

NO CON UN SOLLOZO, SINO ENTRE DISPAROS
(Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)

POR

CARLOS MONSIVAIS

LA DICTADURA QUE TERMINA, LA DEMOCRACIA QUE NO SE INICIA

El 20 de noviembre de 1910, la fecha mítica y real que señala el principio de la Revolución Mexicana, muy pocos intelectuales en el país practican el “examen de conciencia”. Tras los treinta y cuatro años del porfiriato, los escritores se han acostumbrado a su situación casi marginal: reverenciados en ocasiones, pero jamás tomados en cuenta como punto de vista; con privilegios comparativos, pero bajo el castigo salarial del magisterio y el periodismo, con cargos de diputados o de cónsules en embajadas, pero sin otro público que los pocos que, sabiendo leer, desean ejercitar dicho talento (el índice de analfabetismo en 1910: 80% de la población). Al sector ilustrado lo asusta la lucha armada, a la que definen como Caja de Pandora que diseminará las fuerzas incontrolables de la barbarie.

No es defendible el régimen de Díaz. Reprimió con saña a los disidentes seguros y a los posibles, se opuso a las garantías civiles y humanas, mantuvo zonas de semiesclavitud, concentró grotescamente la riqueza (el Gobernador Terrazas afirma: “Yo no soy de Chihuahua. Chihuahua es mío”), distribuyó ritualmente los cargos entre el mismo repertorio de septuagenarios y octogenarios. Pero lo atroz del porfiriato no impide, a la caída del dictador, la orfandad psicológica de numerosos intelectuales (Don Porfirio —escribe Alfonso Reyes— 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). Unos cuantos apoyan al Presidente Francisco I. Madero, los demás se burlan de los esfuerzos democratizadores, o conspiran a favor de soluciones de fuerza.

En 1913, aterrados ante Emiliano Zapata (“el Atila del Sur”) y descosos de tranquilidad, la mayoría de los integrantes del *establishment* artístico y literario justifican el golpe de estado, ignoran los asesinatos del Presidente Madero y del Vice-Presidente José María Pino Suárez, y son funcionarios o simpatizantes del gobierno de Victoriano Huerta. La derrota del huertismo lanza a los intelectuales

al exilio real o psicológico (dan clases, ejercen la abogacía), y se concentran en la Universidad de México, por décadas reducto de la derecha ilustrada.

Entre 1911 y 1920 es muy escasa la actividad cultural; el teatro se congela en el melodrama español, en el cine se imitan muy mal los productos de Hollywood y de la industria italiana, no hay museos ni exposiciones, el diálogo intelectual se estanca, se publica muy poco y las escasas revistas literarias no mencionan ni de paso a la revolución, aún obsesionados con las corrientes artísticas de fin de siglo. En 1913 se crea un centro de difusión, la Universidad Obrera, pero es efímero el intento de vincular a los ilustrados con el pueblo. No hay todavía las condiciones educativas. Angustiados ante la omnipresencia de la revolución, la mayoría de los escritores cantan los esplendores del alma en la soledad, y condenan a los bárbaros. La minoría radical redacta los grandes manifiestos, divulga ideas básicas de justicia social y prepara el terreno para la asimilación cultural del fenómeno de la lucha armada.

“VINO EL REMOLINO Y NOS ACULTURO”

El 5 de febrero de 1917, la Constitución General de la República promulgada en Querétaro sintetiza (del modo entonces posible) el proceso revolucionario, dispone vías de acceso a la modernidad e introduce cambios variadísimos, que van de lo político y lo económico a lo cultural. La Constitución es el prerequisite de la nación moderna y, al declarar el carácter obligatorio, gratuito y laico de la enseñanza, su Artículo Tercero auspicia el desarrollo de creadores y públicos, en un medio entonces normado por el anti-intelectualismo (Los revolucionarios ven en los intelectuales a “enemigos naturales”, los conservadores los culpan por propagar “ideas subversivas”, a la gente les resultan sospechosos por incomprensibles).

Se le da cuerpo legal a la búsqueda de la tolerancia en una sociedad que a mitad del siglo XIX sólo admitía un credo religioso. Si no son excesivas las posibilidades de cumplimiento puntual de la Constitución, su influencia no es minimizable: es el espacio consagradorio de las luchas campesinas y obreras, le añade la fuerza del Estado a las razones del anticlericalismo en un país donde la Iglesia ha sido el gran obstáculo a la difusión libre de las ideas, sitúa al analfabetismo como gravísimo problema estatal, estipula las metas —reales y utópicas— de la nación que se vuelven rápidamente parte de la cultura. En 1917, y no obstante sus limitaciones, la Constitución mexicana condensa el pensamiento social más avanzado en América Latina.

En la década de los veinte, el Estado quiere dirigir la revolución cultural que lo legitime de otra manera, y la vanguardia pretende acortar distancias, resarcirse

del atraso de treinta años de dictadura y diez años de violencia intensísima. Los jóvenes escritores, ya ajenos a la atmósfera porfiriana, se desprecupan de la tradición, y no justifican su tarea con discursos moralistas. Les importa crear la sensibilidad literaria nueva y ejercer las libertades de forma y pensamiento.

A partir de 1910, surge en México el equivalente posible de una “sociedad abierta”, que filtra audacias y provocaciones antes imposibles por impensables. Concluye la revolución en su fase de desgarramiento de facciones y fusilamientos de conjurados. En el lugar de Porfirio Díaz se yergue un Estado fuerte, al que por unos años ocultan los rasgos premiosos de los caudillos. En la capital de la República, ya liberada del espionaje parroquial, cristaliza de golpe lo que el porfiriato censuró y la lucha armada no consintió: las revelaciones y lecturas postpuestas por cerca de medio siglo, las nociones iniciáticas de Freud, Marx y Einstein, la idea de una cultura mundial a la que se pertenece desde la periferia. Gracias al cine y a la radio, millones de mexicanos se agregan como pueden a las experiencias climáticas de otras partes del mundo: Chaplin y Buster Keaton, Greta Garbo y Pola Negri, Griffith y Murnau, las vamps y el charleston, el shimmy y el pelo corto de las mujeres. Se vive con celeridad para anular las décadas de congelamiento. O por lo menos esto cree un sector de avanzada, al que electriza la irrupción de los muralistas (Rivera, Orozco, Siqueiros, Dr. Atl), que en una primera etapa son a México lo que —según la persuasiva demostración de Milosz— fue Mayakovsky a la URSS, la interacción de dos mesianismos: la clase obrera como redentora y la nación como redentora.

SER MODERNO EN MEXICO

La febril “puesta al día” no rompe del todo con la cultura anterior, ni podría hacerlo. Es demasiado el peso del tradicionalismo, y son numéricamente insignificantes las alternativas. Pero las que hay se aprovechan a fondo, y al amparo del nuevo individualismo surgen otros actores de la transformación, los promotores de la lectura, los maestros rurales (“misioneros”), los distribuidores de las obras clásicas, los encargados de inventariar los bienes artísticos del pueblo, los convencidos de la unidad hispanoamericana, los que hallan en el nacionalismo el almacigo de bienes inesperados. Divididos entre lo anacrónico y lo moderno, y con explicable triunfalismo, intelectuales y artistas se entusiasman por *la otra revolución*, no lo ocurrido en los combates, sino la apertura de espacios, la ampliación de temas y formas literarias y plásticas, el desfile de sensaciones inaugurales (*el nouveau frisson*) multiplicado en escuelas, ministerios, oficinas, decisiones libertarias de las mujeres, salones de baile y disputas ideológicas. De la opresión y del desorden trágico surge el impulso dinamizador que, así no se

registre socialmente, modifica vidas y crea con rapidez la nueva tradición. *Carpe diem*. Apodérate del instante. Sé moderno, aduéñate de un idioma alejado del moralismo, consígúete un repertorio de frases y actitudes que sea el equivalente de las luces del neón, asómbtrate de las cargas estéticas del danzón y el automóvil y las jazz-bands y las poderosas maquinarias, vive pasiones inéditas, conduce a la superficie a una marginalidad cultural que, expresada, sea algo muy distinto a las vivencias de la humillación.

Ser moderno: ya no escribir con ardimiento pedagógico y patriótico, y no concebir la literatura de cara a la nación y su dolorosa historia, sino en relación íntima con el hipócrita lector, hermano y semejante. *Ser moderno*: ir hacia las masas como los muralistas, o hacia todos (a condición de que sean unos cuantos) como los escritores de vanguardia, o hacia las metáforas que en primera y última instancia asombran a sus hacedores como los poetas estridentistas. *Ser moderno*: apoyarse en las oportunidades del nacionalismo para hacer caso omiso de las limitaciones de lo nacional.

LAS PROVOCACIONES DE LA VANGUARDIA

En 1921 un manifiesto del grupo de poetas, pintores y escultores del movimiento estridentista, termina con festiva y reiterativa estridencia: “¡Muera el cura Hidalgo!” “¡Viva el mole de guajolote!” El mensaje es categórico: ya no abrumen con estatuas y deberes; advirtamos también lo cotidiano, liquidemos la lógica cultural de siglos, y hagamos intervenir la fantasía, aquilatando los valores del instinto. Los nuevos poetas, la expresión más reconcentrada de la vanguardia, se alejan de la sensibilidad instalada y se independizan de las ceremonias de la introspección anímica, teatralizada, de la musicalidad de la rima. Así, por ejemplo, para eliminar los contextos interpretativos de la poesía, escribe Carlos Pellicer líneas que son en sí mismas poemas largos:

- Hay azules que se caen de morados.
- Unos ojos me sonríen desde un cuerpo prohibido.
- El agua de los cántaros sabe a pájaros.

El puente entre la tradición y la vanguardia es la obra de Ramón López Velarde (1880-1921). El uso de la liturgia para indagar en las obsesiones eróticas, modifica temas y palabras entrañables ubicándolos en paisajes inesperados, es soberanamente obsceno desde el confesionario, es el santo con el don milagroso de sexualizarlo todo:

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

La revolución hace estallar muchas formas sociales y culturales, y hace posible el ámbito de la poesía experimental y las actitudes vitales adjuntas. Mientras, los forcejeos sangrientos por el mando politizan y despolitizan a la sociedad, la vuelven reacia a los ideales y la arrojan, en los sectores más atrasados, al milenarismo de la rebelión cristera. Cada uno de los caudillos —militares o intelectuales— equivale en sí mismo a una disputa frontal entre lo antiguo y lo moderno. Y se impone una “normalidad” donde a diario se mezclan la fundación de instituciones y el acatamiento de las costumbres. Es inútil esperar de golpe la modernidad generalizada, y no tiene caso, salvo que se habite en limbos provincianos, insistir en *lo de antes*. Ningún *joven de hoy* escribirá como Enrique González Martínez.

Hoy guardaré mi sueño; echaré los cerrojos
a inquietudes sutiles, y espaciaré mis ojos
en la divina calma del divino paisaje
donde un pájaro trina y se mece un celaje,
donde puedo una hora dejar pasivamente
que el aire entre en mi pecho y el sol bañe mi frente.

De *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* (1917).

Al debate entre lo nuevo y lo viejo lo facilita la solidez del pensamiento humanista, tal y como lo expresa en los primeros años del siglo el grupo del Ateneo de la Juventud. Ellos heredan la sabiduría de los grandes conservadores del siglo XIX (los eruditos en la literatura greco-latina, los historiadores del detalle social, los sabios a quienes arrincona la ignorancia circundante), y lo combinan con grandes herencias liberales (la defensa de la libertad de expresión como prerrequisito del desarrollo social, la fe en la redención nacional a través del proceso educativo, el anhelo programático de actualizar el pensamiento y la expresión literaria). A la mezcla le añaden su vehemencia, su idea de los clásicos como elementos indispensables en la formación personal y cultural, su intranquilidad ante lo moderno. Persuadidos de la calidad de sus ideales, le atribuyen a sus propias obras la categoría de ejemplos de la civilización demandada. Julio Torri (1889-1965) elabora textos brevísimos donde la perfección prosfística atestigua la calidad de los sentimientos. Alfonso Reyes (1888-1959) se propone liquidar el aislamiento cultural, “occidentalizar” por entero a la cultura mexicana, y hacer del

humanismo la fuerza de sustentación del proceso hispanoamericano (“Pido el latín para las izquierdas —escribe en 1932— porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas”). Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) vive y pregona la disciplina que elimine el determinismo de la improvisación, y propugna por una visión totalizadora de la cultura, desde América Latina. Martín Luis Guzmán (1887-1976) narra con prosa clásica la violencia revolucionaria. José Vasconcelos (1882- 1959) desea ser, entre otras cosas, el escritor profético, el paladín de la civilización contra la barbarie, el pulso mesiánico como pasión estilística.

“POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU”

En 1920, el Presidente Adolfo de la Huerta nombra rector de la Universidad Nacional de México a Vasconcelos que, “emisario de la revolución”, invita a maestros y alumnos a salir de los recintos e ir hacia el pueblo. A la Universidad, Vasconcelos le impone un lema del más puro “humanismo selectivo”, *Por mi raza hablará el Espíritu*, es decir (en interpretación no religiosa), por la nación hablará el sector cultivado, depositario por excelencia de los dones del humanismo.

Dura poco Vasconcelos en la Universidad. En 1921 el Presidente Alvaro Obregón lo nombra Secretario de Educación Pública donde, a lo largo de casi cuatro años, desarrolla la tarea que modelará la política cultural del Estado mexicano. El encarna admirablemente la obsesión histórica de los liberales: la formación de la gran estructura educativa, que al implantar el ideal civilizador le dé forma universal a una revolución tan desigual y fragmentaria, salvándola de la violencia.

Pese a la precariedad de los resultados a mediano plazo, la empresa vasconcelista es extraordinaria. Se reduce el analfabetismo, se cargan de sentido místico la enseñanza y el aprendizaje, se construyen miles de escuelas, se adoptan oficialmente credos humanistas e ideales clásicos; la fe en la escolaridad en algo continúa el radicalismo de los ejércitos campesinos. Por vez primera el Estado reconoce el papel central de los profesores y, aunque esto no se traduce en sueldos decorosos, es un cambio notable en la idea que de sí mismos tienen los profesores, que viven con devoción y heroísmo las campañas alfabetizadoras y la utopía de la enseñanza que libera, y se consideran literalmente, y esto explica su sacrificio, apóstoles y redentores de almas.

El proyecto humanista se extiende a las artes plásticas, a la música, a las artesanías, a la recuperación del arte popular. La tarea es ardua, muchos de los resultados son apenas simbólicos, y los escollos son gigantescos. Para ganar la confianza de la casta gobernante, recelosa de un lenguaje puramente intelectual, Vasconcelos se muestra vitalista (lo que en los años de la amargura lo arrastrará al

antiintelectualismo). Y para ampliar las consignas del humanismo, requiere de la colaboración de artistas muy pronto comprometidos con la utopía revolucionaria, dentro y fuera del arte.

Con tal de ampliar el nuevo evangelio humanista, Vasconcelos le solicita al pintor Diego Rivera, radicado en Europa desde 1907, que trabaje en el ex-convento de San Ildefonso, sede de la Escuela Nacional Preparatoria. En 1922, Rivera vuelve a México, y al principio se somete a la encomienda de Vasconcelos: pintar alegorías del saber, traducir en imágenes el ámbito de los clásicos grecolatinos.

Pronto se olvida el propósito del Secretario de Educación. El cambio de mentalidades es notable, y en el medio intelectual ya se asimila con orgullo el anterior motivo de terror: la revolución. A esto ayuda el arrebato por la política cultural de la URSS, y el pasmo ante el arrasamiento bolchevique de respetos y símbolos. Rivera lleva a San Ildefonso a otros pintores: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Jean Charlot. Se inicia la Escuela Mexicana de Pintura, empeñada en el arte épico que politice al espectador desde los muros públicos, y represente con tal convicción a la historia que sea, a su vez, historia. Recibido con hostilidad por los estudiantes y las clases medias, el muralismo se convierte en el fenómeno cultural más importante; durante dos décadas, acerca a millones de espectadores al hecho artístico, le da a la plástica dimensiones de hecho político y sintetiza versiones del proceso nacional que serán determinantes.

“TODOS ERAMOS ESENCIALMENTE REVOLUCIONARIOS”

Al imponerse la estabilidad social (por lo menos en las grandes ciudades), una minoría intelectual y artística se siente incorporada, literalmente, al siglo. Todo de una vez: los poetas renuncian a la rima y a las metáforas “comprensibles”; los pintores se desentendieron de bodegones y paisajes del Tajo o del Sena; a los novelistas les preocupa no ser maniqueos. La recepción de tantas innovaciones es restringida, no hay demasiados lectores de novedades ni aficionados a la pintura moderna (de seguro que no son más de cien mil en el país), pero esto les basta a quienes se integran a las formas de cultura contemporánea, hasta entonces desconocidas o incomprendidas. De estos creadores y espectadores se desprende una sensibilidad nueva, al principio necesariamente marginal y elitista (¿Cuántos leen en 1939 *Muerte sin fin* de José Gorostiza?).

Hay provocaciones artísticas, ¿Pero quién les hará el suficiente caso si a diario llegan a la capital, el mayor y casi único espacio de innovaciones, las noticias de miseria, agitaciones, enfrentamientos entre facciones, rebeliones de la extrema derecha, complots de las compañías imperialistas? Lo que recuperará con creces

la historia cultural se considera por décadas “lo oscuro”. Y el público aumenta de modo paulatino mientras algunos de los nuevos poetas celebran a la máquina, a las turbinas, a la electricidad, a los anuncios de gas neón, y otros se ocupan de fijar estados de ánimo distintos, angustias oníricas que sean resúmenes culturales, renovando imágenes y ritmos. Urge defraudar a los lectores que aún sueñan con la poesía declamable de románticos y modernistas, y le exigen al poeta el patriotismo estentóreo o la elegancia que ilumine la monotonía cotidiana.

A los abanderados de la modernidad cultural, sólo les queda abierto, con énfasis determinista, el camino del “exilio interno”, del confinamiento en *ghettos* ilustrados. El contexto explica tal arrinconamiento: entre 1920 y 1946 a la vida pública la rige el tránsito de un gobierno revolucionario o radical a un gobierno típicamente capitalista. El país se reordena entre acontecimientos culminantes: se unifican las facciones militares tras luchas sangrientas; se implanta el sistema de partido único; se hacen concesiones significativas a obreros y campesinos, a los que encauzan las corporaciones; se consolida la sucesión pacífica del mando político; se recupera el control estatal del subsuelo (los recursos petroleros); se va del lenguaje incendiario de los gobernantes al idioma abstracto. Y en este paisaje, se venden —en el mejor de los casos— mil ejemplares de un libro o una revista, se observa con recelo a los cuadros y dibujos que los muralistas suelen mirar con desdén o alabar sin convicción. El régimen de la Revolución Mexicana se afianza, y sin que en verdad se opongan a él, escritores y pintores buscan zonas donde manejar otros gustos, otras técnicas, otras intensidades.

Sin embargo, la fuerza del cambio general contribuye poderosamente a la renovación cultural. Este es el caso del grupo que deriva su nombre de la revista *Contemporáneos* (1928-1930). Son “contemporáneos” los poetas y ensayistas Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Elías Nandino y Octavio G. Barreda, el filósofo Samuel Ramos, el narrador Rubén Salazar Mallén, el músico Carlos Chávez, los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Antonio Ruiz el Corzo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel. Ellos encarnan el impulso de la modernidad no ideologizada, de la *élite* que lo es a pesar suyo porque descarta audiencias vastas, de la complejidad de una sociedad sometida por demasiado tiempo a moldes muy estrechos.

Los contemporáneos animan revistas de vanguardia, le conceden gran valor social a la crítica, hacen teatro experimental, fundan cineclubes, difunden la pintura europea postimpresionista, apoyan las pequeñas galerías de arte, creen compulsivamente en lo moderno. En 1934, recapitula 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 pregonara, 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 a 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 amigos, hay tres insistencias: la novedad de la época, el rechazo a papeles prefijados y el debate íntimo entre el amor a lo circundante y el nacionalismo. ¿Cómo no ser parte de la revolución y cómo no alejarse de un movimiento tan mal conducido o tan demagógicamente presentado? Por años se libra una batalla explícita sobre el término *revolucionario*. El dilema es integral: ¿Cómo soportar a una sociedad municipal y espesa, y cómo no reconocer la brillantez de muchos logros estatales, cómo vivir la experimentación a la sombra de un gobierno que la desdeña, cómo contar o verificar los nuevos sentimientos, cómo no aceptar las consecuencias benéficas de la transformación y cómo no resistir al capitalismo cuyos primeros heraldos son militarotes y abogados de mentalidad rústica y depredadora?

Ser y no ser revolucionarios. Los contemporáneos no creen en la virulencia y en la gesticulación de sus coetáneos estrictos, los estridentistas (el grupo de vanguardia derivado del futurismo que desprecia el sentimentalismo burgués, se engolosina con las imágenes-shock, le canta a una clase obrera metafísica, se burla de los valores consagrados). Y ellos tampoco repetirían a Paul Klee: “Yo quiero ser como recién nacido, sin saber nada, absolutamente nada sobre Europa ... Quiero ser casi un primitivo”. Les urge no ser primitivos, hacerse de los recursos variados de la civilización. Pero comparten con los estridentistas el anhelo de recobrar el tiempo perdido de la cultura mexicana. Su desdén por la tradición es urgencia de quemar etapas.

Ortodoxia y heterodoxia, coherencia y contradicción: estos jóvenes escritores aceptarán parte de la prédica oficial (con excepción de Cuesta, que critica el “clericalismo educativo” de Vasconcelos) y se apartarán del bolivarismo y la grandilocuencia americana (con la excepción de Pellicer). Pero necesitarán del apoyo estatal entonces considerado “mecenazgo” y, al depender de los empleos a que conduce la protección de algún ministro, serán a la vez marginados y protegidos, desarraigados y burócratas. Es inevitable. En materia cultural, en los veintes, el Estado es simplemente todo.

El logro mayor de los Contemporáneos tiene que ver con la utopía cultural de Reyes y Henríquez Ureña, donde las minorías ilustradas (que lo son sin afanes excluyentes) crearán al mismo tiempo las obras y los comportamientos civilizados, la poesía y el temperamento que rechaza la intolerancia. La intención es múltiple: honrar el idioma, renovar la gran tradición cultural, ampliar el público lector, romper con el fatalismo de sociedades al margen del Progreso. A esto corresponden *Muerte sin fin*, *Nuevo amor*, *Recinto*, *Sinbad el varado*, *Nostalgia de la muerte*, los ensayos de Cuesta, el periodismo de Novo, los ensayos sobre pintura de Villaurrutia. No obstante su culto por la modernidad, los Contemporáneos jamás se apartan de las metas del humanismo que normaron a la generación anterior.

“¡QUE HERMOSA ES LA REVOLUCION, AUN EN SU MISMA BARBARIE!”

Mientras más cerca en el tiempo el fenómeno de la lucha armada, mayor el afán de ignorarlo temáticamente. Luego, el público y creadores quieren ya entenderse con la revolución, y cuentos y novelas antes menospreciados adquieren de pronto lectores y estudiosos fanáticos, se convierten en la literatura dominante y determinan en gran medida la noción pública de la revolución.

¿Qué es la narrativa de la Revolución Mexicana? Un género de intención realista y simbólica, un método para aprehender el desquiciamiento o la rectificación del país, una renovación estilística impensada. El género recrea el tiempo político y militar (1910-1940), que abarca de la caída de la dictadura de Porfirio Díaz al pleno aquietamiento institucional, y es al mismo tiempo testimonio, denuncia, recreación.

La primera novela significativa es de 1911 (*Andrés Pérez Maderista*, de Mariano Azuela), la primera obra maestra es de 1915 (*Los de abajo*, de Mariano Azuela), y el auge del género se produce entre 1925 y 1940 aproximadamente, aunque la temática alcanza incluso a *Los días terrenales* de José Revueltas (1943), *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez (1949), *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1958). Por cerca de medio siglo, y no obstante la velocidad de los cambios, en la narrativa de la revolución las ideas no varían demasiado, pero los tratamientos artísticos difieren considerablemente.

En estos cuentos y novelas intervienen, de diversas maneras, las siguientes premisas:

a) Es mentira la versión oficial de la formación del Estado (la Revolución Mexicana, el hecho glorioso de donde se desprenden las instituciones). A la épica la traicionó la picaresca, murieron cientos de miles casi en balde, el proyecto

redentorista fracasó de antemano, y se impusieron los *pollticos* (término empleado siempre peyorativamente).

b) El género sólo admite protagonistas heroicos que mueren, bárbaros que difaman los ideales, y oportunistas que se aprovechan. Si se habla de hazaña se habla de autoinmolación (“—¿I todo pa’ke? —dice en su habla transcrita ‘fonéticamente’ el protagonista de ‘La juida’, relato del Dr. Atl—. Tanto korrer i tanto susto y tanta ambre, pa’ke? Pa’ke mi coronel, si’ande paseando en automóvil con una bieja ke disc k’es su mujer!”).

c) La historia la hacen los vendedores. Con tal de neutralizar en algo este hecho catastrófico, hay que escribir indicándole a la posteridad la falsía de las versiones oficiales.

Muy ideologizada, la narrativa de la Revolución (las mayúsculas, ahorran el gentilicio) entrega un repertorio clave: los grandes libros de Mariano Azuela (*Los de abajo, Los caciques, Las tribulaciones de una familia decente, Las moscas*); de Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente, La sombra del caudillo*); de Rafael F. Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!, Se llevaron el cañón para Bachimba*); de José Guadalupe de Anda (*Los cristeros, Los bragados, Juan del Riel*), y las obras significativas de Nellie Campobello, Gregorio López y Fuentes, Salvador Quevedo y Zubieta, Jorge Ferretis, Dr. Atl. En este panorama, apenas se advierte la gran renovación formal. No lo permite la importancia colectiva del tema.

HACIA LAS INSTITUCIONES CASI ETERNAS

Entre 1927 y 1940 avanza la “institucionalización” (la estabilidad) del país. Los gobernantes se enfrentan a los levantamientos auspiciados por el clero, negocian en privado con la Jerarquía, alientan el capitalismo y la solidez monetaria, acatan el caudillismo y lo describen como rémora intolerable, no le conceden al pueblo madurez suficiente como para usar racionalmente el voto, reprimen a los comunistas y acuden con frecuencia al habla marxista en su versión soviética. En 1928, el General Plutarco Elías Calles, en discurso emotivo, se despide de la Presidencia declarando liquidada la etapa de caciques y facciones. Sin embargo, y sin llamarse a contradicción, sostiene el aparato de control llamado “el Maximato”, exige el incienso verbal (“Usted es el Jefe Máximo de la Revolución”), impone de modo sucesivo a los presidentes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, y acepta complacido al nuevo Presidente Lázaro Cárdenas.

No hay espacio para la oportunidad. En 1929 se funda el Partido Nacional Revolucionario (que será Partido de la Revolución Mexicana y Partido Revolucionario Institucional), que unifica a los incontables partidos locales y regionales,

organiza a caciques y líderes en la pirámide de ascensos y sometimientos, maneja férreamente el sistema electoral, y crea las grandes estructuras corporativas: la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC). El poder del PNR es enorme, tal y como lo exhibe la campaña presidencial de 1929, donde estudiantes embriagados por su pasión oratoria, y clases medias indignadas por las devastaciones de los revolucionarios, apoyan a José Vasconcelos en su campaña presidencial. Vasconcelos se ve a sí mismo como el Quetzalcoatl humanista enfrentando al Huichilobos Elías Calles. La derrota — que el fraude acrecienta — muestra la debilidad de la oposición civil y solidifica las posiciones antiintelectuales en el gobierno.

El general Cárdenas modifica las reglas del juego. El se ha educado en el intenso nacionalismo de radicales de 1917 como Francisco J. Múgica. En su enfrentamiento con Calles manifiesta su decisión de no compartir el poder, y de no acudir a los ya clásicos recursos sangrientos (Calles es desterrado), y esta solución pacífica corresponde al programa civilizador del cardenismo. El Presidente admite la libertad de prensa, le concede asilo al líder bolchevique León Trotsky perseguido por el Stalinismo, denuncia la invasión de Abisinia por Mussolini y la invasión de Finlandia por Stalin, y apoya la causa de la República Española, que defiende en la Sociedad de las Naciones, mientras le envía al gobierno de Azaña alimentos y armas, y le otorga asilo a miles de españoles.

El régimen cardenista también impulsa una corriente cultural importante. En la enseñanza pública, la cultura de la Revolución Mexicana (mezcla no muy insólita de nacionalismo e internacionalismo, de radicalismo e institucionalidad), es fundamental de 1920 a 1960, no obstante incongruencias y mutaciones, y en buena medida lo sigue siendo después.

En los treinta, los grupos conservadores se concentran en la Universidad de México. Allí se forman quienes gobernarán al país en distintos niveles, y que, por principio, se niegan a la cultura contemporánea o la asumen muy selectivamente. No se comprenderá la enseñanza para *élites* (ni en la capital ni en la provincia) si se desestima este factor psicológico: los estudiantes de Derecho, Medicina, Ingeniería, se sienten llamados o condenados a cualquiera de las formas del poder, y ven en la formación cultural otra carga (no la más interesante) del aprendizaje de gobierno. Sí, hay que apoyar el arte, y no se pierde nada con declararnos políticos “humanistas”. Pero no tomemos esto en serio.

Por tres décadas, estas concepciones reguladoras no hallan adversarios. Sin el apremio de una sociedad de masas es fácil creer que los actos rituales y los aprendizajes superficiales son lo que se necesita, más algún reconocimiento de la moda cultural en las metrópolis. Hay confianza en el efecto sumado de obras de

teatro, conciertos, exposiciones, conferencias, publicaciones (el juego intermitente entre la tradición y la vanguardia), y al pasado se lo ve a través de homenajes y aniversarios (el centenario del nacimiento del Gran Escritor, del Gran Músico). Se alían las necesidades del desarrollo cultural con los requerimientos ornamentales y políticos del régimen. Por lo mismo, una empresa tan importante como lo es el Fondo de Cultura Económica transcurre casi inadvertida por largo tiempo.

LA DOMA DEL HURACAN REVOLUCIONARIO

Al nacionalizar, en 1938, la industria petrolera y reivindicar la propiedad nacional del subsuelo, el Presidente Cárdenas prepara las condiciones del desarrollo. El régimen cardenista es un gran avance, pero en el terreno cultural su acción es irregular, el dogmatismo enmarca el heroísmo de los maestros rurales, y se incorpora con el Artículo Tercero Constitucional la utopía brevísima de una *educación socialista* implantada desde arriba, desde el “concepto racional y exacto del universo” que enuncia y que nadie proporciona.

Durante el cardenismo, en la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Bellas Artes, se promueven abstracciones: “la cultura proletaria”, el “arte revolucionario”, el “realismo socialista”. Con todo, la tendencia tiene logros innegables (la producción del Taller de Gráfica Popular, uno de ellos), y el sectarismo excluyente no alcanza a enturbiar el lado positivo. Desde el magisterio se difunde en el país la libertad de credos, la resistencia a la intolerancia clerical y la prédica de la justicia social y el apoyo a la República Española tiene consecuencias morales y culturales muy valiosas, entre ellas la llegada al país de historiadores, científicos, escritores, artistas gráficos, académicos. Una lista muy parcial incluye a los filósofos José Gaos, Wenceslao Roces y Adolfo Sánchez Vázquez, al cineasta Luis Buñuel (y cientos de directores, escenógrafos, actores), a los poetas Luis Cernuda, León Felipe, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al musicólogo Adolfo Salazar, a los pintores Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Remedios Varo, el novelista Max Aub ...

Entre 1920 y 1950 es omnipresente el tema revolucionario en las artes, y hay enfrentamientos entre nacionalismo cultural y vanguardia estética. Pero ya en el gobierno de Manuel Avila Camacho (1940-1946) se abandona cualquier patrocinio del radicalismo, y el elogio de la estabilidad implica vuelcos culturales. En su mayoría, los intelectuales se arrepienten de su radicalismo, aceptan al régimen (ya no “comunista”), y se adhieren a la meta del desarrollismo: “un país americanizado”. Si con Cárdenas el nacionalismo ha sido gran instrumento de contención de los Estados Unidos, quienes lo suceden en el poder optan por la

concordia, y sin renunciar del todo al antiimperialismo (indispensable en la política exterior y útil de modo periódico), se elimina de la Constitución la “educación socialista” y del lenguaje público la retórica izquierdista, se ingresa con entusiasmo a la Unión Panamericana presidida por Estados Unidos, y se adopta un anti-comunismo ramplón.

El fracaso del proyecto radicalizador termina cediéndole la “titularidad de la cultura” a los conservadores en el ámbito social, y a los burócratas en las zonas educativas. Conclusión: los conservadores adoran una versión muy banal del elitismo, y los funcionarios inventan a placer “necesidades espirituales”, adulteran, entre otras cosas, la experiencia de la Escuela Mexicana de Pintura, y le conceden al arte la vieja atención decorativa. En algo coinciden un nacionalismo demagógico y un humanismo afantasmado: un pueblo pasivo, lejano, casi irredimible, es el inocente destinatario de un “rescate permanente”.

Al culto por el progreso lo acelera la Segunda Guerra Mundial, que obliga al crecimiento industrial y “pone de moda” al país, situándolo como paisaje complementario del desarrollo occidental. Carreteras, presas, multifamiliares, expansión urbana. Mientras se aportan materias primas a la causa de los Aliados, se renuncia al chovinismo y se le envía a donde no desentone: al cine, a la canción comercial, a los desplantes publicitarios, al vasto museo de lo premoderno que es la provincia. Con la gran excepción de los grupos indígenas, las clases populares sostienen una ilusión: que a través de la escuela sus hijos dejen de pertenecer a las clases populares. Persiste la importancia adjudicada a la educación, sea por criterios de índole económica (habilitar la mano de obra) o por la convicción liberal: las masas alfabetizadas son el preámbulo de la nación moderna. Y en los sectores ilustrados ronda la pregunta cuya sola enunciación equivale a un distanciamiento: *¿qué es ser mexicano?* La primera respuesta convincente la da, por implicación, Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1937), cuyo paradigma indiscutible es la modernidad. Sostenido por un método de divulgación freudiano, Ramos examina lo prescindible —el machismo de los pobres, la inconciencia del revolucionario que no teme la muerte, el “complejo de inferioridad”— y pide, sin decirlo, y diciéndolo, la “conciencia civilizada” que es el ser y el saberse mexicano de manera distinta. En síntesis, el mexicano maduro es aquél que ya no quiere ser como sus padres.

Tampoco Ramos evita la mitología. Luego de la revolución, la “identidad nacional” mezcla realidades históricas, actualizaciones culturales forzadas, alucinaciones de clase. Y el conjunto tiene su expresión comercial y cultural en la industria cinematográfica. A la integración nacional contribuyen la prensa, las historietas (los grandes vehículos del ejercicio de alfabetización) y la radio (que comunica internamente al país). Pero es el cine quien aporta mitos y figuras

emblemáticas: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Mario Moreno (Cantinflas), Pedro Infante, e infunde en las masas apetencias de cambio, sentimientos atávicos teatralizados, ambiciones de ascenso social, sentido del humor y del espectáculo, conformismo, visiones eróticas, registro cotidiano de lo nacional. Nada en este período dispone de la ubicuidad y la convicción del cine, la gran escuela de la “occidentalización”.

En el territorio de la “alta cultura”, lo más notorio es el fortalecimiento de las instituciones que postulan los ejemplos ensalzados por la sociedad y el gobierno. En 1944 se crea El Colegio Nacional, a semejanza de El Colegio de Francia, para alojar al Olimpo irrefutable. Entre sus primeros integrantes: Diego Rivera, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, José Clemente Orozco, Mariano Azuela, el doctor Ignacio Chávez, Enrique González Martínez ... Al radicalismo le sucede el culto por el *curriculum*, que todavía no se llama así, sino “brillante trayectoria”, y en una vida cultural solemne y rígida el emblema adecuado es Jaime Torres Bodet, dos veces ministro de Educación, y parsimonioso poeta dominical. A un lado del boato del *establishment* literario, algunos se esfuerzan por activar la crítica, por crear arte y literatura modernos. La presencia de Alfonso Reyes es fundamental. El dirige la Casa de España en México (que será El Colegio de México), publica numerosos libros y ensayos, encarna el proyecto humanista, estimula a los jóvenes que editan revistas (*El Hijo Pródigo*, la sucesora más digna de *Contemporáneos*), y suplementos culturales, el enlace indispensable entre la minoría intelectual y un público creciente. El primer suplemento lo dirige Fernando Benítez en el diario *El Nacional*.

Con la universalización cultural la complejidad técnica alcanza ya a la narrativa. Basta leer *Los muros de agua* (1940) y *Los días terrenales* (1941) de José Revueltas; o *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez. En prosa cercana al barroquismo de Faulkner, Revueltas examina la condición existencial del militante comunista, perseguido por el gobierno, victimado por el sectarismo, rechazado por la sociedad. Para acercarse al mundo anterior a 1910 y sus represiones de lo íntimo y lo público, Yáñez combina la tradición religiosa de Jalisco (fervorines y exhortaciones parroquiales) con introspecciones freudianas y joycianas.

Con todo, persiste, y muy numerosa, la obsesión con el realismo de denuncia, que encabeza la literatura indigenista. En esos años, en toda América Latina, *comprender* al indígena, su poesía y sus dolencias atávicas es tarea política y cultural inaplazable. Jorge Icaza, José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Emilio Abreu Gómez, Francisco Rojas González, Mauricio Magdaleno, Gregorio López y Fuentes, entre otros autores, examinan formas de vida, registros de identidad étnica y nacional, opresiones políticas y económicas, psicologías traducibles e intraducibles, alcances del etnocidio y de la integración. Esto se corres-

ponde de algún modo con las revisiones y las nuevas versiones de textos clásicos indígenas (*Popol-Vuh*, *Chilam Balam de Chumayel*), las poesías nahuas que traduce desde 1938 Angel María Garibay K., y la revelación mundial del arte prehispánico.

La literatura indigenista se funda en el reconocimiento de *la otredad*: quien escribe es esencialmente ajeno al drama que muestra, alguien salvado de antemano del destino trágico, absorto ante las fuerzas elementales y la lírica primitiva y dolida que se desprende de colectividades tan abatidas y abatibles. El narrador es (debe ser) un *ladino*, un mestizo, que califica de *mítica* o de *hierática* la realidad que describe, y que, de los hechos históricos, extrae conclusiones fatalistas sobre la psique indígena.

EL GOZO DEL DESARROLLISMO

El Presidente Avila Camacho aprovecha al máximo la consigna de la Unidad Nacional: ante el enemigo no hay diferencias entre ricos y pobres; ante el bien de México la división en clases es una falacia. Y le prepara el camino al sucesor, Miguel Alemán (1946-1952), a cuyo régimen caracterizan la fe en el desarrollismo, la política de buena vecindad con Estados Unidos, la obediencia a los dictados de la guerra fría y del macartismo, la divulgación masiva de las metas del individualismo capitalista.

La obsesión de Alemán es ser plenamente moderno, en el sentido de no contaminado de los vicios del pasado: la ideología extremista, la nostalgia provinciana, el respeto al lema de la Suave Patria: "Patria, te doy de tu dicha la clave/ Sé siempre igual, fiel/ a tu espejo diario". ¿Quién quiere ser "igual y fiel" si allí está, modelo que es incitación al cambio, Norteamérica, vibrante, enérgica, adoradora del éxito? El licenciado Alemán cede al sueño de la prosperidad-para-unos cuantos que, por lo menos en el terreno anímico, saciará a casi todos, y abre el país a las inversiones extranjeras, dirige el cambio del Partido de la Revolución Mexicana al Partido Revolucionario Institucional, "legaliza" el latifundio, une el sindicalismo a los designios presidenciales, concentra en la Cultura del Abogado las cualidades de la política.

Octavio Paz proporciona la consigna cultural del periodo. Al final de *El laberinto de la soledad* escribe: "Por primera vez en la historia somos contemporáneos de los demás hombres". Esto es una ruptura frontal con López Velarde, el ideólogo (sin proponérselo) de la tradición:

Mis hermanos de todas las centurias
reconocen en mi su pausa igual,
sus mismas penas y sus mismas furias.

Pero —se dice ahora— el mexicano-contemporáneo-de-los-demás-hombres no se reconoce en los mexicanos anteriores, porque difiere en algo esencial: ya no es (constitutivamente) anacrónico y actúa ante el mundo en condiciones de igualdad. Si esto es o no cierto, y si, por ejemplo, los liberales de la Reforma no eran contemporáneos de los más adelantados de su siglo, es asunto a debatir. Pero al inaugurarse casi oficialmente la fe internacionalista, dominan las obras vinculadas, en lo temático y en lo visual, a la experiencia nacional, esto es, al examen feroz o complaciente de las limitaciones del país periférico. En vísperas de la internacionalización, se prodiga el alborozo nacionalista en danza, cine, música, pintura, escultura, literatura, *comics*. Por lo demás, en México el nacionalismo no es históricamente una fórmula excluyente. Es el requisito de consolidación social que complementa la idea básica, indiscutida: pertenecemos a la cultura universal en su versión de occidente. En la inmensa mayoría de los casos, el *nacionalismo* es, más que vanidad mitómana, la alternativa temática que se amplía incluso a la elección de colores (el “rosa mexicano”).

De modo paulatino, emergen autores y obras antes opacadas por el atraso del medio, por la política, por las dificultades para asimilar lo nuevo. Gana adeptos a diario lo que se creó a contracorriente: la pintura de Rufino Tamayo, la poesía de José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, el teatro de Rodolfo Usigli, la música de Silvestre Revueltas, el ensayo y el periodismo de Salvador Novo, la narrativa de Martín Luis Guzmán, la “literatura de desahogo” de José Vasconcelos.

La ruptura expresa la continuidad. Entre otros, Octavio Paz, Efraín Huerta y Alf Chumacero niegan y prolongan el espíritu de Los Contemporáneos y del Ateneo de la Juventud. En especial, Paz interpreta la cultura y el arte a la luz de una sensibilidad otra, que iguala las tensiones del temperamento y del intelecto, de la proferición y de la reflexión. Si Alfonso Reyes propone un método para oponerse a la marginalidad del escritor latinoamericano, Paz es el plan de integración crítica en la cultura mundial desde las posiciones de la experiencia nacional.

En 1950 *El laberinto de la soledad* es el recuento memorable de una manera de aproximarse al país y la cultura, manera que Paz irá perfeccionando a lo largo de su obra extraordinaria. Con su intento coincide el grupo Hyperión, que profesa la “filosofía de lo mexicano”, interesante en la historia de las ideas, pero cuyo trabajo a fin de cuentas sólo esmera el lugar común de la Ontología Nacional. Y en esta etapa aparecen autores fundamentales: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jaime Sabines, Rosario Castellanos. En 1953 Rulfo publica *El llano en llamas*, en 1955 *Pedro Páramo*. Quienes juzgaban desgastada al máximo la literatura rural, se ven defraudados. Rulfo examina sin contemplación alguna la vida campesina en sitios aislados, y señala en relatos memorables su carácter voraz, la imposibilidad de la mitificación. Y *Pedro Páramo* —que rechaza el facilismo de las etiquetas

de “realismo mágico” o de “lo real maravilloso”— es la obra maestra inclasificable, donde lo legendario y lo real se funden implacablemente y pierden su sentido dictatorial.

En *Varia invención y Confabulario*, Juan José Arcoleta se entrega a la obsesión del texto perfecto en la tradición de Marcel Schwob, Julio Torri y Borges. Rosario Castellanos, a partir de *Lamentación de Dido*, presenta el conflicto de la mujer hecha a un lado, vejada, minimizada. El punto de vista del feminismo se irá ampliando en la poesía y el ensayo de Castellanos, hasta los poemas de sus años finales, donde la ironía es múltiple y ya abarca la condición sufrida, pasiva e irónica de la mujer.

Desde su dos primeros libros, *Horas* y *La señal*, Jaime Sabines es un poeta extraordinario, capaz de una variedad de registros emotivos y de resolver en forma admirable cualquier riesgo del sentimentalismo. Con su poema *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, culmina su visión amarga y emotiva.

En el teatro se despliegan dos supuestos teóricos del período. En *Rosalba y los llaveros* (1950), de Emilio Carballido, la provincia es el infierno, la liquidación de las esperanzas, el sitio donde ya sólo crecen el rencor familiar, la desesperanza, la frustración. En *Los signos del Zodíaco* (1950), de Sergio Magaña, la pobreza es un callejón sin salida, la trampa donde el destino natural es la vida —circular, hoy como ayer, así vivieron mis padres. Si la pieza determinante del teatro mexicano, *El gesticulador* de Usigli, centra el conflicto en la incapacidad de ser genuinos; Carballido y Magaña eligen como nudo dramático la imposibilidad de ser libres.

“LOS CONTEMPORANEOS DE LOS DEMAS HOMBRES”

En la modernización, la cultura (según el criterio oficial prevaeciente, algo semejante a un informe de logros artísticos y de los edificios que los contienen) se presta sobre todo a funciones de ornato. Crecido a la sombra del Estado, el *establishment* cultural es por esencia conservador y abomina de la vanguardia y de cualquier estridencia. Es más fácil para un académico de la Lengua, y aquí tomo un ejemplo de la realidad, certificar en anuncios y carteles las bondades de una cerveza, que correr el mínimo riesgo político. No es nada más la guerra fría, sino la creencia un tanto histórica en la “pureza del arte y el pensamiento”. En 1954, el escritor Andrés Iduarte, director del INBA, es cesado por permitir sobre el féretro de Frida Kahlo la bandera del Partido Comunista. Nadie lo apoya. El académico que anuncia la cerveza exhibe la incipiente “respetabilidad del prestigio”; el cese de Iduarte reitera el afán de “no contaminar” la cultura, de alejarla de toda ideología ajena a la muy brumosa “de la Revolución Mexicana”.

Antes de que el término *política cultural* se imponga, los gobiernos ya saben de qué se trata, y alternan el encomio y la indiferencia, los homenajes y los silencios dirigidos, lo patrocinable y lo indigno de nómina. Si se excluye lo destinado a educación, los presupuestos para cuestiones culturales son mínimos y la burocratización es la norma. Algo se hace, desde luego: conferencias, exposiciones y (poquísimas) ediciones, pero no hay impulsos de largo alcance. ¿Tiene sentido decir, en 1939 o en 1962, que la nación no es la minoría persuadible que asiste a los conciertos y quiere estar al día, no obstante la pobreza de la industria editorial y las escasas importaciones de libros? Antes de 1960, el Estado confía en su oferta: dos festivales al año, una exposición magna, los espectáculos tan insólitos que una vez contemplados dan placer. El Secretario de Educación, Vasconcelos, imaginó la distribución de los clásicos en cada hogar, y el sueño suele reducirse al estante donde quepan los *Diálogos de Platón*, el *Fausto* de Goethe, *La Divina Comedia* de Dante, las obras de Shakespeare y, en graciosa concesión nativa, *El Periquillo Sarniento* y *Santa*. Ya acudirá el pueblo a las letras, se afirma, y quienes propagan el rumor son los primeros en creerlo, mientras organizan la ejecución —¡íntegra!— de las nueve sinfonías de Beethoven, o exhiben condescendientes la obra de José Guadalupe Posada, “tan genuina que llegó sin proponérselo al rango del arte”.

Gracias en buena medida a las consecuencias de la Revolución cubana se da el primer reconocimiento masivo de la unidad latinoamericana, y se difunden obras que son también modos de vida, o gustos estilísticos que son elecciones de conducta. No es gratuita la difusión de los libros de Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Octavio Paz, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, José Donoso. El “boom” de la literatura latinoamericana es también extensión de un hecho: el libro ya no es el suceso excepcional, sino el derecho cotidiano de las clases emergentes de América Latina. Leer *Piedra de sol* o *Rayuela* o *Cien años de soledad*, *El Aleph* o *Pedro Páramo* o *La ciudad y los perros* o *El lugar sin límites* o *La invención de Morel* o *Tres tristes tigres*, es certificar el nivel altísimo de una literatura, y advertir los espacios de encuentro entre autores y lectores. Para los jóvenes un libro ya no es experiencia infrecuente, y de nuevo la poesía se relaciona intensamente con la vida cotidiana, y afirma la percepción de un modo concreto. Se lee con devoción a Neruda, Vallejo, Paz, Pellicer, Sábines, Efraín Huerta, Villaurrutia, Gorostiza, Nicanor Parra, Borges ...

En la vida social se potencia la red de vínculos entre el cine, la política, la literatura, la historia, la música. El rock —de Chuck Berry a Elvis Presley a los Beatles a los Rolling Stones a The Who a Bob Dylan— acompaña el surgimiento de otros ritmos vitales y otros acercamientos a la poesía. Aumentan de continuo

los lectores para las publicaciones: *La Cultura en México, Siempre, Revista Mexicana de Literatura, Revista de la Universidad, La Palabra y el hombre*; y las editoriales: Joaquín Mortiz, Era, Fondo de Cultura Económica, Porrúa, Universidad Veracruzana, Siglo XXI, Grijalbo.

Los sectores ilustrados de las clases medias desertan del cine mexicano, que ya sólo les ofrece el "descenso social" según la dictadura del gusto americanizado. Pero grupos devotos le encuentran otra significación al arte-del-siglo, se guían por las tesis del cine-de-autor, se alborozan ante las películas de Bergman y Goddard, los géneros de Hollywood y las atmósferas del cine Mexicano de Fernando de Fuentes, Emilio Fernández y Alejandro Galindo. Lo que juzgábamos entreténimiento, es muchas veces arte y siempre es cultura, se concluye entre discusiones eléctricas y descubrimientos semanales de un film clásico. Y el placer por otra forma de ver el cine se transmite a sectores vastos, incorporados también a la fe en la cultura, algo que no requiere ser definido, que enriquece el espíritu, y, por último pero no al último, garantiza la obtención rápida de una suerte de movilidad social, de la doble conciencia de derechos y facilidades adquisitivas. Es notorio el desgaste de las presunciones nacionalistas de la cultura oficial, y el vigor culturalista anticipa transformaciones políticas. Una minoría se acepta distinta y critica los excesos o los fundamentos del nacionalismo.

¿Quién distingue entre las actitudes genuinas y las poses? La cultura es derecho de quienes, por vía de la imitación o del esfuerzo, deciden hurtarse de los fatalismos del subdesarrollo. Lo que se potenciará en la década de los setenta, ya está presente en 1965 o 1967. Hay ansiedad por destruir lo que José Luis Cuevas llamó "La cortina de nopal", y es ya lugar común decirle a México "Kafkuhuamilpa". Y el vuelco en la concepción (ampliada) de la cultura, se nutre del nuevo status artístico y sociológico del cine y del teatro de vanguardia (el director priva sobre el autor, el espectáculo liquida las costumbres), de la práctica de un periodismo que ya no lo cifra todo en el escándalo, de los avances de la industria editorial, del auge relativo pero consistente de galerías de arte y expresiones pictóricas distintas. Si en este período el entusiasmo es responsable de graves injusticias (la "demolición" de la Escuela Mexicana de Pintura, las generalizaciones exterminadoras sobre los productos culturales del nacionalismo), también se extienden, y vigorosamente, la *ampliación de criterio*, la coexistencia ya no culpable de gustos en cada persona, la universalización inadvertida de las experiencias artísticas.

Algunos novelistas descan librarse de los tributos temáticos al medio, y producir libros por entero ajenos a una "experiencia nacional" inmediata. A otros ya no les aterra la acusación de localismo. Entre 1957 y 1967 publican novelas importantes o significativas Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia, Elena Poniat-

towska, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Sergio Galindo, Jorge López Páez, Luis Spota, Luisa Josefina Hernández, Edmundo Valadés, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Gustavo Sáinz, José Agustín. Y libros como *La muerte de Artemio Cruz*, *Los relámpagos de agosto*, *Hasta no verte Jesús mío*, *Tiempo cercado*, *Morirás lejos*, *El solitario Atlántico*, *La noche*, *Gazapo* y *De perfil* informan de diversas maneras sobre el cambio de mentalidad, la diversidad de tendencias, la pluralidad de estilos y predilecciones.

EL COSTO DE UNA APERTURA

El Presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) es autoritario y no ha conocido otra manera de entender al país y la política. Está seguro además de que la celebración en México de los Juegos Olímpicos marca la "mayoría de edad" del país, la madurez que es aislamiento de los males del mundo. Para Díaz Ordaz jamás hay opositores, sólo conspiradores, y por eso ve en el movimiento estudiantil de 1968 a la gran conjura. No importa su causa evidente: la protesta contra represiones bárbaras y conductas antidemocráticas. Quien se rebela, cree el Presidente, lo hace empujado por fuerzas oscuras, quien desobedece a su padre no comprende al país y merece castigo.

En un nivel, *el 68* es la disputa entre el paternalismo y el deseo de trato racional con las autoridades. En otro, es la hazaña de multitudes que revitalizan la vida democrática, y confían en las leyes al punto de asistir inermes a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas, donde son objeto de una agresión homicida. La matanza del 2 de octubre aclara el brutal anacronismo de un sector gubernamental, y el fin próximo de una cultura política.

Aunque la frustración de los partidarios del movimiento estudiantil lleva a actitudes desesperadas, por lo común el 68 se desdobra en innumerables manifestaciones culturales y sociales. Una generación se siente liberada de compromisos con el Sistema, y encuentra en el derecho a la crítica su estímulo principal. A los jóvenes, Díaz Ordaz los acusó de "apátridas", de ignorantes del pasado de México. Para desmentirlo, se estudia la historia nacional, y la actual multiplicación del quehacer historiográfico mucho le debe al impulso del 68. Pero es en la literatura y en las artes donde más se advierte la modernización fundada en exigencias democráticas. Es reducida la conciencia política, pero el 68 da lugar a un paisaje de liberaciones artísticas y personales, de radicalización y desenfado en poesía y narrativa, de rechazo de las adoraciones mezquinas de la tradición, de visiones utópicas, de revisión crítica de la cultura nacional. El estado de ánimo del 68, al sistematizarse, se convierte en la práctica cultural más concurrida, que encauzará programas de gobierno y acciones de la sociedad civil, y determinará muchas de las grandes transformaciones sociales de hoy.

