado, en el Taller de Gráfica Popular, y luego, en definitiva, a la fotografía. A Yampolsky —y esta atribución la desprendo de la contemplación de su trabajo— le conmueven (alegran) (fascinan) las combinaciones “excéntricas”: así por ejemplo las hazañas de lo geométrico, de esas construcciones eclesiásticas hechas para burlarse de los límites temporales. Allí la melancolía es la puerta de entrada a la admiración, y la mirada resucita lo sepultado por la costumbre. Véanse también esas casas de pueblo de colorido excepcional, de alborozo que se escapa del control parroquial de los sentidos.

Yampolsky no distingue entre contenido y forma, porque ambos le parecen igualmente relevantes. Entre otras cosas, el contenido es el llamado a la amplificación de los horizontes visuales, y la forma es un método para singularizar el tema. En la visión ideal de Yampolsky, el lector de imágenes, ya no sólo o ya nunca el paseante campirano o pueblerino, se enfrenta al poderío de los emblemas, a la simetría inesperada y al acomodo en los esquemas sencillos. En las fotos “abstractas” de Yampolsky lo privado (el espectador) descubre o redescubre aquella parte de lo público en la que el tiempo impulsa la nueva lectura, que

se inicia con la secularización de la mirada, algo más o mucho más que el canje del estremecimiento beatífico por el pasmo estético.

Sin necesidad de verbalizarlo (en su caso los conceptos se comunican entre sí con imágenes), Yampolsky se identifica con la imaginación y la inteligencia. Con sutileza y discreción, va atestigüando las explosiones vegetales, las instalaciones que se ignoraban como tales, el tiempo que actúa como grafitero sobre muebles, paredes y muros. Esta búsqueda de lo desconocido que siempre ha estado allí alcanza su apoteosis en algunas fotos del jardín de Edward James, el excéntrico inglés que edificó en Xilitla su Xanadú, donde la arquitectura fantástica aspira a la condición de naturaleza extraviada en los mapas de Ningún Lugar.

* * *

Durante medio siglo, principalmente en el diario *La Prensa*, **Enrique Metinides** (1934) iniciado muy joven en el fotoperiodismo se especializa en la captación de los accidentes. Suele considerársele un fotógrafo de nota roja, lo que sólo es una mínima parte de su tarea, si consideramos la nota roja como el recuento de crímenes. A Metinides lo que le ha importado son los resultados del azar, lo no previsto, el auto que choca en la esquina, el trabajador que cuelga de los alambres, la señora de cuyos gestos aún no se desprende la sorpresa, los curiosos que organizan sin querer el primer velatorio, la tragedia que ocurre y cubre de deudos las intermediaciones, la velocidad que estalla al dar vuelta en una curva... *El accidente* es el centro de una obra admirable, donde a la fotografía le toca el papel de primer y último testigo. Cada imagen de Metinides representa la intrusión del destino en la vida cotidiana, la certeza de que nunca estaremos seguros. A él le ha tocado una revaloración, en este caso internacional, que prueba la esencia del accidente: todos,

en cualquier país, estamos a expensas de lo imprevisto, y el accidente es nuestra “cita en Samarra”, el encuentro ante el cual no hay huidas.

* * *

Se conoce mal el trabajo magnífico de **Rodrigo Moya** (1935), lo que en parte se debe a la manera desorganizada en que lo ha divulgado y, en parte también, a su ir y venir por América Latina escudriñando los movimientos revolucionarios. Es un artista de varios registros, desde las composiciones semiabstractas hasta las verificaciones de los actos represivos. En todas sus fases una mirada cuidadosa no cede a las facilidades del hallazgo visual o de la denuncia. Sin embargo, en donde alcanza niveles irrefutables es en el retrato, en esa espera de la aparición del rostro indicado o conveniente o más convincente. Por razones obvias, su foto más famosa es la del Che Guevara, en su despacho, con el habano indispensable. No es el guerrillero heroico de la foto que decoró los cuartos de generaciones de universitarios, es un Che que ya acepta ser un símbolo y que mira desde la paciente impaciencia los afanes de Moya.

Hasta ahora considero la mejor serie de retratos de Moya la dedicada a un pistolero, el Güero Batillas, del mundo machista y delincucional del México de 1940 y 1950. Batillas fue en efecto un pistolero, y posiblemente cometió varios de los crímenes de que se jactaba, pero en este caso lo primordial no es su expediente, sino su creencia en su función social: él es un pistolero, alguien uncido a su revólver, que desde el aspecto anuncia la ruina de sus adversarios. Batillas accede a posar para Moya, y lo hace con el atuendo que considera su otra personalidad, y a ello le añade la decisión de no verse sorprendido jamás.

Ya en la década de 1970, la cultura fotográfica está al alcance de todos, y los retratistas, lo quieran o no, están familiarizados con el canon internacional, por ejemplo las obras de Brassai,

Richard Avedon, Irving Penn, Diane Arbus, Sebastián Salgado, entre miles de artistas de la cámara.

“HOY FUE UN DÍA PERDIDO, NO TOMÉ FOTOS”

Hay una fotografía de y para las masas que no se practica como arte sino como rito social, que es registro interminable del instante, defensa contra la ansiedad, instrumento de poder y, ya ahora, proveeduría del *facebook*. Pero esas Hasselblads, Rolleiflexs, Nikons, Brownies o cámaras integradas al celular revelan al público numeroso que gracias a la fotografía prosigue su educación visual o política. La crisis de América Latina ha vigorizado el interés por la fotografía testimonial y artística con su variedad de modos expresivos y exigencias de calidad técnica. A nombre de la Bauhaus, el gran fotógrafo Moholy-Nagy declaró: “los analfabetas del futuro serán, creemos, las personas que no puedan fotografiar”. En tanto disciplina participatoria, hoy la fotografía digital facilita, propicia la intensificación de documentos y versiones visuales de la realidad. ¿Quién no toma hoy fotos?

En América Latina, el arte de la fotografía ha sido, como en el verso de José Gorostiza, “un ojo proyectil que cobra alturas”.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abitia, Jesús H.: 309
Abraham Ángel: 162, 163,
165, 393
Abreu Gómez, Ermilo: 141, 143,
169, 176
Acevedo (actor): 455
Acevedo, Jesús T.: 26, 27, 35
Aceves, José de Jesús: 461
Aceves Navarro, Gilberto: 391
Acosta, Martín: 476
Acosta, Rodolfo: 335, 338
Adamov, Arthur: 473
Adler, Alfred: 251
Aguilar, Amalia: 334
Aguilar, Antonio: 338
Aguilar, Luis: 336, 337
Aguirre, Elsa: 333
Aguirre, Ignacio: 145
Alamán, Lucas: 50
Alazraki, Benito: 348
Albee, Edward: 466
Alcoriza, Luis: 351
Aldás, Luis: 318, 337
Alemán, Miguel: 188, 293, 356,
416, 422, 423
Alfaro Siqueiros, David: 97-99,
103-105, 107-110, 121, 141-
144, 152, 154, 155, 178, 261,
362, 392, 397, 427, 498
Alonso, José: 352, 353
Altamirano, Ignacio Manuel: 211
Althusser, Louis: 246
Altolaguirre, Manuel: 147, 305
Alva de la Canal, Ramón: 138, 139
Alvarado, Crox: 338
Alvarado, Salvador: 432
Álvarez Amaya, Jesús: 145
Álvarez, Augusto H.: 415
Álvarez Bravo, Lola (Dolores
Martínez de Anda): 496, 498
Álvarez Bravo, Manuel: 143 494-
496, 498
Álvarez García, Alfredo: 139
Álvarez, Sofía: 318
Ambler, Eric: 373
Amero, Emilio: 139, 166
Amor, Guadalupe (*Pita*): 240
Anda, José Guadalupe de: 61, 67,
75, 280
Ángeles, Felipe: 278, 470
Anguiano, Raúl: 145
Anouilh, Jean: 466
Anteo: 57, 266
Antón, David: 478
Antonioni, Michelangelo: 363
Antoniorrobles: 147
Apollinaire, Guillaume: 231
Aquiles: 423
Aragón y Leyva, Agustín: 208
Árbenz, Jacobo: 287
Arbus, Diane: 507
Arce Gurza, Francisco: 201, 205
Arellano, Manuel: 149
Arenal, Luis: 143
Arenas, Rosita: 333
Argüelles Bringas, Roberto: 27

- Argüelles, Hugo: 475, 476
 Armendáriz, Pedro: 323, 324, 328, 341, 342, 352
 Armengod, Ramón: 337
 Arniches, Carlos: 450
 Arrabal, Fernando: 473
 Arredondo, Inés: 359, 370
 Arreola, Juan José: 284-286, 357, 472
 Arriaga, Guillermo: 223
 Artaud, Antonin: 143, 473
 Asúnsolo, Ignacio: 416
 Asúnsolo, María: 110
 Atget, Eugène: 480
 Aub, Max: 147
 Auden, W. H.: 147, 250, 300, 401
 Avedon, Richard: 507
 Ávila Camacho, Manuel: 185, 188, 210, 265, 266, 348, 436
 Azar, Héctor: 476
 Azuela, Mariano: 61, 62, 67-70, 76, 175, 192, 217, 388
 Bachelard, Gaston: 218
 Badú, Antonio: 337
 Baena, Carlos: 338
 Balanchine, George: 223
 Balla, Giacomo: 125
 Bal y Gay, Jesús: 147
 Balzac, Honoré: 15
 Bañuelos, Juan: 403, 404
 Baqueiro Foster, Gerónimo: 220
 Barba, Eugenio: 478
 Barba Jacob, Porfirio: 127
 Barba, Meche: 334
 Barbey d'Aureville, Jules Amédée: 15
 Barbusse, Henri: 243
 Barclay, Guillermo: 478
 Barragán, Luis: 415, 422
 Barrault, Jean-Louis: 466
 Barrada, Gabino: 21-23, 26, 28, 29, 32, 35
 Barrada, Octavio G.: 169
 Barros Sierra, Javier: 383, 384
 Basho, Matsuo: 231
 Bassols, Narciso: 192, 194, 195, 204, 254, 255
 Basurto, Luis G.: 475
 Bataille, Georges: 368
 Batillas, Roberto (*Güero*): 506
 Baudelaire, Charles: 15, 16, 83
 Beaton, Cecil: 492
 Beauvoir, Simone de: 443
 Becerra, José Carlos: 407
 Beckett, Samuel: 375, 395, 461, 473
 Beery, Wallace: 314
 Beloff, Angelina: 371
 Beltrán, Alberto: 145
 Benavente, Jacinto: 451
 Benítez, Fernando: 355, 356, 361, 362, 395
 Benítez, José María: 139
 Benjamin, Walter: 12, 261, 375
 Berg, Alban: 359
 Bergamín, José: 147
 Bergman, Ingmar: 290
 Bergson, Henri: 30, 193
 Beristáin, Leopoldo (*El Cuatezón*): 453-455
 Berman, Sabina: 476
 Bernanos, George: 147
 Bertrand, Aloysius: 225
 Best Maugard, Adolfo: 120, 157, 212, 316
 Bioy Casares, Adolfo: 357, 365
 Blanch, Anita: 450
 Blanch, Isabelita: 450
 Blanchot, Maurice: 36
 Blanco Moheno, Roberto: 355
 Blasco Ibáñez, Vicente: 342
 Boal, Augusto: 478
 Boccioni, Umberto: 125
 Bonifaz Nuño, Rubén: 296-299
 Bonilla, Héctor: 352, 353
 Bordes Mangel, Enrique: 500
 Borges, Jorge Luis: 12, 284, 287, 357, 365, 371

- Borolas* (Joaquín García): 338
 Borrego, Salvador: 41
 Bosques, Gilberto: 139
 Boutroux, Émile: 30, 193
 Boytler, Arcady: 307, 318
 Bracho, Diana: 352
 Bracho, Jesús: 145,
 Bracho, Julio: 143, 317, 329, 343,
 349, 458, 459
 Brady, Mathew: 480
 Brando, Marlon: 349
 Braque, Georges: 152, 161
 Brassai (Gyula Halász): 506
 Bravo, Ángel: 143
 Bravo, Guillermina: 222, 223
 Bravo Jiménez, Jorge: 424
 Brecht, Bertolt: 451, 473
 Brehme Hugo: 492
 Breton, André: 173, 259, 260,
 495, 496
 Brito Foucher, Rodulfo: 209
 Broch, Hermann: 418
 Brook, Claudio: 475
 Brook, Peter: 478
 Browning, Elizabeth Barrett: 36
 Büchner, Karl George: 466
 Buenaventura, Enrique: 478
 Bujarin, Nicolái Ivánovich: 241
 Bulgákov, Mijail: 242
 Bulnes, Francisco: 47, 51
 Buñuel, Luis: 147, 329, 343-346,
 350, 396
 Bush, George W.: 271
 Busquets, Narciso: 352, 475
 Bustillo Oro, Juan: 252, 307, 316,
 317, 329, 342, 343, 459
 Bustos Cerecedo, Miguel: 66, 138
 Bustos, Hermenegildo: 90, 92, 221
 Cabada, Juan de la: 141, 143,
 144, 283
 Caballero, Manuel: 26
 Cabrera Infante, Guillermo: 365
 Cabrera, Luis: 38, 57, 199
 Cabrera, Rafael: 27
 Cacho, Raúl: 416
 Cajiga, Esteban: 501
 Calderón, Fernando: 447
 Calderón de la Barca, Pedro: 463
 Callois, Roger: 218
 Cameron, Julia Margaret: 480
 Campa, Luis: 486
 Campobello, Gloria: 222, 223
 Campobello, Nellie: 71, 74, 222, 223
 Campos, Julieta: 370
 Camus, Albert: 466
 Canales, Claudia: 484
 Candela, Félix: 147, 416
 Cañedo, Roberto: 337, 341
 Canetti, Elias: 263
Cantinflas (Mario Moreno): 105,
 325-327, 331, 453, 457
 Cantú, Federico: 165
 Capistrán, Miguel: 172
 Capote, Truman: 286
Capulina (Gaspar Henaine): 338
 Carballedo, Emilio: 296, 445, 467,
 471, 476
 Carballo, Emmanuel: 224, 296, 357
 Cardenal, Ernesto: 296, 401
 Cárdenas, Gregorio (Goyo): 256
 Cárdenas, Lázaro: 76, 143, 146,
 186, 188, 202, 204, 209, 216,
 244, 315, 355, 435
 Cárdenas, Nancy: 477
 Cardona, René: 337, 351
 Cardoza y Aragón, Luis: 108, 109,
 143, 154, 169, 393-395, 453
 Carlota (emperatriz de México): 374
 Carmina, Rosa: 334
 Carné, Marcel: 351
 Carrà, Carlo Dalmazzo: 125
 Carranza, Venustiano: 38, 53, 54,
 57, 72, 101, 192, 310, 490
 Carrillo, Julián: 27
 Carrillo, Lilia: 359, 391, 394,
 395, 396

- Carrillo Puerto, Elvia: 431
 Carrillo Puerto, Felipe: 123, 353
 Carrington, Leonora: 259, 260, 261,
 393, 472
 Carroll, Lewis: 327
 Cartier-Bresson, Henri: 495
 Cartland, Barbara: 390
 Casal, Julián del: 18
 Casasola, Ismael: 489, 490
 Caso, Alfonso: 192, 194
 Caso, Antonio: 11, 25, 26, 27, 29,
 30, 35, 44, 121, 191, 193, 208, 209
 Casona, Alejandro: 450
 Castellanos, Julio: 154, 163, 165,
 169, 259, 393, 458, 478
 Castellanos, Rosario: 78, 296, 300,
 301, 357, 472
 Castillo, Germán: 476
 Castillo, Julio: 476
 Castillo Ledón, Luis: 25
 Castro, Fidel: 245, 276, 370, 371
 Castro, Raúl: 245
 Castro Leal, Antonio: 192, 198
 Castro Pacheco, Fernando: 145
 Catulo: 298
 Cavazos, Lumi: 353
 Cazals, Felipe: 353, 354
 Cen, Matilde: 434
 Cernuda, Luis: 127, 147, 235, 305
 Cervantes, Miguel de: 70, 117, 291
 Cézanne, Paul: 108, 152, 155
Chachita (Evita Muñoz): 339
Chaflán (Carlos López): 338, 453
 Chapa, Ester: 433
 Chaplin, Charles: 12, 126
 Charlot, Jean: 97, 98, 139, 166
 Chávez, Carlos: 150, 169, 219-221,
 227, 467
 Chávez, Cruz: 429
 Chávez, Ezequiel A.: 35
 Chávez, Ignacio: 382
 Chávez Morado, José: 144, 145,
 165, 166, 264
 Chávez Orozco, Luis: 144
 Chéjov, Anton: 42, 463, 466
 Chesterton, Gilbert Keith: 42
Chicote, El (Armando Soto
 Lamarina): 338, 341
 Chirico, Giorgio de: 152
 Chocano, José Santos: 18
 Chopin, Frédéric: 136
 Chumacero, Alí: 184, 239, 240
 Clair, René: 351
 Clancy, Tom: 390
 Claudel, Paul: 301, 466
 Clausell, Joaquín: 91
Clavillazo (Antonio Espino): 338
 Clift, Montgomery: 349
 Cobo, Roberto: 352
 Cocteau, Jean: 172, 173, 184,
 451, 458
 Coen, Arnaldo: 391
 Colina, José de la: 359
 Colín, Eduardo: 27
 Colón, Cristóbal: 98
 Condés Lara, Enrique: 226
 Conde, Teresa del: 394
 Conesa, María: 453, 489
 Contreras Torres, Miguel: 326
 Conway, Jack: 314
 Cordero, Joaquín: 338
 Córdova, Arturo de: 328, 329
 Corona, Isabela: 337, 352, 458
 Coronel, Pedro: 264
 Coronel, Rafael: 391
 Cortázar, Julio: 357, 365
 Cortés, Busi: 353
 Cortés Camarillo, Félix: 464, 465
 Cortés, Mapy: 318
 Corzas, Francisco: 391
 Cosío, Raúl: 223
 Cosío Villegas, Daniel: 117, 119,
 121, 190, 192, 194-196, 356, 362
 Costa, Olga: 165, 258
 Coupeau, François: 463
 Covarrubias, Miguel: 166-168, 223

- Craig, Gordon: 463
 Crane, Hart: 110, 173
 Cravioto, Alfonso: 25, 27
 Croce, Benedetto: 30
 Crowley, Mart: 477
 Crowninshield, Frank: 167
 Cruces, Antíoco: 486
 Cruz, Juana Inés de la: 183, 231, 234, 235, 291, 367, 389
 Cruz, Juan de la: 83
 Cuauhtémoc: 90, 92, 109
 Cuesta, Jorge: 34, 35, 67, 130, 141, 169-173, 176, 178, 186, 187, 208
 Cueto, Germán: 139
 Cuevas, José Luis: 391, 392, 397
 Cukor, George: 350
 cummings, e. e.: 173
 Custodio, Álvaro: 477
 Daguerre, Jacques: 482
 Dalí, Salvador: 249
 Dallal, Alberto: 222
 D'Annunzio, Gabriele: 224
 Dante Alighieri: 116, 117, 291
 Darío, Rubén: 15, 16, 18, 19, 82, 86, 90, 125, 126, 156, 235
 Daumal, René: 380
 Dávalos, Marcelino: 457
 Davenport, Guy: 419
 Dávila, Amparo: 292
 Dávila, José María: 213
 Davis, Miles: 359
 Deniz, Gerardo: 406
 Derba, Mimi: 339, 450, 489
 Derbez, Silvia: 333
 D'Erzell, Catalina: 461
 Dewey, John: 119, 201
 Díaz, Enrique: 492
 Díaz, Porfirio: 21, 24, 27-29, 45, 47-49, 51, 52, 72, 93, 134, 317, 330, 487, 489
 Díaz de León, Francisco: 141, 166
 Díaz Infante, Juan José: 416
 Díaz Mirón, Salvador: 18, 20, 50-52, 82, 130, 179
 Díaz Ordaz, Gustavo: 188, 361, 382
 Díaz y de Ovando, Clementina: 29
 Dicenta, Joaquín: 452
 Dickens, Charles: 185
 Dickinson, Emily: 301
 Diéguez Lara, Manuel Macario: 108
 Dietrich, Marlene: 126, 319
 Díez Barroso, Víctor Manuel: 457
 Dillian, Irasema: 333
 Dilthey, Wilhelm: 216
 Dior, Christian: 325
 Domínguez, Columba: 333, 341
 Don Catarino: 453
 Donne, John: 231
 Donoso, José: 365
 Dorfler, Gillo: 394
 Dosamantes, Francisco: 166
 Dostoievski, Fedor: 275, 276
 Douglas, María: 350, 449
 Draper, Jack: 332
 Dr. Atl: véase Gerardo Murillo
 Dreiser, Theodore: 79
 Dreyfus, Alfred: 50
 Drtikol, Frantisek: 492
 Dueñas, Guadalupe: 286
 Dumézil, Georges: 218
 Dunham, Katherine: 223
 Dunsany, lord: 458
 Dylan, Bob: 402
 Echánove, Alonso: 352, 353
 Echegaray, José de: 452
 Echevarría, Nicolás: 353
 Echeverría Álvarez, Luis: 188, 268, 369
 Edipo: 251, 287
 Edison, Thomas Alva: 139
 Eguren, José María: 14, 18
 Ehrenburg, Ilya: 103
 Einstein, Albert: 124
 Eisenstein, Serguéi: 12, 242, 315, 350, 359, 495

- El Corcito: véase* Antonio Ruiz
 Electra: 251
 El Greco (Domenico Theotokopoulos): 155, 396
 Elías Calles, Plutarco: 55, 72, 123, 142, 197, 201, 203, 327, 433, 460, 492
 Eliot, T. S.: 12, 133, 173, 183, 187, 219, 297, 300, 401
 Elizondo, José F.: 457
 Elizondo, Salvador: 361, 368
 Encina, Juan de la: 147
 Enciso, Jorge: 93, 120, 157
 Engels, Friedrich: 241, 242, 244, 246, 247
 Escobedo, Josefina: 463
 Espronceda, José de: 19
 Esquilo: 466
 Estrada, Cecilio: 485
 Estrada, Genaro: 53, 225
 Eurípides: 466
 Fabela, Isidro: 27
 Fábregas, Manolo: 474
 Fábregas, Virginia: 449, 450, 489
 Fanon, Frantz: 69
 Faulkner, William: 275, 280, 388
 Felguérez, Manuel: 359, 391, 394, 395
 Feliú y Codina, José: 452
 Félix, María: 105, 236, 324, 325, 340, 342, 343
 Fell, Claude: 122
 Fernández, Emilio (*El Indio*): 317, 323, 324, 332, 341, 352
 Fernández, Esther: 333, 335
 Fernández, Justino: 394
 Fernández Ledesma, Enrique: 481
 Fernández Ledesma, Gabriel: 141, 165, 222
 Fernández MacGregor, Genaro: 38
 Fernández Perera, Manuel: 498
 Fernández, Sergio: 291
 Fernández Violante, Marcela: 353
 Ferretis, Jorge: 76, 141
 Feydeau, Georges: 466
 Field Jurado, Francisco: 123
 Fierro, Rodolfo: 63, 72, 74
 Figueroa, Gabriel: 161, 323, 324, 331, 332, 341, 342
 Figueroa, Tolita: 478
 Fisher, Ross: 316
 Fitzgerald, Scott: 359
 Flaubert, Gustave: 235
 Flores Canelo, Raúl: 223
 Flores Magón, Enrique: 52
 Flores Magón, Ricardo: 52
 Flores Muñoz, Gilberto: 369
 Florescano, Enrique: 363
 Fons, Jorge: 351
 Foppa, Alaíde: 442
 Ford, John: 12, 350, 351
 Fort, Charles: 380
 Foucault, Michel: 12
 Foujita, Tsuguharu: 103
 Fra Angélico: 103
 Francis, Xavier: 223
 Franco, Francisco: 41, 64, 146
 Franco, Francisco (director de teatro): 476
 Franco, Jean: 64, 193, 211, 366
 Frank, Consuelito: 167, 333, 415, 422
 Frausto, Antonio R.: 339
 Freud, Sigmund: 8, 12, 14, 86, 124, 219, 249, 250, 255
 Froebel, Friedrich: 102
 Fuchs, Eduard: 261
 Fuentes, Carlos: 62, 218, 292-295, 357, 365
 Fuentes, Fernando de: 315, 316, 324, 329, 335, 340
 Fuller, Samuel: 350
 Galeana, Benita: 435
 Galindo, Alejandro: 329, 339, 340, 349
 Galindo, Blas: 143, 220

- Galindo, Sergio: 292
 Gallardo, Salvador: 136, 138, 139
 Galván, Roberto: 454,
 Galván, Rodolfo: 454
 Galván (senador): 494
 Gálvez, José: 475
 Gamboa, Federico: 50, 51, 64
 Gamboa, Fernando: 143, 144
 Gamboa, José Joaquín: 457
 Gámez, Rubén: 349
 Gamio, Manuel: 76, 120
 Gante, Gregorio de: 214
 Gante, Pedro de: 118
 Gaona, Rodolfo: 502
 Gaos, José: 147, 216
 Garbo, Greta: 126, 291
 Garcés, Mauricio: 337
 García, Adriana: 485
 García, Genaro: 50
 García, Héctor: 503
 García, Sara: 329-331
 García Barragán, Elisa: 29
 García Cabral, Ernesto: 52
 García Cahero, Emilio: 98
 García Cubas, Antonio: 50
 García Flores, Margarita: 372
 García Guerrero, Luis: 263
 García Lorca, Federico: 146, 220,
 451, 472
 García Márquez, Gabriel: 126, 365
 García Naranjo, Nemesio: 38, 50,
 53
 García Núñez, Armando: 93
 García Ponce, Fernando: 359, 391,
 396
 García Ponce, Juan: 357, 359, 367,
 368, 393, 394, 396
 García Riera, Emilio: 350
 García, Romualdo: 484, 485
 García Saldaña, Parménides: 378
 García Téllez, Ignacio: 143
 García Terrés, Jaime: 297, 300,
 355, 358
 Garcíadiego, Javier: 13
 Garduño, Alberto: 93
 Garfias, Pedro: 147, 305
 Garibay K., Ángel María:
 410-412
 Garibay, Ricardo: 289, 290, 357
 Garro, Elena: 144, 273, 277-279,
 389, 470, 476
 Garza, Makedonio: 143
 Gastélum, Bernardo: 169
 Gauguin, Paul: 155
 Gavaldón, Roberto: 342, 349
 Gay, Ramón: 338
 Gedovius, Germán: 91
 Gehry, Frank: 422
 Gershwin, George: 110
 Gerzso, Gunther: 258, 259, 391,
 393, 478
 Gide, André: 172, 187
 Gil-Albert, Juan: 147, 305
 Giménez Cacho, Daniel: 353
 Giraudoux, Jean: 173, 466
 Gironella, Alberto: 391, 396, 397
 Glantz, Margo: 367
 Godard, Jean-Luc: 350
 Goethe, Johann Wolfgang von: 43,
 117, 261
 Gómez Arias, Alejandro: 197, 200
 Gómez Cruz, Ernesto: 352, 353
 Gómez de la Serna, Ramón: 396
 Gómez de la Vega, Alfredo: 463
 Gómez Landero, Humberto: 317
 Gómez Morín, Manuel: 57, 121,
 190, 192-195, 209, 210
 Gómez Muriel, Emilio: 143, 315
 Gómez Robelo, Ricardo: 36
 Gómez Ruiz, Francisco: 13
 Góngora, Luis de: 43, 183, 235
 Gonzaga, Luis: 274
 González, Carlos: 478
 González Casanova, Henrique: 355
 González Casanova, Manuel: 359
 González Casanova, Pablo: 355, 362

- González Dávila, Jesús: 476
 González de León, Teodoro: 416
 González Gortázar, Fernando: 423
 González León, Francisco: 80-82
 González Martínez, Enrique: 20, 27, 53, 86, 130, 191
 González Obregón, Luis: 50, 225
 González Peña, Carlos: 27
 González Rojo, Enrique: 169, 306
 González Tuñón, Raúl: 147
 González y González, Luis: 218, 362
 Gorki, Máximo: 241
 Gorostiza, Celestino: 169, 458, 462, 479
 Gorostiza, José: 133, 151, 169, 173-176, 178, 182, 218, 238, 263, 297, 305, 458, 507
 Gorostiza, Manuel Eduardo de: 447, 466
 Gout, Alberto: 307, 329
 Goya y Lucientes, Francisco de: 155, 396
 Goytortúa, Jesús: 75
 Graham, Martha: 223
 Gram, Jorge (David G. Ramírez): 75
 Granados, Charito: 333
 Greenberg, Clement: 394
 Grifell, Prudencia: 489
 Griffith, David Wark: 350
 Gris, Juan: 155
 Grisham, John: 390
 Guardia, Miguel: 241, 296
 Guerrero, Praxedis G.: 431
 Guerrero, Xavier: 139
 Guerrero de Luna, Consuelo: 338
 Guerrero Galván, Jesús: 165, 264
 Guevara, Adam: 476
 Guevara, Ernesto (*Che*): 180, 243, 245, 246, 506
 Guillén, Jorge: 183, 301, 305
 Guillén, Nicolás: 143, 147
 Guillén, Palma: 433
 Guilmain, Ofelia: 475
 Guízar, Tito: 336
 Guizot, François: 242
 Gumerá, Ángel: 452
 Gurrola, Juan José: 359, 472
 Gutiérrez, Ana: 440
 Gutiérrez Cruz, Carlos: 214
 Gutiérrez de Mendoza, Juana: 431
 Gutiérrez Nájera, Manuel: 15, 17-19, 20, 26, 51, 82, 130
 Gutiérrez Vega, Hugo: 406
 Guzmán, Martín Luis: 27, 28, 30, 31, 32, 37, 38, 58, 61, 64, 67, 71, 72, 73, 192, 217, 288, 310, 343
 Guzmán de Alba, Luis: 269
 Harnecker, Marta: 247
 Hart, John M.: 110, 173, 429
 Hawks, Howard: 350
 Heath, Shirley Brice: 120
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 30
 Heidegger, Martin: 218
 Hellman, Lillian: 466
 Hemingway, Ernest: 12, 147
 Henríquez Ureña, Pedro: 25, 26, 27, 29, 30, 31, 38, 39, 40, 93, 120, 121
 Hermosillo, Jaime Humberto: 329
 Hernández, Amalia: 223
 Hernández, Luisa Josefina: 472, 476
 Hernández, Mario: 353
 Hernández, Miguel: 146, 147
 Hernández Campos, Jorge: 296, 297, 298
 Hernández Luna, Juan: 209
 Herrán, Saturnino: 92, 93, 163, 191
 Herrera, Daniel (*El Chino*): 453
 Hidalgo y Costilla, Miguel: 106, 137
 Hiriart, Hugo: 476
 Hitchcock, Alfred: 12, 249, 350
 Hitler, Adolf: 41, 146, 277
 Homero: 43, 120, 298
 Hoover, J. Edgar: 226
 Hopper, Edward: 359

- Horna, Katy: 259
 Huerta, Adolfo de la: 114
 Huerta, Efraín: 147, 176, 230, 236-238, 401
 Huerta, Eugenia: 13
 Huerta, Victoriano: 28, 52, 53, 59, 64, 101, 134
 Hughes, Robert: 394
 Hugo, Victor: 15, 16, 275, 313
 Huidobro, Vicente: 127, 137
 Huizar, Candelario: 220
 Humphrey, Doris: 223
 Huston, John: 350
 Ibáñez, José Luis: 470, 472, 475
 Ibarguengoitia, Jorge: 288, 289
 Ibsen, Henrik: 452, 463
 Icaza, Ernesto: 91
 Illich, Iván: 272
 Inclán, Miguel: 338, 339
 Inda, Stella: 463
 Infante, Pedro: 321, 322, 336, 346
 Inge, William: 466
 Ingres, Jean Auguste Dominique: 160
 Ionesco, Eugène: 359, 466, 473
 Iris, Esperanza (María Esperanza Bofill Ferrer): 449, 489
 Isaac, Alberto: 349
 Isaías: 284
 Izaguirre, Leandro: 90
 Izquierdo, María: 113, 143, 164, 165, 169, 393, 478
 Jaimes Freyre, Ricardo: 18
 James, Edward: 505
 James, William: 30
 Jara, Heriberto: 137
 Jaramillo, Rubén: 362
 Jardiel Poncela, Enrique: 450
 Jaso (alumno de la Escuela de Minería): 51
 Jenkyl, Bodil: 223
 Jiménez, Agustín: 316, 331, 498
 Jiménez, Juan Ramón: 187
 Jiménez, Mauricio: 476
 Jiménez, Sotelo Constantino: 485
 Jiménez Mabararak, Carlos: 223
 Jiménez Rueda, Julio: 65, 457, 459, 461
 Jodorowsky, Alexandro: 351, 359, 361, 473, 476, 477
 Jordá, Luis G.: 457
 José Agustín (Ramírez Gómez): 378, 379
 Juárez, Benito: 21, 49, 51, 228, 374, 429
 Junco, Alfonso: 148
 Junco, Tito: 338
 Jurado, Katy: 334
 Kafka, Franz: 258, 259, 284, 285
 Kahlo, Frida: 105, 110-113, 261, 352, 392
 Kahlo, Guillermo: 491
 Kandinsky, Vasili: 158
 Kant, Emmanuel: 30, 31
 Kantor, Tadeusz: 466, 478
 Kautsky, Karl: 243
 Kazan, Elia: 351
 Keaton, Buster: 126
 Keys, Guillermo: 223
 Kintaniya, Luis: 136, 138
 Kissinger, Henry: 248
 Klee, Paul: 158
 Korporal, Giovanni: 349
 Krauze, Enrique: 192
 Labastida, Jaime: 403, 404
 Labriola, Antonio: 243
 Lacan, Jacques: 12, 257
 Lafargue, Paul: 243
 La Fontaine, Jean de la: 287
 Laforgue, Jules: 83
 Lamartine, Alphonse de: 19
 Lamas, Marta: 431, 437, 438
 Lang, Fritz: 12, 350, 359
 Larreta, Enrique: 224
 Lavalle, Josefina: 223
 Lazo, Agustín: 150, 154, 162, 163, 165, 169, 393, 458, 478

- Lazo, Carlos: 416
 Leal, Fernando: 98, 141
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret): 415, 422
 Ledesma, Amanda: 333
 Leduc, Paul: 354
 Leduc, Renato: 130, 135, 136
 Léger, Fernand: 155
 Legorreta, Ricardo: 416
 Leigh, Vivian: 466
 Leñero, Vicente: 369, 475, 476
 Lenin, Vladimir Ilich: 241, 243, 244, 246
 Lennon, John: 402
 Lenormand, Frédéric: 172, 458
 León Felipe: 147, 305
 León-Portilla, Miguel: 411-413
 Lessing, Gotthold Ephraim: 30
 Lewis, Oscar: 327, 361
 Lezama Lima, José: 357, 365, 407
 Liera, Óscar: 476
 Limantour, José Yves: 21
 Limón, José: 222, 223
 Linares Rivas, Manuel: 458
 Lindsay, Vachel: 173
 Linneo, Carlos: 177
 Lira, Miguel N.: 460
 List Arzubide, Germán: 136, 138, 139
 Lizalde, Eduardo: 306, 359
 Llano, Amanda del: 333
 Lombardo Toledano, Vicente: 31, 32, 37, 192-195, 205-210, 241
 Lope de Vega y Carpio, Félix: 235, 463, 466
 López, Ignacio: 501, 502
 López, Marga: 333, 334
 López, Rafael: 17, 27, 138, 139
 López Austin, Alfredo: 414
 López de Santa Anna, Antonio: 74
 López Mancera, Antonio: 478
 López Mateos, Adolfo: 110, 185, 188, 268
 López Méndez, Ricardo: 211
 López Moctezuma, Carlos: 338, 339, 463
 López Páez, Jorge: 357
 López Portillo y Rojas, José: 50, 53
 López Rojas, Eduardo: 353
 López Tarso, Ignacio: 342, 475
 López Velarde, Ramón: 80, 82-85, 96, 117, 128, 130, 131, 134, 152, 153, 156, 191, 192, 228, 234, 235
 López y Fuentes, Gregorio: 76, 77
 Lowell, Amy: 173
 Lozano, José María: 38
 Lozano García, Carlos: 457
 Lozano García, Lázaro: 457
 Lubitsch, Ernest: 351
 Luce, Claire Booth: 461
 Lucrecio: 298
 Lugones, Leopoldo: 16, 18, 83, 101, 179
 Luna, Alejandro: 478
 Lunacharski, Anatoli Vasilievich: 211
 Luna, Marta: 476
 Lupercio, José María: 492
 Luxemburgo, Rosa: 243
 Luzuriaga, Guillermo de: 140
 Lynch, Kevin A.: 425
 Macedo, Pablo: 36
 Macedo, Rita: 352
 Machado, Antonio: 146
 Madero, Francisco I.: 24, 27, 28, 52-54, 114, 119, 123, 134, 193, 279, 490
 Madero, Luis Octavio: 139
 Madonna: 111
 Madrid, Miguel de la: 437
 Magaña, Delia: 335, 453
 Magaña Esquivel, Antonio: 446
 Magaña, Sergio: 296, 467, 469, 476
 Magdalena, Mauricio: 61, 67, 77, 459
 Maiakovski, Vladimir: 138
 Mallarmé, Stéphane: 43, 231
 Malraux, André: 275

- Mancisidor, José: 67, 68, 79, 143, 144
 Mandelstam, Osip: 242
 Manet, Claude: 155
 Manilla, Manuel: 89
 Mann, Thomas: 359
Manolin (Manuel Palacios Sierra): 338
 Manrique, Jorge Alberto: 394, 423, 425
Mantequilla (Fernando Soto): 338, 339
 Maples Arce, Manuel: 136-138, 164
 Margules, Ludwik: 476
 Mariátegui, José Carlos: 40, 243, 244
 Maria y Campos, Armando de: 446, 456
 Marinello, Juan: 143
 Marinetti, Filippo Tommaso: 125, 137, 139
 Marín, Gloria: 333
 Marín, Guadalupe: 262, 494
 Mariscal, Federico: 27
 Mar, María del: 139, 143
 Marqués, María Elena: 333
 Márquez Romay, Luis: 493
 Márquez Sterling, Manuel: 123
 Martí, José: 18, 20, 180
 Martín, Ana: 352
 Martínez, Gonzalo: 353
 Martínez, Ricardo: 264
 Martínez de Hoyos, Jorge: 352
 Martínez Rendón, Miguel: 139
 Martínez Solares, Gilberto: 317, 331
 Marx, Karl: 12, 124, 139, 219, 227, 241, 242, 243, 247
 Mata, Filomeno: 362
 Mata Rivera, Juan: 430
 Matisse, Henri: 16, 152, 155
 Matos, Eduardo: 414
 Maximiliano de Habsburgo: 374
 Mayo, Hermanos (Julio, Cándido y Francisco): 502, 503
 Maza, Francisco de la: 394
 Medellín, Roberto: 210
 Medel, José: 291
 Medel Ruiz, Manuel: 453
 Medina, Elsie: 434
 Medina, Félida: 478
 Medina, Ofelia: 352, 353
 Medina, Rafael: 457
 Mediz Bolio, Antonio: 27, 457
 Mejía Sánchez, Ernesto: 296
 Mella, Julio Antonio: 283
 Melo, Juan Vicente: 359, 369
 Méndez, Fernando: 336
 Méndez, Juan Crisóstomo: 493
 Méndez, Leopoldo: 139, 141, 143, 145
 Méndez Rivas, Joaquín: 27
 Mendizábal, Miguel Othón de: 76, 362
 Mendoza, Héctor: 472, 475
 Mendoza, Víctor Manuel: 338
 Meneses Morales, Ernesto: 254
 Mérida, Ana: 222, 223
 Mérida, Carlos: 98, 143, 144, 154, 157, 158, 166, 222, 391
 Metinides, Enrique: 505
 Metternich, Klemens von: 242
 Meyerhold, Vsevolod Emiliévich: 463
 Meyer, Jean: 75
 Meza, Guillermo: 264
 Michel, Alfonso: 161, 393
 Michelena, Margarita: 239, 297
 Mies van der Rohe, Ludwig: 415, 422
 Miguel Ángel Buonarroti: 107
 Millares, Manuel: 396
 Mills, Charles Wright: 361, 420
 Mindszenty, Josef: 227
 Minnelli, Vincent: 350
 Miró, Gabriel: 224
 Miró, Joan: 16, 159
 Miroslava: 333
 Mistral, Gabriela: 120, 301
 Moctezuma: 92, 467, 469
 Modigliani, Amedeo: 103, 158
 Modotti, Tina: 283, 493-495, 497
 Moheno, Querido: 50, 52

- Moholy-Nagy, László: 507
 Molina Enriquez Renato: 116
 Molina Enriquez, Andrés: 57, 362
 Molina, Tirso de: 466
 Moncayo, José Pablo: 220, 223
 Monet, Édouard: 155
 Montaigne, Michel Eyquem de: 320
 Montale, Eugenio: 297
 Montalván, Celia: 453, 456, 489
 Montejo, Carmen: 475
 Montenegro, Roberto: 27, 93, 95,
 97, 120, 121, 156, 157, 176, 458
 Monterde, Francisco: 65, 225, 446,
 457, 460, 461
 Monterroso, Augusto: 286, 287, 296
 Montes, Mario: 461
 Montes de Oca, Marco Antonio: 306,
 402, 403
 Montoya, María Tereza: 291,
 450, 451
 Moral, Enrique del: 415, 418,
 425, 426
 Morales, María Salud: 434
 Morales, Rodolfo: 391, 398
 Moreno, Antonio: 318
 Moreno de Alba, José: 390
 Moreno Rivas, Yolanda: 219, 220
 Moreno Villa, José: 147
 Morones, Luis N.: 327, 453
 Mouffe, Chantal: 248
 Moya, Rodrigo: 506
 Munique Escobar, Luis: 269
 Muñoz, Luciano: 434
 Muñoz, Rafael F.: 67, 71, 73, 74
 Muñoz Castro, Antonio: 415
 Muñoz Cota, José: 143
 Muñoz Seca, Pedro: 450
 Muñúzuri, José: 430
 Murguía, Ana Ofelia: 352
 Murillo, Gerardo (Dr. Atl): 26, 95,
 98, 101, 102, 107, 120, 121
 Musil, Robert: 359
 Mussolini, Benito: 146
 Mutio, Ricardo: 459
 Nandino, Elías: 169, 239
 Navarro, Carlos: 316, 337
 Negrete, Jorge: 307, 325, 336,
 340, 346
 Nelken, Margarita: 147
 Neruda, Pablo: 12, 16, 126, 127,
 146, 147, 219, 230, 238, 287,
 356, 401
 Nerval, Gérard de: 15, 231
 Nervo, Amado: 17, 18, 19, 20, 47,
 51, 82, 125, 130, 156, 389
 Newton, Isaac: 177
 Nezahualcōyotl: 413
 Niépce, Nicéphore: 482
 Nieto, Rodolfo: 391, 397
 Nietzsche, Friedrich: 30, 44
 Nijinski, Vaslav Fomich: 156
 Noriega, Eduardo: 338
 Noriega Hope, Carlos: 457
 Novaro, María: 353
 Novo, Salvador: 121, 127, 169, 170,
 171, 173, 174, 175, 176, 188,
 189, 356, 451, 458, 461, 465, 467
 Obregón, Álvaro: 38, 54, 72, 98,
 99, 115, 119, 122, 192, 456,
 460, 490
 Ocampo, Isidoro: 145
 Ocampo, María Luisa: 457, 461
 Ocampo, Silvina: 365
 Ocón, Juan: 492
 Odets, Clifford: 459
 O'Gorman, Edmundo: 362
 O'Gorman, Juan: 165, 415, 422,
 425, 426
 O'Higgins, Pablo: 141, 143, 263
 Olaguibel, Francisco: 50
 Olavarría y Ferrari, Enrique de: 446
 Olea y Leyva, Teófilo: 192, 194
 Oliva, Óscar: 403, 404
 Olmos, Carlos: 477
 O'Neill, Eugene: 173, 458, 459,
 463, 472

- Orendáin, Leopoldo I.: 482
 Orfila Reynal, Arnaldo: 356, 361
 Orozco, Gladiola: 223
 Orozco, José Clemente: 52, 61, 89, 93, 95, 97, 98, 101, 103-108, 121, 144, 151, 152, 154, 176, 261, 397, 453-455
 Orozco, Pascual: 74
 Orozco Romero, Carlos: 166, 222, 259
 Ortega y Gasset, José: 33, 216
 Ortín, Polo: 326, 338
 Ortiz, Martín: 492
 Ortiz de Montellano, Bernardo: 141, 169, 170, 171, 174, 182
 Ortiz Hernán, Gustavo: 79, 139, 144
 Ortiz Vidales, Alfredo: 139
 Orwell, George: 147
 Otero, Clementina: 458, 463
 Othón, Manuel José: 18, 20, 51, 130
 Othón Robledo, Miguel: 214
 Ovidio: 298
 Owen, Gilberto: 169, 174, 177, 187, 458
 Paalen, Wolfgang: 258, 259
 Pabst, Georg Wilhelm: 350
 Pacheco, Cristina: 149
 Pacheco, José Emilio: 17, 297, 357, 374-377, 407
 Pacheco, Máximo: 139
 Pacheco Torres, Juan: 434
 Padilla, Ezequiel: 199
 Pagés Llergo, José: 356
 Palacios Macedo, Miguel: 192, 194, 195
 Palencia, Ceferino: 147
Palillo (Jesús Martínez): 338, 453, 456
 Palma, Andrea: 307, 319, 332
 Palma, Leticia: 333, 334
 Palma, Ricardo: 224
 Pani, Mario: 415, 418, 425, 426
 Papini, Giovanni: 284
 Parada León, Ricardo: 457, 461, 479
 Pardavé, Joaquín: 317, 329, 330, 453
 Parker, Charlie: 359
 Parra, Félix: 91
 Parra, Manuel de la: 27
 Parra, Nicanor: 401
 Parra, Porfirio: 35, 51
 Parra, Víctor: 338, 339
 Pascal, Gabriel: 478
 Pascual, Meche: 475
 Paso, Alfonso: 467
 Paso, Fernando del: 374
 Pater, Walter Horatio: 36
 Pavese, Cesare: 359
 Pavón, Blanca Estela: 236, 333
 Paz, Martín: 139
 Paz, Octavio: 19, 56, 100, 144, 147, 215, 218, 219, 230-232, 234, 235, 293, 305, 344, 356, 357, 365, 372, 393, 397, 401, 423, 472
 Pedroso, Manuel: 147
 Pei, I. M.: 422
 Pellicer, Carlos: 19, 120, 121, 144, 151, 169, 170, 171, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 284, 356, 377, 407, 494
 Penn, Irving: 507
 Peón, Rafael: 48
 Peón, Ramón: 326
 Perelman, J. S.: 252
 Péret, Benjamin: 259
 Pereyra, Carlos: 50, 52
 Pérez, Amparo: 454
 Pérez Escrich, Enrique: 449
 Pérez Galdós, Benito: 185
 Pérez Martínez, Héctor: 139, 144
 Pérez Palacios, Augusto: 416, 424
 Pessoa, Fernando: 235
 Peza, Juan de Dios: 18, 82
 Phillips, Alex: 332

- Picasso, Pablo: 12, 16, 103, 109,
 124, 125, 147, 152, 155, 158,
 159, 161, 163, 215, 219
 Pinal, Silvia: 333, 334
 Pineda, Enrique: 476
 Pinochet, Augusto: 248
 Pino Suárez, José María: 52, 193
 Pinter, Harold: 375
 Piñeira, Virgilio: 365
Piporro (Eulalio González): 337, 338
 Pirandello, Luigi: 457, 466
 Piscator, Erwin: 459, 463
 Pitol, Sergio: 357, 373
 Placencia, Alfredo R.: 80-82
 Platón: 30, 116, 117, 120
 Plaza, Antonio: 82
 Plejánov, Georgi: 243
 Plotino: 116
 Poe, Edgar Allan: 90
 Poincaré, Henri: 30
 Pollock, Jackson: 359
 Pompei, Giuliana: 442
 Ponce, Manuel: 81
 Ponce, Manuel M.: 27, 219
 Ponce de León, Alfonso: 26
 Poniatowska, Elena: 218, 361, 371,
 372, 386, 440
 Pons, María Antonieta: 334
 Portes Gil, Emilio: 198-200
 Portilla, Jorge: 215
 Posada, José Guadalupe: 88, 89, 91,
 98, 221, 222
 Pound, Ezra: 18, 133, 173, 219,
 231, 401
 Pozas, Ricardo: 77, 357
 Prado, Lilia: 334
 Prados, Emilio: 147, 305
 Praz, Mario: 394
 Prieto, Julio: 475, 478
 Prieto, Miguel: 147, 355
 Prieto, Raúl: 356
 Proust, Marcel: 12, 80, 185, 291
 Pruneda, Alfonso: 29
 Pudovkin, Vsevolod Ilariónovich: 350
 Puga y Acal, Manuel: 208
 Puig, Manuel: 365
 Puig Cassauranc, José Manuel: 65, 203
 Pujol, Antonio: 143
 Pulido, Óscar: 338
 Quevedo, Francisco de: 235, 287
 Quintana, Rosita: 333
 Quiroga, Vasco de: 118
 Rabasa, Emilio: 21, 50, 64, 429
 Rahon, Alice: 259
 Rama, Ángel: 39
 Ramírez, Arcelia: 353
 Ramírez, Claudia: 353
 Ramírez, Everardo: 145
 Ramírez López, Ignacio: 202
 Ramírez Vázquez, Pedro: 424
 Ramos, Manuel: 492
 Ramos, Samuel: 11, 31, 169, 176,
 208, 215, 216, 251, 252
 Ramos Martínez, Alfredo: 27
 Ramsaye, Terry: 314
 Ramuz, C. E.: 280
 Rascón Banda, Víctor Hugo: 476
 Ray, Nicholas: 350
 Rebolledo, Efrén: 17, 18, 82, 132
 Reinhardt, Max: 463
 Rejano, Juan: 147, 305, 355
 Renaud, Madeleine: 466
 Renoir, Jean: 350, 453
 Renoir, Pierre Auguste: 155
Resortes (Adalberto Martínez): 338,
 339, 453
 Reverdy, Pierre: 396
 Revueltas, Fermín: 139, 141, 164
 Revueltas, José: 273, 275-277, 363
 Revueltas, Rosaura: 227
 Revueltas, Silvestre: 142-144, 220,
 222, 223, 315
 Reyes, Alfonso: 25-30, 32, 36, 38,
 42, 43, 45, 130, 147, 191, 195,
 205, 356, 357, 359, 390
 Reyes, Aurelio de los: 309

- Reyes, Bernardo: 42
 Reyes de la Maza, Luis: 446
 Reyes Ferreira, Jesús: 159, 160
 Reyes Nevares, Salvador: 215
 Reyes Spíndola, Patricia: 352
 Rhodakanaty, Plotino C.: 430
 Riis, Jacob: 480
 Rimbaud, Arthur: 15, 156
 Río, Dolores del: 227, 322-324, 328, 341
 Ripstein, Arturo: 329, 351
 Riquelme, Carlos: 463
 Rius, Luis: 356
 Rius Facius, Antonio: 75
 Riva, Carlos:
 Rivas Cacho, Lupe: 449, 454, 457, 489
 Rivas Larrauri, Carlos: 76
 Rivas Mercado, Antonieta: 458
 Rivera, Diego: 26, 27, 61, 89, 93-98, 100, 102-105, 107, 111, 112, 121, 144, 150, 151, 154, 157, 176, 178, 189, 212, 215, 261, 262, 264, 371, 397, 494, 495, 498
 Robles, Fernando: 75
 Robles Castillo, Aurelio: 75
 Roces, Wenceslao: 147
 Rodó, José Enrique: 36
 Rodríguez, Ismael: 307, 321, 322
 Rodríguez, Jesusa: 476
 Rodríguez, Joselito: 336
 Rodríguez Lozano, Manuel: 160-163, 169, 393, 458
 Roel, Gabriela: 353
 Roger-Marx, Claude: 458
 Rojas González, Francisco: 77
 Rojo, María: 352, 353
 Rojo, Rubén: 307
 Rojo, Vicente: 355, 359, 391, 394, 395, 478
 Roldán, Emma: 339
 Rolland, Romain: 116, 118
 Rolón, José: 220
 Romero, José Rubén: 355
 Romero Rubio, Carmen: 131
 Roosevelt, Franklin Delano: 228
 Rosas, Enrique: 278, 309
 Rosellini, Roberto: 351
 Rosenberg, Harold: 153, 394
 Rossi, Alejandro: 371
 Rostand, Edmond: 452
 Rothberg, Dana: 353
 Rubín, Ramón: 78
 Rubio, Miguel: 144
 Ruelas, Enrique: 476
 Ruelas, Julio: 90, 156
 Ruiz, Antonio (*El Corcito*): 163, 165, 169, 176, 393
 Ruiz, Guillermo: 139
 Ruiz, José Carlos: 352
 Ruiz de Alarcón, Juan: 466
 Rulfo, Juan: 62, 161, 217, 273, 279, 280-282, 286, 342, 357, 363, 388
 Ruskin, John: 30, 36
 Russolo, Luigi: 125
 Ruvinskis, Wolf: 449
 Saavedra, Rafael M.: 461
 Sabines, Jaime: 218, 296, 302, 303, 304, 401
 Sade, Donatien Alphonse François, marqués de: 219, 368
 Sáenz, Moisés: 110, 201
 Saint-John Perse (Alexis Léger): 173, 301, 401, 407
 Sainz, Gustavo: 378
 Sala, Rafael: 139
 Salado Álvarez, Victoriano: 50
 Salazar, Abel: 338
 Salazar, Adolfo: 147
 Salazar, Othón: 500
 Salazar, Ricardo: 504
 Salazar Mallén, Rubén: 169, 173
 Salgado, Sebastián: 507
 Salinas Moro, Raúl: 424
 Salinger, J. D.: 379
 Sánchez, Carlos Cuauhtémoc: 390

- Sánchez, Salvador: 352
 Sánchez Vázquez, Adolfo: 147
 Sandburg, Carl August: 173
 Santa Anna, Antonio López de:
 véase López de Santa Anna,
 Antonio
 Santa Anna, Justo A.: 215
 Santander, Felipe: 477
 Sarlo, Beatriz: 39
 Saroyan, William: 466
 Sarquís, Francisco: 79
 Sartre, Jean-Paul: 69, 218, 361, 466
 Saura, Antonio: 396
 Scheler, Max: 218
 Schiller, Friedrich von: 30
 Schneider, Luis Mario: 172
 Schopenhauer, Arthur: 30
 Schwob, Marcel: 224
 Scott, James: 202
 Segovia, Tomás: 305, 357, 359
 Seki Sano: 449, 463
 Sennett, Richard: 420, 426
 Serdán, Carmen: 430, 431
 Serrano, Francisco: 72, 289, 456
 Seurat, Paul: 155
 Severini, Gino: 125
 Sevilla, Ninón: 307, 334, 341, 342
 Sevilla, Raphael J.: 317, 318
 Shakespeare, William: 120, 461, 463
 Shaw, George Bernard: 462, 463
 Shelley, Jaime Augusto: 403
 Sheridan, Beatriz: 475
 Sheridan, Guillermo: 172, 179
 Shilinsky, Estanislao: 338
 Shostakóvich, Dmitri: 242
 Sierra, Justo: 21-24, 27-29, 46
 Silva, David: 337, 339
 Silva Herzog, Jesús: 355
 Silva, José Asunción: 18, 20
 Silva y Aceves, Mariano: 27, 225
 Silvestre, Armando: 338
 Simon, Neil: 466
 Sinclair, Upton: 79, 147
 Siqueiros, David Alfaro: *véase* Alfaro
 Siqueiros, David
 Sirk, Douglas: 350
 Sistach, Marisa: 353
 Smarth (Librado García): 492
 Sokolow, Anna: 222-223
 Solana, Rafael: 230
 Solano, Rosalío: 332
 Soler, Andrés: 339
 Soler, Domingo: 339
 Soler, Fernando: 318, 329-331,
 450, 460
 Somoza, Anastasio: 41
 Sontag, Susan: 394, 441
 Sorel, Georges: 243
 Soriano, Juan: 159, 261, 262, 372,
 391, 393, 472
 Sosa, Francisco: 50
 Sosa, Roberto: 353
 Soto, Roberto (*El Panzón*): 453, 454,
 456
 Speer, Albert: 426
 Spencer, Herbert: 23
 Spender, Stephen: 147
 Spengler, Oswald: 211
 Spota, Luis: 355, 357
 Stalin, José: 109, 248, 416
 Stanislavski, Konstantin: 349, 463
 Steinbeck, John: 348
 Stendhal (Henri Beyle): 185
 Sterne, Laurence: 42
 Stevenson, Robert Louis: 42
 Stockhausen, Karlheinz: 359
 Strand, Paul: 315, 494, 495
 Strasberg, Lee: 478
 Stravinski, Igor: 12
 Strehler, Giorgio: 478
 Strindberg, August: 463, 473
 Sturges, Preston: 350
 Suárez, Luis: 102
 Suárez, Manuel: 110
 Sullivan, Louis Henry: 422
 Supervielle, Jules: 173, 184

- Tablada, José Juan: 11, 17, 18, 128, 130-134, 137, 167, 173, 234
 Taibo II, Paco Ignacio: 241
 Taine, Hippolyte: 30
 Talesnik, Ricardo: 467
 Tamayo, Florentina: 149
 Tamayo, Marina: 236, 333
 Tamayo, Rufino: 143, 149, 150, 151, 154, 165, 169, 228, 234, 261
 Tamayo y Baus, Manuel: 446
 Tanguy, Yves: 259
 Tàpies, Antoni: 396
 Taracena, Alfonso: 48, 51, 53
 Tavira, Luis de: 476
 Teixidor, Felipe: 356
 Tellado, Corín: 390
 Thurber, James: 252
 Tibol, Raquel: 394
Tin Tan (Germán Valdés): 331
 Toledo, Francisco: 149, 391, 399, 400
 Tolstói, León: 116, 120, 185
 Topor, Roland: 473
 Torné, Regina: 353
 Torre, Francisco de la: 26
 Torres, Eugenia: 459, 461
 Torres Bodet, Jaime: 120, 121, 133, 169, 171, 174, 175, 185, 265
 Torri, Julio: 27, 41, 121
 Torruco, Miguel: 337
 Toscano, Carmen: 309
 Toscano, Salvador: 309
 Toussaint, Manuel: 192, 194
 Tovar, Lupita: 335
 Traven, B.: 77
 Trotsky, León: 104, 109, 144, 241, 243
 Truffaut, François: 350
 Trujilla, Emilia: 453
 Trujillo, Rafael Leónidas: 41
 Truman, Harry S.: 228
 Tuero, Emilio: 337
 Turrent, Lorenzo: 143
 Tzara, Tristán: 125
 Ucello, Paolo: 361
 Uranga, Emilio: 215, 216
 Urbina, Luis G.: 18, 20, 24, 36, 53
 Urquiza, Concha: 81
 Urquiza, Francisco L.: 71
 Urrea, Teresa: 429
 Urtusuástegui, Tomás: 476
 Uruchúa, Víctor: 463
 Urueta, Cordelia: 264, 391
 Urueta, Jesús: 24, 26
 Usigli, Rodolfo: 55, 169, 227, 445, 460, 463-465
 Valadés, Edmundo: 284, 357
 Valdés Leal, Juan de: 396
 Valéry, Paul: 12, 183, 184
 Valle-Arizpe, Artemio de: 224-225
 Valle-Inclán, Ramón del: 224, 396
 Vallejo, César: 12, 16, 127, 147, 219, 401, 499
 Valletto, Hermanos (Julio, Guillermo y Ricardo): 485
 Van Druten, John: 466
 Van Gogh, Vincent: 155
 Van Vechten, Carl: 167
 Vanegas Arroyo, Antonio: 89
 Varela, Yolanda: 333
 Varese, Edgar: 135
 Vargas de la Maza, Armando: 316
 Vargas Llosa, Mario: 365
 Varo, Remedios: 259, 261
 Vasconcelos, José: 25, 27, 28, 30, 31, 35, 36, 38, 40, 41, 48, 51, 67, 71, 77, 95, 96, 99, 101, 114-123, 142, 171, 178, 185, 191, 197-199, 211-213, 217
 Vásquez del Mercado, Alberto: 192, 194
 Vaughn, Mary Kay: 201, 202
 Vázquez Gómez, Francisco: 28, 29
 Vázquez Vela, Gonzalo: 143
 Vega, Gonzalo: 352
 Vela, Arqueles: 136-138

- Velasco, José María: 90
 Velasco, María Elena (*La India María*): 353
 Velázquez, Diego: 155, 396, 493
 Velázquez, Fidel: 327
 Vélez, Lupe: 332
 Verlaine, Paul: 15, 16, 156
 Vicens, Josefina: 283
 Vigo, Jean: 350
 Villa, Francisco: 40, 55, 61, 63, 64, 66, 67, 71-75, 173, 191, 220, 314-315, 340, 490
 Villa, Lucha: 352
 Villa Lever, Lorenza: 268
 Villagrán, José: 416
 Villaurrutia, Xavier: 41, 121, 127, 128, 130, 133, 150, 151, 155, 162, 169, 170, 173-176, 184, 185, 238, 240, 297, 305, 458, 462, 463
 Villegas, Paloma: 380
 Villoro, Juan: 371
 Villoro, Luis: 215, 216
 Virgilio: 44, 120, 205, 298
Viruta (Marco Antonio Campos): 338
Vitola (Fanny Kauffman): 335
 Waite, C. B.: 492
 Waldeen: 222
 Walsh, Raoul: 350
 Waugh, Evelyn: 373
 Weber, Max: 356
 Weegee (Arthur H. Felling): 502
 Weeks, Jeffrey: 256
 Welles, Orson: 350
 West, Mae: 186
 Weston, Edward: 493-495, 497
 Wilde, Oscar: 30, 36, 156, 375, 462
 Wilder, Billy: 350
 Wilder, Thornton: 350, 466
 Wilhelmy, Amelia: 335, 453
 Williams, Emlyn: 466
 Williams, Tennessee: 375, 449
 Wilson, Bob: 478
 Winckelmann, Johann Joachim: 30, 36
 Wolfe, Bertram D.: 93
 Wollheim, Richard: 249
 Woolf, Virginia: 291
 Worringer, Wilhelm: 394
 Wright de Kleinhans, Laureana: 429
 Wright, Frank Lloyd: 415, 422
 Wundt, Wilhelm: 30
 Xirau, Joaquín: 147
 Yampolsky, Mariana: 504, 505
 Yáñez, Agustín: 273-275, 363
 Yeats, William Butler: 231, 393
 Yela Gunther, Rafael: 158
 Zabludovsky, Abraham: 416
 Zaid, Gabriel: 180, 405, 407
 Zalce, Alfredo: 143, 145, 166
 Zapata, Emiliano: 28, 52, 53, 55, 134, 145, 191, 223, 353, 396, 431, 459, 490
 Zapata, Eufemio: 72, 490
 Zárraga, Ángel: 93, 157
 Zea, Leopoldo: 21, 22, 216
 Zea, María Luisa: 333
 Zenón de Elea: 423
 Zepeda, Eraclio: 403
 Zhdánov, Andréi Alexándrovich: 242
 Zinnemann, Fred: 315
 Zorrilla, José: 460
 Zúñiga de González, Guadalupe: 433
 Zurbarán, Francisco de: 155
 Zurita, Humberto: 352

*Historia mínima de
la cultura mexicana en el siglo XX*
se terminó de imprimir en agosto de 2016
en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V.,
Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, 14370,
Ciudad de México.
Composición tipográfica y formación:
Socorro Gutiérrez y Patricia Zepeda,
en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidaron la edición
Eugenia Huerta y Antonio Bolívar.

En 1977 entregué a El Colegio de México unas “Notas sobre la cultura mexicana” para la *Historia general de México*. Más de treinta años después, y también desde la crónica de la historia cultural, he revisado y ampliado considerablemente esas notas, y me he beneficiado de un alud de publicaciones, por lo común académicas: obras completas, ensayos y biografías sobre creadores destacados, discusiones sobre el canon y la conveniencia o inutilidad del uso del término, recuperaciones y olvidos pertinentes, práctica ritual de homenajes a propósito de cincuentenarios y centenarios. Entre los cambios de percepción, uno primordial: el nacionalismo ya no persuade, pero la atención a lo nacional se acrecienta. Ya no se es nacionalista, pero la atención a lo nacional es obsesiva.

Los acontecimientos y fenómenos de estos años en lo social, lo político y lo económico han tenido vastas consecuencias en la cultura, que a su vez han influido poderosamente en la sociedad. Entre los hechos a destacar, el PRI perdió en dos ocasiones la Presidencia de la República; la derecha insiste en el combate al Estado laico y a las universidades públicas; un buen número de libertades que se daban por muy firmes sufren la acometida del integrismo; la izquierda no ha cesado de dividirse, y las condiciones económicas son muy adversas. Con todo, es ya irrefutable el papel de la cultura (libros, música, teatro, danza, pintura, instalaciones, escultura) en la resistencia a la destrucción de lo ya obtenido y en el desarrollo de las comunidades y las personas.

Carlos Monsiváis

 EL COLEGIO
DE MÉXICO



Historia
M·I·N·I·M·A