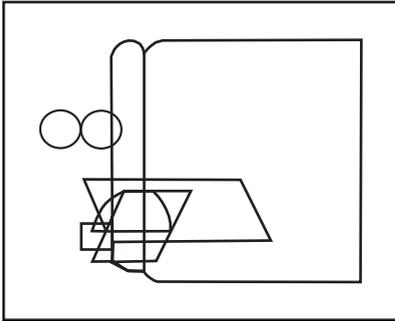


MEDIO SIGLO DE LITERATURA EN MÉXICO



José Joaquín Blanco*

El lenguaje, a través del cual el hombre ha llegado a ser el hombre, pero a través del cual también se han causado graves males al género humano, necesita ser saneado y devuelto a su función edificadora de la sociedad y la persona; singularmente, podado de las arborescencias parásitas del abandonado y reivindicado de la servidumbre a que lo sujetan las propagandas.

Alfonso Reyes

* Escritor, investigador, miembro del Departamento de Investigaciones Históricas del INAH.

MEDIO SIGLO DE LITERATURA EN MÉXICO

La literatura mexicana ha resentido siempre, desde luego, la historia del país e incluso su historia política, pero de una manera tan profunda, compleja y variada que no siempre salta a la vista con los trazos claros e inmediatos que se pretendiera. Una de las perspectivas desde las que con mayor fuerza se percibe esta relación entre literatura e historia nacionales en las últimas cinco décadas, digamos desde la muerte de Obregón y la fundación del “país de instituciones” y del Partido Nacional Revolucionario hasta estos últimos meses del sexenio del presidente José López Portillo, es la de mirar la obra y la actividad literaria como una *respuesta civil o personal* al poder.

El Estado ha sido el mayor, en muchos sentidos el único e indispensable Mecenaz, empresario y promotor de una actividad tan minoritaria, desdeñable y marginada como la cultura libresca, y dentro de ella, la literatura; pero también, según los tiempos y los autores y tendencias, el gran interlocutor, enemigo, guía autoritario y paternalista, el cliente principal, la musa mayor, el persecutor y el mediatizador, el ogro denunciado y combatido –todo ello, claro está, con sus matices y situaciones particulares–, etc., de modo que difícilmente se puede pensar en literatura mexicana sin Estado mexicano en este medio siglo.

1. LAS TRIBULACIONES DE UNA LITERATURA DECENTE

El país surge de la Revolución entre una alta cultura que no entiende ni aprecia el movimiento armado. Son excepcionales los autores y los libros literarios inmediatamente posteriores a la Revolución, o contemporáneos a ella, que trataron de comprender, profunda y solidaria, o al menos objetivamente, qué pasaba en ella, y mucho más excepcionales los que lo consiguieron. En los años del movimiento armado las principales tendencias literarias eran la puesta al día y el perfeccionamiento de las obras y las personalidades artísticas, tal como ocurría –o se creía que ocurría– en las ciudades europeas del fin de siglo, con la melancólica e idealizada decadencia de las aristocracias rurales. La primera década del siglo asiste a libros tan específicos como *Los*

senderos ocultos (1911), *La muerte del cisne* (1915) y *El libro de la fuerza, la bondad y el ensueño* (1917) de Enrique González Martínez; *Serenidad* (1914), *Plenitud* (1918) y *El arquero divino* (1919) de Nervo; *Puesta de Sol* (1910) y *Lámpara de agonía* (1914) de Luis G. Urbina, que no son sino, en el mejor de los casos, un reflejo débil de un siglo XIX que *no* era el mexicano. El siglo XX europeo encuentra reflejos de su excitado y escandaloso nacimiento también entre los escritores mexicanos: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada.

Y aunque autores individuales como López Velarde (*La sangre devota*, 1916; *Zozobra*, 1919) y Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1915; *Los caciques*, 1917; *Las moscas* y *Las tribulaciones de una familia decente*, 1918), por un lado, y la llamada Generación del Ateneo de la Juventud (Vasconcelos, Reyes, Henríquez Ureña, Caso, Torri, Martín Luis Guzmán), por el otro, sí descubren algunos de los problemas que provocarían o coincidirían con la Revolución, e incluso autores del tipo de Flores Magón, Gamio, Molina Enríquez avanzaban a posiciones intelectuales atrevidas y hasta radicales, lo general de la cultura libresca mexicana es la ociosidad o el desierto. En mitad del desierto literario se publica *Los de abajo* y es ignorada; en ese mismo caso aparecen los versos de López Velarde y se les confunde y tergiversa.

Los más valientes y honestos escritores de México que no intervienen en la actualidad de esos violentos años, asumen su distancia y su diferencia, y oponen mundos culturales propios, extranjeros y hasta lejanos en siglos: Tablada, Rebolledo, Reyes; y desde sus exilios, Vasconcelos. Al aparecer, en 1910, la *Antología del Centenario*, que ya es un cuerpo sólido de cultura literaria nacional, se ratifican los peores temores –que pasaron desapercibidos para la mayoría de los escritores y críticos de México–, en el sentido de que, buena o mala, la literatura mexicana que se podía hacer *no* tenía que ver con el país, para desgracia tanto del país como de la literatura. Podría tener conexiones con Francia o con los más irreales rincones personales del autor, pero no alcanzaba público, ni relieve, ni tenía acceso a los principales problemas y a las posiciones sociales y políticas importantes de la nación. (Esto no era culpa fundamentalmente de los autores, que a final de cuentas, bastante hacían en un medio despótico y todavía propio de un brutal coloniaje, por intentar actividades *en tal contexto* tan absurdas e inocuas para los dueños del poder y de la riqueza, como el arte y la cultura que fueran más allá de la decoración. La culpa era, desde luego, de una tiranía que también a la cultura la arrojaba al margen de la vida social, política y económica de México.)

En cierto sentido, pues, la lucha de los escritores durante los últimos años del porfiriato por reivindicar el papel de la cultura y del pensador y del artista, de devolverles la existencia que el caudillo les negaba, de restaurar

su dignidad y su independencia, su rigor y su altura internacional, era un suficiente impulso revolucionario a su modo; que más que en ningún otro aspecto se advirtió en la lucha colectiva contra el positivismo, que quería decir racismo, subordinación de la persona a los más groseros intereses del materialismo capitalista y sustitución de la democracia por el orden y el progreso del Dictador.

La Revolución cambia esto. La cultura letrada mexicana fue renovada más que por sus propias convulsiones, por la convulsión de las masas armadas. Al iniciarse el periodo de Álvaro Obregón como gobernante de México, ya la situación de la cultura y muy específicamente de la literatura era muy otra.

El país que surgió de la Revolución necesitaba la cultura nacional con urgencia y con conciencia de ello. Basta comparar la importancia que a partir de Obregón todos los regímenes presidenciales le han dado (y sobre todo el compromiso adquirido en 1921, que incluso exigió cambiar la Constitución al respecto, para que el Estado se responsabilizara de la educación y la cultura nacionales), con el rango que los regímenes anteriores habían dado a estos aspectos, incluso en el más brillante episodio de Justo Sierra. ¿Qué le pedía el Estado a sus escritores? Primero, con Vasconcelos, con la colaboración la pacificación del país y con la civilización contra la ignorancia y la barbarie: alfabetización, rescate de tradiciones, imposición de ejemplos morales al pueblo, difusión del mejor castellano, dignificación y democratización populares, divulgación de conocimientos prácticos y espirituales. Posteriormente, otras administraciones públicas habrían de pedir sobre todo la propaganda política, frecuentemente saturada de la más exagerada demagogia al servicio de las personas y corrientes políticas en turno, confundiendo así literatura con oratoria oficialista, hasta llegar al proyecto no exento de tales excesos, pero indudablemente superior, con aportaciones reales, del general Cárdenas.

La respuesta de la literatura mexicana fue curiosa. Aunque casi ningún escritor dejó de colaborar con los proyectos culturales del Estado, siempre el gran (y prácticamente único) empleador y cliente de escritores, la reacción general fue de oposición a esta nueva atribución que el gobierno se concedía. Y mientras el Estado ordenaba sus murales y poemas proletarios e indigenistas, sus discursos sobre los ojos de jade de Carrillo Puerto, sus interpretaciones de la historia de México de modo que la hicieran converger en la grandeza del Jefe Máximo de la Revolución, la literatura mexicana resistía y buscaba una independencia civil.

Por supuesto, perteneciendo a los inevitables sectores sociales que podían producir escritores en esa época, los autores mexicanos decididamente oscilaban en favor de posiciones conservadoras como las de la defensa y el elogio de la propiedad privada, del clero, de España y el virreinato,

de los intereses extranjeros (únicos capaces de poner orden, se pensaba, en este país atrasado, y de mantener y aumentar aquí la civilización occidental); todo ello mezclado con la popular (e injusta) crítica truculenta de la violencia revolucionaria (que, como demuestra Azuela en sus novelas de esa época, casi no tocó a las clases medias y de plano no le hirió un pelo a la burguesía, sino que fue violencia de masas contra masas), con el terror a lo que se veía como “sovietización” nacional, y con una ignorante e irritante adulación de la peor cursilería europea, invocada en México como civilización. Estas posturas llegan incluso a asumir posiciones fascistas, como las del doctor Enrique González Martínez en su revista *Argos* (1912) y luego en *Pegaso* (1917). Debe, de paso, recordarse que fueron raros los escritores que no se sumaron efusiva y estentóreamente, y hasta ocuparon ministerios y embajadas, al cuartelazo de Victoriano Huerta.

Esto se explica por la ignorancia política después de tantos años de porfiriato, por el nulo desarrollo civil del país que mantenía al escritor como absoluto esclavo de la burocracia más melindrosa y por la igualmente nula movilidad social permitida entonces. La Revolución lo cambia todo, la importancia de la literatura y del autor aumenta. En los veinte, revistas como *El maestro*, *México Moderno*, *La Falange*, *Ulises* y finalmente *Contemporáneos* lo registran. Y esta nueva importancia se da como beligerancia antiestatal en buena medida, sobre todo como contrapeso a la política de monopolio cultural del gobierno. Así, un buen número de escritores se deciden a defender el virreinato como proyecto de un país católico, criollo y oligárquico, sin líderes ni masas indígenas acarreadas o revoltosas: pienso en Alfonso Toro, Carlos Pereyra, Manuel Toussaint, Genaro Estrada, Romero de Terreros, Luis González Obregón, Valle Arizpe, Jiménez Rueda, Monterde, etc. Esta tendencia por supuesto es anterior al siglo XX y dura hasta los días actuales, pero se da en los años veinte y treinta con particular fuerza, como respuesta muchas veces burguesa o pequeñoburguesa contra el país populista del Estado posrevolucionario.

Las cosas, sin embargo, no se veían de un modo tan tajante. El Estado ya desde entonces no solía presentarse siempre como un monolito y aceptaba e incluso auspiciaba tales respuestas, pues al fin y al cabo la Colonia —con todo y su leyenda negra, o incluso precisamente por ella— era (es) parte de nuestro nacionalismo oficial. A la distancia, esta literatura colonial —lograda sobre todo en González Obregón, en Valle-Arizpe— resulta sumamente falsa: tiene que ver más con la novela gótica, con las leyendas decimonónicas europeas sobre la Edad Media, con Edgar Allan Poe, que con la verdad histórica. En gran medida, al defender la Nueva España —y al defenderla con estas facturas suntuosas y góticas— se estaba defendiendo un proyecto de México

oligárquico, colonial, criollo e hispanizado, contra el de las masas indígenas y aun contra el oficial de masas mestizas dirigidas rumbo al futuro del progreso modernizador por la burocracia política.

La más inteligente oposición al sistema fue la que hicieron los escritores jóvenes, que habían leído en sus libros franceses la crítica que los jóvenes europeos (Péguy, Valéry, Gide, por ejemplo) habían hecho del nacionalismo a partir de los desastres que los nacionalismos europeos produjeron durante la primera guerra mundial. Estos escritores querían un México civil, urbano, moderno, intelectual y un tanto esnob. Desde el trasplante a México del futurismo por los estridentistas (Maples Arce, Argueles Vela, Quintanilla), a la crítica más lúcida de la política y la cultura oficiales por los contemporáneos, pasando por las altas figuras del Ateneo de la Juventud. Esta actitud florecerá sobre todo durante y *contra* el régimen del general Cárdenas.

El Estado propició, después de la experiencia del México bronco, indígena y popular de la Revolución, el encuentro racial del país. No se podía seguir ocultando el rostro atrasado, hambriento y ajeno de los indios, que contradecía cada impulso modernizador, cada éxito en la esforzada consecución de un proyecto nacional capitalista. Los ferrocarriles, la luz eléctrica, el teléfono, los grandes edificios porfirianos que tan definitivos habían parecido como el triunfo de un México capitalista y moderno contra la realidad racial y rural del país, se vieron disminuidos y un tanto sacados de lugar cuando los zapatistas entraron a la ciudad de México.

Por ello, el nuevo Estado vio que adonde fuese que se encaminara la nación, no podía ignorar a los indios; incluso para manipularlos, para explotarlos, para engañarlos tenía, ante todo, que reconocerlos no sólo como mexicanos, sino como los mexicanos característicos. Que Diego Rivera pintara el rostro indígena en todos los edificios públicos; que revistas como *Vida mexicana* (1922-1923) se llenaran de lo indio. Nuevamente, tal tendencia es anterior a este siglo; ya está en Xicotencatl y en Tomochic, para citar sólo dos casos, pero hay que esperar a la Revolución, y a la Revolución vuelta Estado, para encontrarnos con *La tierra del faisán y del venado* (1922) de Antonio Médiz de Bolio, y diversas obras de Andrés Henestrosa (*Los hombres que dispersó la danza* (1929), Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, Juan de la Cabada; *la Indología* (1927) de Vasconcelos; *Las artes populares de México* (1927) del Dr. Atl, y *Cultura mexicana* (1920) de José Juan Tablada, quien además intenta con los hallazgos de López Velarde y las vanguardias europeas, conquistar el folclore para la poesía; José Mancisidor, Francisco Rojas González, Mauricio Magdaleno, Ermilo Abreu Gómez, Héctor Pérez Martínez, Carlos Gutiérrez Cruz, Miguel Ángel Menéndez, etc., se empeñan

en este camino que, además, intenta aun la novela proletaria. Desde luego, lo ambicioso de tal empeño impidió un éxito artístico e ideológico inmediato; los escollos de la demagogia y el romanticismo filantrópico eran demasiados, pero el vuelco de la literatura mexicana hacia el rostro indígena, campesino y obrero –así fuese un rostro velado por las falsas caretas oratorias y folclóricas– ya era un cambio fundamental.

TENDENCIAS FUNDAMENTALES DEL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

a) Vuelta a la Nueva España, b) búsqueda de las raíces indígenas y populares, c) aparición de la modernidad intelectual y crítica y, finalmente, d) la revisión literaria de la propia Revolución mexicana son algunas de las tendencias fundamentales de las primeras décadas de nuestra literatura posterior a la Revolución. *Los títulos:* a) de la literatura colonialista: *Arte Colonial* (1916-1921) de Manuel Romero de Terreros, *Historia de la América Española* (1920) de Carlos Pereyra, *Pero Galín* (1926) de Genaro Estrada, *El Palacio Nacional* (1936) de Artemio de Valle-Arizpe, *Paseos Coloniales* (1939) de Manuel Toussaint, así como la atención colectiva por Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón; b) la búsqueda de raíces populares modificó, con López Velarde, la poesía mexicana, y con Mariano Azuela empezó la gran crónica de la cotidianidad del siglo XX en México. *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919), *El son del corazón* (1932) de López Velarde (en esta tendencia no fue pequeña la colaboración en esos años de Tablada, González León y Placencia). Mariano Azuela, aun antes de sus libros sobre la Revolución, había iniciado su gran crónica de la cotidianidad mexicana especialmente en provincia, apoyándose tanto en la tradición hispánica que siempre tuvo ojos para los cuadros de costumbres del pueblo, como en el realismo y naturalismo franceses: Galdós, Balzac, Zola. En este sentido, la prosa había sido más afortunada que la poesía y la reflexión ensayística: narradores como Lizardi, Fray Servando, Inclán, Prieto, acaso Payno, Gutiérrez Nájera, Cuéllar, Delgado, Micros, Rabasa, etc., ya forman una corriente narrativa de registro y recuperación del pueblo, e incluso de asuntos indígenas como en Frías. Pero es en sus relatos y novelas revolucionarias donde Azuela traza, con una exactitud agria y crítica, la realidad popular de vejación, miseria, corrupción, violencia: *Los de abajo* (1915), *Los caciques* (1917), *Las moscas* (1918), *Las tribulaciones de una familia decente* (1918). A partir de los veinte y hasta su muerte, pero especialmente en la época cardenista, Azuela concentrará su poder narrativo en el ataque al Estado omnipotente y a la ciudad devoradora.

Con c) la aparición de la modernidad intelectual y crítica ya se anunciaba en los esfuerzos liberales, con la implantación del positivismo en México, con los poetas modernistas y, finalmente, con el Ateneo de la Juventud. Si México iba a ser un país independiente, debía no sólo recobrar y recoger su propia cultura, e incluso construirla e inventarla, sino además ponerse al día en la cultura universal. Altamirano y Riva Palacio fueron los primeros campeones de este *aggiornamento*, y luego Gabino Barreda, Justo Sierra, Amado Nervo, etc. La decisión del Ateneo de la Juventud de no ser sólo mexicanos, sino universales, marca ya este nuevo siglo cultural, donde no será posible el aislamiento ni el retraso: el mundo, con los nuevos medios de comunicación, con las nuevas políticas económicas, con la industria y la guerra, estaba por todos lados.

Gabino Barreda y las ideas contemporáneas (1910), *Pitágoras* (1916), *El monismo estético* (1918), *Estudios indostánicos* (1920), *Tratado de Metafísica* (1911), *Ética* (1932), *Estética* (1935), etc., de José Vasconcelos; *Cuestiones estéticas* (1911), *El plano oblicuo* (1920), *El cazador* (1921), *Cuestiones gongorinas* (1927), etc., de Reyes; *Problemas filosóficos* (1915), *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1919), *Principios de Estética* (1925) de Caso; *Ensayos y poemas* (1917) de Torri, *Disertaciones de un arquitecto* (1920) de Jesús T. Acevedo, etc., muestran los fundamentos de esta modernidad cultural de México que habrían de llevar a más radicales manifestaciones los Contemporáneos: Novo, Cuesta, Gorostiza, Pellicer, Owen y Villaurrutia, y que haría posible, ya después del medio siglo, que algunos intelectuales mexicanos tuvieran reconocimiento e influencia internacionales, y que, además, la cultura internacional ya no solamente llegara a México como reflejo retardado de las potencias mundiales, sino que con pequeñez y tropiezo si se quiere, empezara a producirse en el propio país. De ahí la aparente paradoja de que algunos de los títulos más sofisticados, intelectuales, modernos y de relieve internacional de la cultura mexicana se produjeran en el cardenismo, gracias al impulso de las primeras décadas del siglo: *Nostalgia de la muerte* (1938) de Villaurrutia, *Muerte sin fin* (1939) de Gorostiza, entre otros títulos de Pellicer, Novo, Ramos, Reyes, Vasconcelos, Caso.

d) La Revolución mexicana, por otra parte, revivió la historiografía nacional con un impulso semejante al de los liberales de la Reforma. Hizo repensar el país. Emilio O. Rabasa (*La Constitución y la dictadura*, 1912), Martín Luis Guzmán (*La querrela de México*, 1915), Manuel Gamio (*Forjando Patria*, 1916), Caso (*Discurso a la nación mexicana*, 1922; *El problema de México y la ideología nacional*, 1922), Vasconcelos (*La raza cósmica*, 1925; *Indología*, 1927; *Bolivarismo y Monroísmo*, 1934; *Breve historia de México*, 1936 y sus tomos autobiográficos, a partir de ese mismo año; *¿Qué es la*

revolución?, 1937; 1915 (aparecido en 1927) de Manuel Gómez Morín, *La revolución agraria de México* (1930) de Andrés Molina Enríquez.

Muy especial función en esta revisión de la Revolución mexicana, que también lo era del país, de “la raza” (como se decía entonces) o de su identidad, la tuvo la llamada “novela de la revolución”, y en ella el papel de la violencia. Mariano Azuela, sobre todo, y también Rafael F. Muñoz (*Se llevaron el cañón para Bachimba*, 1924), Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928; *La sombra del caudillo*, 1929), Nellie Campobello (*Cartucho*, 1931), Gregorio López y Fuentes (*Campamento*, 1931; *Tierra*, 1932; *El indio*, 1935), José Mancisidor (*La asonada*, 1931; *La ciudad roja*, 1932); José Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño*, 1932; *La vida inútil de Pito Pérez*, 1938); *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, y descollantemente los cuatro tomos de la autobiografía de Vasconcelos. Alfonso Reyes contribuyó con un poema dramático sobre la Revolución mexicana, pero ubicado en la Grecia de los mitos homéricos: *Ifigenia cruel* (1924), en torno a la lucha fratricida.

La intención de este ensayo era comenzar directamente en el sexenio del general Cárdenas, pero en muchos sentidos ese régimen puede verse como la culminación cultural de la primera parte del siglo XX mexicano y su época más brillante; además, en cuanto termina, vienen los grandes cambios internacionales, y a partir de la Segunda Guerra Mundial el panorama externo e interior se transforma completamente, se toman graves decisiones de política interna y la literatura mexicana sigue otros rumbos en muchos sentidos. Todas las corrientes mencionadas en la literatura nacional a partir de 1910 florecen en los años treinta, incluso la crítica y el vituperio de la Revolución y del Estado. Resulta muy sintomático, por ejemplo, que lo característico de la literatura en el periodo del general Cárdenas sea que lo ataca. Los artículos de Salvador Novo y Jorge Cuesta, las novelas como *Nueva Burguesía* (1914) de Azuela; el *Ulises Criollo* (1936), *La tormenta* (1937), *El desastre* (1938), *El preconsulado* (1939) de Vasconcelos, son los *best-sellers* y los éxitos de crítica del periodo.

En esta época las tendencias no se veían, por supuesto, tan demarcadas como lo parecen ahora; por necesidades de exposición discursiva, las estudiamos. Todo estaba junto, bullente y con un gran entusiasmo. Es el auge oratorio, plástico, indigenista, campesino, las grandes huelgas, las publicaciones proletarias, los discursos del presidente por la radio, la enfática y pirotécnica insistencia en el folclore ranchero, sí; pero también los años de la *Estética* (1935) de Vasconcelos, de los *Seamen Rhymes* y *Poemas proletarios* (ambos de 1934) de Salvador Novo, de los *Nocturnos* de Villaurrutia, de la *Homilía por la cultura* (1938) de Reyes, y poco antes de la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y muchos de los títulos de sus redactores.

Ciertamente, en 1932 se persiguió a Jorge Cuesta y a su revista *Examen*, a propósito de unas malas palabras en un relato de Rubén Salazar Mallén, pero como culminación de la embestida de sectores populistas de la cultura oficial, no exenta de la anuencia discreta del Estado; pero no hubo daños mayores, dentro de las proporciones de la infamia, y los acusados fueron absueltos por el juez; aquellos de los Contemporáneos despedidos de sus trabajos oficiales fueron acogidos en otros sitios del gobierno, y en todo caso la persecución –que tuvo complicidad oficial– fue abanderada por fuerzas *privadas*, el Partido Comunista y el ultraderechista periódico *Excélsior*.

A la distancia, los años treinta literarios aparecen envueltos en una gran mística, en un fervor nacionalista polémico y variado. La ciudad que reflejaban los artículos de Novo, y el nuevo temperamento moderno, cuando la modernidad no da miedo sino que parece quedar a la medida del nuevo mexicano, en *Nuevo amor y Jalisco-Michoacán* (ambas de 1933), *Continente vacío* (1935), *En defensa de lo usado* (1938), etc. Las polémicas históricas y políticas de José C. Valadés, Vasconcelos, Caso, Lombardo Toledano. La revaloración de los clásicos mexicanos, de Sor Juana a López Velarde, y los principios de dos asuntos que se volverán protagónicos en las décadas siguientes: la reconquista de la cultura prehispánica (*La religión de los aztecas*, de Alfonso Caso, es de 1937) y las discusiones sobre un *ser* o *esencia del mexicano* (*El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, aparece en 1934).

Son los años, también, de la dignidad del indígena y del trabajador en la literatura y las artes, aunque no siempre (mejor dicho, aunque rara vez) hayan conseguido la calidad literaria que las buenas intenciones ideológicas pretendieran; y también de la dignidad del México natural: el entusiasmo por la naturaleza desordenada, tropical y orgiástica de Carlos Pellicer: *Colores en el mar y otros poemas* (1921), *Piedra de sacrificios* y *Seis y siete poemas* (1924), *Hora y veinte* (1927), *Esquemas para una oda tropical* (1933), *Hora de junio* (1937).

En esos años el prestigio artístico y etnográfico (o turístico-cultural) de México está en su apogeo: han venido Eisenstein, Artaud, Bretón y tanto artista vanguardista más. Y llegan los exiliados españoles. La política oficial era privilegiar a los seguidores cercanos a la ruta del presidente, el gobernador o el señor secretario, pero como había diferencias entre los proyectos nacionales de los diversos funcionarios, casi todo artista y autor cabía en ellos, o si no (pienso en actitudes intransigentes: Vasconcelos, Cuesta, Orozco) tampoco recibían demasiadas molestias. Se discutía con pasión el país porque, entre otras razones, se le creía modificable, toda vez que el Estado mexicano no era esa mole monolítica y abrumadora que se conoció a partir

de Ávila Camacho. En esos años, viejas celebridades del porfiriato todavía alcanzan a expresar su voz (Tablada, González Martínez) y apuntan algunas de las más vigorosas del México posterior: Octavio Paz, Efraín Huerta, José Revueltas.

LA BRUTAL MODERNIZACIÓN

Hay una sensación de prisa, de rescate acelerado del México viejo, indígena y tradicional, un capturar el país en el arte antes de que el siglo XX se lo acabe: una campaña en la que, desde diversas posiciones artísticas y políticas, participan casi todos los artistas, escritores e intelectuales, a fin de hacer lo que el siglo XIX no hizo, y preservar el México “puro”, diferente, idiosincrásico. Y en efecto, en unas décadas más, lo característico empezará a ser principalmente turístico, y ya luego inlocalizable más allá de los museos. La industrialización, las tecnologías, el siglo XX internacional homogeneizarán a México en unas cuantas décadas. Pero eso –la modernización capitalista, industrial, urbana, con la creación de clases medias y la imposición de modos de vida internacional– también es la Revolución mexicana desde sus inicios.

Mariano Azuela protesta por esa modernización en *Esa sangre* (1956), que es la continuación de una de sus primeras novelas, *Mala Yerba* (1909), sobre la brutal dinastía de los Andrade, caciques-hacendados de San Pedro de las Gallinas. En *Esa sangre* los antiguos tiranos del porfiriato, derrotados por la Revolución y desplazados por caciques políticos y burocráticos más ruines, aparecen con ciertos rasgos de melancolía y hasta de nobleza, vistos veinte años después (en el tiempo novelístico, cuando el protagonista regresa envejecido, degradado y misérrimo al pueblo, después de dos décadas de exilio sudamericano). No importa tanto señalar lo diferente que resulta esa visión de la caída de los antiguos amos con la realidad histórica, que más o menos los preservó en muchos de sus privilegios, sino sobre todo mostrar cómo en la mente de Azuela, de su generación, y de muchos mexicanos del campo y la ciudad, la Revolución en cuanto desastre vino a aliarse con la Modernización y la Burocratización de México, en detrimento de lo que consideraban sus derechos civiles, locales, económicos y de estatus como pequeños empresarios agrícolas o artesanos y comerciantes más o menos ricos y más o menos pueblerinos (este sector social es al que frecuentemente Azuela quiere representar como vocero, y el que, por supuesto, nunca lo leyó).

Julián Andrade, el último de los “mala yerba”, regresa al pueblo de San Francisquito “desconociendo aún a su pueblo. Pisos sobrepuestos al azar o el capricho, ventanas achaparradas con pretensiones modernas, rompían

totalmente la unidad de viejas construcciones que, aunque del más humilde tipo colonial, agradaban por la sencillez y sobriedad de sus marcos de cantera labrada, sus grandes puertas y ventanas de mezquite, enrejados de forja, obra primorosa de los herreros locales. Diríase que la Revolución, envidiosa de una obra de paz y de armonía, sembró los gérmenes de la *leperocracia* que había de florecer sobre los escombros del pasado”. Esto en el capítulo 3, y luego en el 9: “Muchos años después vino otra avalancha (*la primera había sido la de los villistas*), pero de otro género: los carreteros. Brigadas de ingenieros, pagadores, sobre estantes, cabos, peones, abriendo el camino precisamente a todo lo largo de la calle principal. Fueron vanas las protestas de don Jesusito alegando que mermaban seis metros del frente de su casa, la reclamación del Chato Camilo porque la carretera le cortaba el agua de su huerta, el ocurso firmado por millares de vecinos quejándose de que se les prohibía el tránsito (*sobre el pavimento*) a sus carros con llantas de acero. Y mientras ellos gruñían y amenazaban, se fueron colando fuereños prácticos, con pequeños negocios: cenadurías, refrescos, restaurantes, cafés; después vinieron los del dinero con hoteles y garajes, gasolineras, etc. Algo totalmente desusado en la población. Y cuando el tráfico comenzó a intensificarse con camiones de pasajeros, autos particulares, camionetas, motos, enormes trocas y hasta carros de lujo, los nativos, abriendo la boca, dijeron: ‘¡Miren qué caso!’. Pero los mozos sintieron como una inyección de vida: vitaminas del alfabeto cabal. Rompieron bravamente con el marasmo hereditario, se hicieron sordos a los gruñidos de los ancianos que, vencidos, con eso se contentaban... Los habitantes se acostumbraron entonces a ver diario caras nuevas y el forastero dejó de ser artículo de gran curiosidad. Ahora se interesaban por él la plaga de los chafiretes, cargadores, comerciantes ambulantes, boleros y otros bichos de la misma fauna, destinados exclusivamente a esquilmarlo”.

Pocos párrafos de Mariano Azuela explican más cabalmente su visión de México y alcanzan mayor claridad en cuanto testimonio de su tiempo: la *leperocracia*, o de cómo se lumpenizó el país, de la aislada y pueblerina miseria inmemorial, como más allá de la historia, al lumpenproletariado urbano; de las aldeas ancestrales y caciquiles a los pueblos con fábricas, gasolineras y grandes caciques burocráticos cardenistas con *slogans* progresistas y hasta comunistas en la boca, a la vez que esquilman a los propietarios “deccentes” del México anterior, rural, vencido más que por la Revolución, por la Modernización que los sometió al tejido económico nacional e internacional, que les introdujo empresas y tecnologías con las que era imposible competir, que les desordenó a las masas con medidas populistas y a través de la corrupción burocrática como forma de creación de hornadas de nuevos

ricos, etc. Novelas suyas como *San Gabriel de Valdivias* (1938), *La maldición* (1955), *Nueva burguesía* (1941), *Sendas perdidas* (1949), *El camarada Pantoja* (1937), *Regina Landa* (1939), *La mujer domada* (1946), *Avanzada* (1940), muestran este conflicto, esta denuncia brutal del cardenismo. Para Azuela, como para la mayor parte del pensamiento letrado y de la sensibilidad clasemediera y hasta popular, el país-Estado era el saqueo institucional a través de las grandes centrales obreras que, aunque masivas, eran minoritarias en relación con los trabajadores no organizados sindicalmente y que se veían en brutal desigualdad de condiciones frente a los “proletarios oficiales” ferrocarrileros, petroleros, electricistas o burócratas. Como se ha visto en Azuela –y de hecho es común para todos los autores mexicanos de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, en uno u otro sentido–, la Revolución mexicana no fue sólo de armas, sino también un proceso mucho más cruel, posterior, de despótica modernización y destrucción del México anterior, de los grupos sociales antiguos, para introducir despropósitos como presas, grandes sindicatos, diputados con pistola, presidentes y comisarios ejidales apoyados por el ejército, educación socialista y hasta sexual, impiedad y ateísmo, pavimento, ferrocarriles, aviones; masas lumpenproletarias, alfabeto, marxismo y poesía pura. El Estado como el gran diluvio modernizador, pero además modernizador sin justicia ni medida, llevándose entre las patas de los caballos a los más dispares sectores sociales y aspectos culturales de México.

Ya esto se veía con Obregón y, más precisamente, con Calles. La respuesta cristera contra Calles fue uno de los rasgos culturales más importantes del periodo, y una de las corrientes ideológicas y literarias relevantes, aunque no produjera novelas o poemas o ensayos de primera importancia, más allá de *Héctor* (1930) de Jorge Gram y *Los cristeros* (1937) de José Guadalupe de Anda. Como la religión era uno de los escasos sectores no incorporados ni captados por el Estado, fue naturalmente el cohesionador ideal de la oposición. Hasta Azuela, que se iniciara con *Los fracasados* (1908) contra los curas, terminó en *San Gabriel de Valdivias* de procristero en cierta medida. Otro rasgo singular de oposición fue la crítica de la brutalidad, de la violencia primero revolucionarias, en *Los de abajo* (1915), y luego no sólo de ésta, sino también de la violencia de la revolución institucionalizada, o hecha gobierno: Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929). Autores extranjeros como Bruno Traven y Graham Greene se interesarán también por esos aspectos y el tema polémico de Jorge Cuesta y Salvador Novo. Pero será sobre todo José Vasconcelos, con su leyenda, su autoridad como alto personaje de la política revolucionaria desde el maderismo, el villismo y el obregonismo, el pregonero letrado de

esa respuesta civil contra el Estado, exigiendo más democracia y menos brutalidad militar, y claro, apoyándose en los sectores civiles más fuertes: el clero y los empresarios más o menos resentidos con el gobierno. El hecho de que tanto el clero como esos empresarios se sometieran primero al general Cárdenas, y luego se infiltraran y prevalecieran dentro del propio gobierno, ya desde Ávila Camacho, desautorizó y desmovilizó esa respuesta civil. Otra oposición, que por el momento resultaba muy minoritaria, pero que con las décadas se convertiría en la verdadera conciencia civil, sería la de la izquierda independiente, que ya con José Revueltas y otros autores publicaba sus primeras voces.

El régimen del general Ávila Camacho trae la paz a la literatura mexicana. Los conflictos y las atmósferas populares, indígenas y sociales de México siguen dando los títulos importantes; pienso en *Nayar* (1940) de Miguel Ángel Menéndez; *Canek* (1940) de Ermilo Abreu Gómez; *Paseo de mentiras* (1940) de Juan de la Cabada; *Retrato de mi madre* (1940) de Gregorio López y Fuentes; *En la rosa de los vientos* (1941) de José Mancisidor; *Cuentos del medio rural mexicano* (1942) de Ramón Rubín; *Tropa vieja* (1943) de Francisco L. Urquiza; *Cuauhtémoc* (1943) de Héctor Pérez Martínez; *Los bragados* (1941) de José Guadalupe de Anda; *Cuentos* (1941) de Efrén Hernández; *Ciudad* (1942) de José María Benítez; *La negra Angustias* (1943) de Francisco Rojas González, y hasta ensayos polémicos del tipo de Luis Cabrera (*Un ensayo comunista en México*, 1940) o Rafael López Pedrueza (*La lucha de clases a través de la historia de México*, 1941). Pero lo importante fue la tendencia abrumadora a ya no hacer política (más que la oficial) en la literatura mexicana. Por eso destaca tanto que en esos años, contra toda corriente, José Revueltas inicié su dispareja, irregular, apasionada, atrevida obra narrativa de crítica *total* al sistema, al que acusaba de haber matado ya a la Revolución mexicana: *Los muros de agua*, 1941; *El luto humano*, 1943; *Dios en la tierra*, 1944.

La guerra mundial le había traído beneficios a México. Si en 1938, cuando la expropiación petrolera, se veía en el horizonte letrado que el apocalipsis estaba a la puerta, hacia 1944 ya toda era conciliación, unidad nacional, búsqueda de inversiones extranjeras y despotismo presidencial. La libertad que incluso para atacar al gobierno había prevalecido con Cárdenas, se confundió en el discurso oficial con el desorden populista o “comunistoide”, como se decía entonces, y el Estado se endureció ante la crítica, o la cooptó generosamente. Los grandes detractores del gobierno fueron adulados oficialmente: piénsese en el regreso (aun durante el cardenismo, pero florecido años después) de Vasconcelos; en la nueva, ascendente posición burocrática de Novo, el más eficaz caricaturista de los primeros gobiernos posrevolucionarios.

APATÍA Y UNIDAD NACIONAL

La bonanza de las finanzas públicas, por una parte, y la decisión política de sustituir en el altar de la devoción nacional a las masas proletarias y campesinas, por modelos irreales del ciudadano ejemplar, del mexicano correcto y de la imagen de México ante el extranjero, pulida y discreta, atrajeron hacia la cultura letrada largas sumas presupuestales. Las academias empiezan a cobrar la importancia que luego Miguel Alemán, el “presidente universitario”, el académico de la lengua, etc., llevaría a rangos insospechados. Son especialmente acogidas las obras “universales”, filosóficas, profundas, que pudieran rivalizar con títulos internacionales; y lo curioso es que en efecto existen, por lo menos son capaces de atraer la atención de academias extranjeras: *Pasado inmediato* (1941), *La crítica en la edad ateniense* (1941), *La antigua retórica* (1942), *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde* (1944) de Alfonso Reyes, la gran estatua literaria del sexenio. *La Lógica orgánica* (1943) del hegeliano José Vasconcelos; *Historia de la filosofía en México* (1942) de Samuel Ramos; *Ensayo de crítica del lenguaje* (1941) y *Diccionario general de americanismos* (1942) de Francisco L. Santamaría; *Orozco, forma e idea* (1942) de Justino Fernández; *Apuntamientos de la cultura patria* (1943) de Antonio Caso; *El positivismo en México* (1943) de Leopoldo Zea, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX* de Manuel Romero de Terreros, aparecido en 1943; *Arte precolombino de México* (1944) de Salvador Toscano; *El arte de la Nueva España* (1946) de Manuel Toussaint; *Herejías y supersticiones en la Nueva España* (1946) de Julio Jiménez Rueda, etc. El panorama literario aparece profesionalmente más sólido, más letrado, más desahogado; los autores ganan más y son más reconocidos; Jaime Torres Bodet es ministro de Educación y se funda el Colegio Nacional.

Se echan de menos las polémicas, las grandes denuncias, los odios, los fervores y las iras, y cuando las hay son todavía contra Cárdenas, como en *Nueva burguesía* (1941) de Azuela. Un puñado de títulos rebeldes y nerviosos, dentro del domesticado panorama de la Unidad Nacional: *Textos y pretextos* (1940) de Villaurrutia; *Recinto* (1941) de Pellicer; *Poesía* (1942) de Jorge Cuesta; *El libro de Ruth* (1943) de Gilberto Owen, y *Nueva grandeza mexicana* (1946) de Salvador Novo, refrendan la prodigiosa capacidad de los contemporáneos, pero ya en estos años no innovan mucho, más bien recopilan o culminan la obra hecha durante la ruda y vital lucha de los años treinta.

Aparecen nuevas figuras: Agustín Yáñez, Octavio Paz (*A orilla del mundo*, 1942), Efraín Huerta (*Los hombres del Alba*, 1943), Alí Chumacero (*Páramo de sueños*, 1940), Revueltas, etc., madurando los caminos que ha-

bían iniciado en *Taller* (1938-1941) y otras revistas. Figuras ya establecidas refrendan sus características, siempre estimulantes: *El canillitas* (1941), picaresca novohispana de Artemio de Valle Arizpe; la prosa profesionalmente inteligente de Julio Torri en *De Fusilamientos* (1940) y dos títulos que concentran las grandes polémicas artísticas de los veinte y treinta: *La Autobiografía* (1945) de José Clemente Orozco y, el mismo año, *No hay más ruta que la nuestra* de Siqueiros.

En general, el orden se ha establecido en la casa, todo debe ser patriótico, pomposo, presidencialista y conmemorativo; los símbolos nacionales no pueden ser debatidos. México entra de traje, muy peinado y con modales diplomáticos a la comunidad de las naciones modernas. ¿Qué se le pide ahora a los escritores y artistas? Lo mismo que antes, pero de otro modo y con nuevas restricciones: que decoren la idea de la nación, que infundan el respeto por la cultura y el arte como formas de disciplina social, que condecoren a la burocracia política con loas y murales, pero todo ello sin los modales rancheros, populistas ni facciosos de antes.

Los ojos del mundo están puestos en México. Y el país debe comportarse como mayor de edad: basta de pleitos, motines y polémicas. A cambio, el Estado se interesa mucho más por la cultura académica, por el lenguaje y la arquitectura, por la recuperación de las artes prehispánicas, por el turismo y la filosofía moderna. Hay exposiciones internacionales, congresos y conferencias de prestigio académico. En reconocimiento “universal” a esta domesticación moderna de México, la cultura nacional representada en Jaime Torres Bodet llegará a dirigir la UNESCO, en el régimen de Alemán; y como muestra de la mano dura contra la disidencia cultural, durante el régimen de Ruiz Cortines, en los funerales de Frida Kahlo, en el Palacio de Bellas Artes, será cesado el director del INBA, Andrés Iduarte, por permitir que en el ataúd se hubiese colocado la bandera del Partido Comunista.

La cultura mexicana queda oficialmente bajo las órdenes omnímodas del señor presidente y del partido oficial, que ya con Alemán será del PRI. Son los años del gran desierto de la cultura mexicana, que se sobrepuebla de monumentos y giras turísticas, y expulsa la crítica y la energía. Ese desierto de la Unidad Nacional en el PRI como Dogma conducirá al movimiento estudiantil de 1968, cuando por primera vez desde los rudos años de Cárdenas, la *intelligentsia* se rebela contra el presidente, pero ahora aquella desde la izquierda y las causas populares, y Gustavo Díaz Ordaz desde el poder de sus bazucas y bayonetas contra los pacíficos, desarmados y nacionalistas muchachos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

Es decir, con Ávila Camacho empieza propiamente la apática y oficialista cultura del Milagro Mexicano. Que se decore, se celebre, se conce-

lebre una nacionalidad pulida, bañadita, peinadita y discreta: que todo sea una folclórica india bonita. Surge entonces el delirio por las prendas idílicas de la nacionalidad: su “identidad” fotografiable y exportable, una vez despojada de mugre, naquez, indiada, lumpenproletariado y demás “lacras” que era antipatriótico reconocer como existentes. En 1964 será escándalo nacional, con peticiones de linchamiento institucional, la aparición de *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, como “denigrante” del país; los escritores que aun mínimamente se niegan a esa conspiración de la complacencia oficial, y ejercen alguna capacidad crítica, serán insultados como “profetas del desastre”, acusados de arrogancia, lesa patriotismo, extranjerismo, etc. Por ello, en 1965, se expulsa del Fondo de Cultura Económica a Arnaldo Orfila Reynal, su director.

De lo anterior no debe acusarse sólo al gobierno, los sectores más favorecidos de la sociedad mexicana querían tal cosa: los empresarios, la iglesia, la clase media, incluso los sectores menos oprimidos del proletariado organizado. Y con las medidas antiobreras y anticampesinas implantadas después de Cárdenas, y aun con él, a fin de que las causas laborales no resquebrajaran la Unidad Nacional, la mayoría popular no tenía voz ni voto, incluso se había hecho casi invisible detrás de las pesadas, brutales instituciones charras del tipo de la CTM y la eterna dictadura obrera de Fidel Velázquez.

Debe reconocerse que estos años de complacencia cultural son los de las huelgas violentamente reprimidas de campesinos, maestros, médicos, ferrocarrileros y finalmente estudiantes; luego habrían de venir los trabajadores universitarios, los electricistas en la Tendencia Democrática, los telefonistas, etc. La literatura, su libertad, su capacidad de opciones, su relación con el público, su fuerza política, incluso la oportunidad y el estímulo que reciba y al mismo tiempo ofrezca a la sociedad, tiene que ver directamente con el grado de robustecimiento de la sociedad civil. De otro modo quedará, como ocurrió, ahogada en una minoría acosada, dispersa y a contracorriente (los Contemporáneos en los treinta, por ejemplo); o en una lechosa capa de lerdos y dóciles funcionarios letrados, entre los que apenas destacaba un puñado de excepciones.

LAS MALDICIONES DE LA MODERNIZACIÓN

El asunto fundamental de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX es la modernización del país, la brusca y forzada transformación de un México preindustrial, rural, campesino y con poderosas atmósferas indígenas, aparentemente aislado de la vida occidental y arraigado en modos tradicionales y más o menos pintorescos de vida, etc., en un país industrial y

urbano. Desde luego, este proceso de modernización data de mucho antes, por lo menos de la aparición porfiriana del ferrocarril (que ya era el sueño tanto de liberales como de conservadores hacia 1830), y en 1982 no acaba de consumarse en muchas regiones; pero el impulso brutal de la modernización económica, social y cultural ocurre sobre todo hacia la mitad del siglo XX y puede admitir como emblema el proyecto nacional de Miguel Alemán.

Queden para las primeras décadas de este siglo la violencia de masas rurales como salidas de la prehistoria, la crítica al caudillo folclórico, el sueño por la más pura inteligencia europea, la sensualidad urbana como proyecto íntimo inalcanzable, el rescate de tradiciones indígenas y pueblerinas, la lucha desesperada por ponerse al día aun en lo más superficial de la cultura mundial: López Velarde, Vasconcelos, Azuela, Martín Luis Guzmán, Villaurrutia, Novo, Pellicer, Gorostiza, Cuesta, etc. Ahora todo se llena con la polémica de la modernización –aunque, desde luego, aquellos otros temas continúen un tanto subalternos–. Se canta y se denuncia a la modernización, se la analiza y se la documenta, se le describe y se le sueña.

Los novelistas, por una parte, cierran el mundo mexicanista, indígena y rural, definitivamente, y se pierden en las vastas y caóticas dimensiones urbanas de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, etcétera; en lugar de identificar comunidades o clanes, descubren psicologías metafísicas, estéticas modernas y se proponen ahondar en los destinos irrepitibles de personajes que ardientemente aspiran a ser considerados ciudadanos del siglo XX (*El tañido de una flauta*, 1972, de Sergio Pitol; *Farabeuf*, 1965, de Salvador Elizondo; *La noche*, 1963, de Juan García Ponce; *El nudo*, 1970, de Sergio Galindo; *Cambio de piel*, 1967, de Carlos Fuentes; *Se está haciendo tarde. Final en Laguna*, 1973, de José Agustín; *Las posibilidades del odio*, 1977, de María Luisa Puga; *El vampiro de la colonia Roma*, 1979, de Luis Zapata, etcétera). Los escritores más ambiciosos buscan insertarse y codearse en parnasos internacionales. Los títulos más célebres tratan muchas veces de decir cosas también a los europeos y a los norteamericanos, y aborrecen el provinciano destino del mercado local (Paz y Fuentes). Los hechos sociales e históricos desgarrados se asumen frecuentemente como centros del debate, encarnado así –en los mejores casos: Revueltas, Benítez, Monsiváis, Poniatowska, etcétera– el inicio de una *cultura civil* donde la literatura se moderniza para alcanzar los graves perfiles de un país que se expande, se desborda, estalla en algunos estratos y regiones, se multiplica y cambia brutalmente.

En tal sentido, podría hablarse de la literatura posterior al régimen cardenista, o a la Segunda Guerra Mundial, como el principio de una nue-

va cultura mexicana cuyo posterior trayecto resulta impredecible; y del que apenas se puede apuntar que será indudablemente *moderno*, esto es, unido cercanamente a la vida y a la civilización industriales y urbanas capitalistas de Occidente, con conflictos económicos, sociales y culturales, propios de ese marco.

Al parecer, se acabó –se está acabando– ese México aislado en sus paraísos o infiernos periféricos, hundido en zonas de mitología, folclore, edad de piedra o edad media, provincia decimonónica o jardín más allá de la historia. Entre las patas, la *Modernización* o, para unirla a la tradición mexicana del siglo anterior, *El Progreso* –la incorporación a marchas forzadas de México al mundo capitalista–, se lleva por supuesto entre destrozos y atropellos, muchísimos modos de vida y muchos millones de personas, que dan así el espectáculo trágico en el proceso. El costo de la modernización es, por ello, uno de los grandes trazos de la cultura mexicana moderna, de la violencia de las masas en *Los de abajo* a la del tirano en *La sombra del caudillo*; de la provincia perdida de López Velarde a la transparencia capitalina de un Distrito Federal anterior a las grandes industrias y a la explosión automovilística denunciados en la *Palinodia del polvo*, de Alfonso Reyes desde 1940; todos los trabajadores, campesinos, sirvientas, indígenas empleados sacrificados de que dan cuenta Oscar Lewis, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, José Revueltas, Carlos Monsiváis, y el atropellado modo de vida que surge con el Milagro Mexicano.

La maldición (1955, póstuma) de Mariano Azuela –como, en otro sentido la otra novela póstuma antes comentada, *Esa sangre*– habla de ese costo; se centra en el tema, obsesivo para su autor, de la capital moderna como devoradora de la provincia, y de la Burocracia Política (tanto más si es populista, socialista y/o cardenista) como destructora de la pequeña empresa campesina o pueblerina. Situada en el Bajío –*of all places*– narra la historia de una familia despojada de su pequeña propiedad agrícola por los agraristas, que emigra al Distrito Federal a finales de los años treinta –*of all ages*– con la ilusión de recuperar sus propiedades, al estar más cerca del centro presidencial de decisiones, y queda fatalmente cercada por la miseria de la gran ciudad, sin más salida que la delincuencia oficial (los funcionarios públicos como jefes de bandas de hampones, la burocracia política como la *cosa nostra*) y la prostitución. Salir del terruño, desarraigarse y llegar a la moderna y perversa capital, contrae la maldición del desastre. Son muchas las objeciones que pueden hacerse a Azuela y a este tipo de planteamientos –defectos que mal que bien y de un modo no siempre voluntario, novelistas posteriores trataron de corregir en sus propias novelas–, tales como el rea-

lismo maniqueo de la novela burguesa, la inexactitud histórica y sociológica de sus planteamientos (por ejemplo, el de que México no era un país de pequeños propietarios agrícolas, monogámicos, católicos, honestos y austeros, como parecería en la mayoría de sus personajes protagónicos, sino de masas campesinas *desposeídas*, excluidas de toda institución de propietarios, así fuera la familia y hasta la religión burguesas), la simpleza de sus tramas, etc., pero ya se encuentran ahí varios nudos centrales de la realidad mexicana: el caciquismo, ya sea agrícola, burocrático, sindical, etc.; la voracidad de la ciudad corruptora, unida siempre a la burocracia como forma más brutal aun de explotación que la propia revolución armada, y de saqueo civil, enriquecimiento bárbaro y gangsteril; la aparición de masas, muchedumbres –en oposición a las organizadas “células sociales”– del tipo de familia o aldea; finalmente, como se ha visto, la aparición abrumadora del siglo XX industrial, capitalista, homogeneizador en una misma cultura occidental tecnológica y de consumo urbana y moderna, traída por el Estado como gran empresario, que con todos los recursos del poder monolítico y agigantado y, además, de las prodigiosas –inconcebibles a escala indígena, campesina o pueblerina– técnicas modernas, lo parece descoyuntar y transformar todo.

Es la saga de la destrucción del viejo país en aras de un súbito México industrial y urbano archicapitalista que beneficia a la clase política, y a la, en un principio, pequeña clase empresarial prohijada y apadrinada por aquella, que conjuntamente se multiplican desenfundadamente. En los años cuarenta ya es común la polémica (José Revueltas, Daniel Cosío Villegas, por ejemplo) entre la idea de que la Revolución fue un movimiento de justicia social, esto para algunos; o la idea de que fue sobre todo un proceso de modernización capitalista del país en beneficio de la clase política identificada con la empresarial (y creadora de empresarios, a través de los recursos del erario y del uso del poder público con fines económicos privados). Todo esto será obligado en la discusión y la narrativa mexicana contemporánea; y nunca se insistirá suficiente en, sobre todo, revisar las novelas ya citadas del Azuela posterior a la Revolución que dan –en trazos ciertamente toscos, maniqueos (muchas veces injustos y claramente erróneos como perspectiva histórica)– esta profunda problemática.

RECuento DE NARRADORES, 1er. GRUPO

Frente a esta nueva realidad nacional, se ven un tanto envejecidas o disminuidas las polémicas anteriores, que sin embargo persisten. Por ejemplo, la de los colonialistas contra los indigenistas que, sin embargo, no deja de producir lo irracional, lo cubista (Picasso superado por las jícaras de Olinalá):

happenings, living theater, visión de Andy Warhol, gritos de Dadá en el Café Voltaire.

Los países tropicales no tendrían historia, sino mitologías; no serían ámbitos de la razón, sino del surrealismo; no buscarían la democracia, sino que estarían fijos en la prehistoria mágica; no plantearían sus conflictos desde perspectivas de lucha de clases, ni de introspección psicológica ni de investigación histórica o social sino, pobrecitos, de “fiesta” tropical, ritos, vudú, metáforas religiosas, tótems.

En Fuentes, las mitologías del himno patrio con las del escarnio patrio –crimen, obscenidad, leperada, folclore, mitología– se trenzan para asfixiar al mexicano real, el incapacitado para dirigir su destino, el preso en designios que lo sobrepasan, el carente de vida privada porque no alcanza mayor biografía que la historia patria: “roman de pays chaud”. En *La región más transparente* (1958) el país se desvertebra en un enloquecido collage, un artificioso muralismo narrativo de tipos, guiñoles, mitos, símbolos, perfiles, caricaturas del México de los cincuenta, ebrios de ciudad y de modernidad, de museos prehispánicos y discusiones universitarias de economía política, de cine ranchero y hollywoodense y de novelas norteamericanas, tan desesperadas, de la “generación perdida”. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962) la alegoría se cierra: Artemio Cruz es la nación, con sangres indígena, negra y española; sus orígenes se remontan a la lucha contra los franceses y a la fundación de la nación liberal; un maestro liberal lo redime e instruye; su infancia es el porfiriato, su juventud la revolución, su madurez el populismo y ya en el alemanismo es flor de pobredumbre. Otros de sus títulos más importantes: *Los días enmascarados* (1954), *Las buenas conciencias* (1959), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Terra Nostra* (1975), *La cabeza de la hidra* (1978), *Una familia lejana* (1980).

Fuentes aportó a la novela mexicana –además de tres o cuatro de sus títulos más significativos, audaces y enérgicos– la presencia de un narrador culto, original, con una enorme capacidad de trabajo, con una disciplina y un talento prosístico rara vez conocidos en nuestro país; con él, la novela dejó de ser la artesanía burda y provinciana que se hace ahí de cualquier manera, si al fin y al cabo ni en el propio pueblo del novelista se lee... Fuentes elevó la novela a grandes ambiciones, ante las cuales, no sólo él, sino la inmensa mayoría de nuestros narradores, habrían de verse en una posición más incómoda y polémica que la que había sido tradicional en México.

RECUESTO DE NARRADORES, 2do. GRUPO

Desde el siglo XIX, con Altamirano, por ejemplo, ha existido la intención de importantes títulos. Entre los colonialistas, Artemio de Valle-Arizpe publica

La Güera Rodríguez (1949), *El canillitas* (1941), *Calle vieja y calle nueva* (1949), *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, etc. El mejor libro colonialista, sin embargo, lo escribió un novelista cubano, Reynaldo Arenas, en torno a la vida de Fray Servando, *El mundo alucinante* (1969). Siguiendo a Abreu Gómez, Médez de Bolio, Henestrosa, Menéndez, Magdalena, Rojas González, López y Fuentes, cobran fama mundial los cuentos y novelas de Bruno Traven (*La rebelión de los colgados*, *Canasta de cuentos mexicanos*, *La rosa blanca*, etc.). Pero obras como *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas, *El callado dolor de los tzotziles* (1949) y *La bruma lo vuelve azul* (1954) de Ramón Rubín; obras de Rafael Bernal, Juan de la Cabada; *Balún-Canán* (1957) y *Oficio de Tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos y, muy especialmente, los cinco tomos (1967-1981) de *Los indios de México* de Fernando Benítez, logran una profundización importante en el conocimiento y la solidaridad con los indios, ya no como mero tema pintoresco, romántico o exotista –el exotismo mundial de los años sesenta, la cultura de la droga y de lo primitivo, sin embargo, puso de moda internacional a los indios mexicanos, lo mismo los rituales de María Sabina que divulgaciones truculentas del tipo de *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castañeda.

En la obra de Juan Rulfo se expresa la voz áspera y lacónica del México campesino, al margen de la modernización urbana y del capitalismo industrial: es el testimonio del campo mexicano, hundido en la pobreza, en el caciquismo, en el fanatismo y las supersticiones, antes de ser aplastado por los tiempos modernos. Después de tantas décadas, siglos incluso, de tratar de expresar al campesino mexicano, fue Rulfo el novelista que logró desidealizarlo, desefebizarlo, desbucolizarlo por completo, y darlo íntegro, concreto, en su mutismo fatal, con sus atmósferas envenenadas y opresivas, en su violencia y su desesperanza. Como acaso ninguno de otros títulos sobre el campo mexicano, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) ven la historia desde dentro del México rural, como un infierno cerrado: los pueblos aislados y sumidos en su propia maldición, el infierno cotidiano del hambre (los personajes de Rulfo están muertos, o a medio morir de hambre), caciques, tierras áridas, ahorcados, asesinados, humillaciones, machetazos, despojos.

En mitad de la celebración oficial de la Revolución mexicana como instituciones multimillonarias y palaciegas, productoras de horneadas sexenales de ricos, la obra de Rulfo fue el mentís inapelable y seco, el desfile patético de la depredación en el medio rural.

En el largo monólogo de *El luto humano* (1943) de José Revueltas subyace también esta atmósfera mortuoria: los misérrimos campesinos atrapados por la inundación. Cuatro años después, en 1947, Revueltas declararía

que la Revolución mexicana había muerto, y de esta conciencia crítica surge la gran fuerza moral de la narrativa mexicana que se opone al triunfalismo Ávila-camachista-alemanista-ruizcortinista-lopezmateísta-díazordacista que llevaría al 68. De ahí, acaso, el fracaso del más homenajeados novelista oficial de entonces, Agustín Yáñez, que en lugar de la crítica buscó la ornamentación poetizada y oratoria, aunque con sus aspectos modernizantes de monólogos interiores, episodios “impúdicos” y diálogos con pretensiones colonialistas, al grado de que *Al filo del agua* (1947), se consideró académicamente como el título del cambio novelístico mexicano durante muchos años. Una novela pueblerinamente idílica, pulida y lustrosa, sobre la llegada de la Revolución a un pueblo reminiscente de los párrafos de Pereda, Miró o Coloma (curiosamente, Agustín Yáñez fue precisamente el secretario de Educación Pública durante el sexenio de Díaz Ordaz, el sexenio de 1968).

Ahora se ve claramente que el cambio narrativo se dio con *Revueltas* y con Rulfo. En *Los días terrenales* (1949), *Revueltas* asume la dificultad de ser comunista en México, el dogmatismo interno, la desesperanza, la frustración existencial, las brutales agresiones externas, en un panorama del que no dejan de surgir –como refrendo casi milagroso de la fe en el hombre– los “santos rojos”, los mártires antiestalinistas, los intelectuales y trabajadores como el propio *Revueltas*, que no cejan en la crítica al partido y al hombre mismo como aspectos fundamentales de la forma verdaderamente comunista de lucha –aunque, desde luego, sean por ello víctimas también de su propio partido.

Este drama se reiterará en 1964 en *Los errores*, que además de la tragedia del comunismo con el estalinismo y los episodios oportunistas, mezquinos o llanamente erróneos del comunismo mexicano, entrelaza una de las visiones más auténticas y complejas que haya dado nuestra literatura de los estratos más desamparados y sórdidos de la vida urbana en la ciudad de México (el agiotismo de barrio, la prostitución, la deformidad física, la enfermedad entre los miserables, el padrotazgo, la desesperación sexual, la prisión mexicana, la vida de cantinas, puestos callejeros de comidas, abusos policíacos, bandas fascistas paramilitares, etc.) con la tragedia del intelectual comunista en México: su enloquecida enajenación hegeliana con respecto a este mundillo brutal y crudo, tan a medida de la infamia, como se ilustra en la saga espeluznante de una fuga de la cárcel a través de alcantarillas llenas de mierda líquida entre la que sobrenadan ratas voraces, que a mordiscos castigan y obstaculizan cada avance del prófugo en su fuga hacia la luz, el amor, la inteligencia, la libertad.

Como suele acontecer con *Revueltas*, las desmedidas ambiciones (cada libro suyo no se resigna a ser novela, y ya está de inmediato haciendo

filosofía, profecía, enciclopedia) obstaculizan un tanto la lectura, pero también devuelven a la literatura su verdadero e irrenunciable papel de *conciencia civil*. Nunca en México se ha llegado a mayor profundidad de novela urbana como en Revueltas. Y su rasgo esencial, genial, sería acaso la obsesiva investigación de la crueldad y de la miseria sin maniqueísmos, con una curiosidad solidaria con las víctimas, pero también con los verdugos: ¿Cómo es posible que exista la crueldad, que haya estos cuerpos crueles, que personas concretas vivan ejerciendo y sufriendo tales cargas de crueldad?, sería la principal pregunta del autor Revueltas, quien por lo demás se pasó la vida de cárcel en cárcel a causa de ella. Y esto en los años de la paz, de la estabilidad, del progreso y el desarrollo: del Milagro Mexicano. Preso arbitraria e ilegalmente en 1968, escribió en la cárcel *El Apando* (1969), que marcó –con su geometría carcelaria de impiedad, degradación y violencia carnales–, después de décadas de desprecio oficial y hasta de excomunión comunista, y desde luego de ninguneo académico-literario, el ascenso de Revueltas como el narrador mexicano más importante, querido e influyente del periodo de la Unidad Nacional o del Milagro Mexicano.

Este importante grado de conciencia va muchas veces acompañado de una profundización artística: Revueltas y Rulfo son, incluso a nivel formal, narradores mucho más complejos e interesantes que lo que se solía en la novela mexicana. La modernización trae consigo una profesionalización de la literatura. El entusiasmo ranchero o provinciano por el contar así nomás (así lo hicieron muy sabroso De la Cabada, Rafael Bernal, Ramón Rubín) cede a una corriente profesionalista y puntillosa de la escritura culta y hasta cultista, que encarna como en un extremo más ostentoso en Juan José Arreola, durante un buen rato el prototipo de nuevo escritor y el maestro del *bien escribir* en lo que a narrativa se refiere –en poesía y en ensayo se citará a Octavio Paz, Alí Chumacero, Luis Villoro, etcétera.

Los nuevos autores ya no quieren escribir para su pueblo o su ciudad o su país únicamente, sino para toda la cultura hispánica y aun para la universal, siguiendo al Ateneo y a Contemporáneos. Las exigencias, el rigor, las ambiciones formales y temáticas aumentan considerablemente (como también el esnobismo y la falsedad cultista). Arreola se lanza a competir con Kafka, Schwob, con Borges y con todos los prosistas del Siglo de Oro Español (especialmente el Quevedo del *Marco Bruto*), para lograr páginas “perfectas” sobre asuntos espectacularmente “modernos” en su momento; claro que, a vuelta de hoja, logra también lo opuesto: recobrar el tono oral de los campesinos de Jalisco (no muy diferente al habla literaria de los cronistas españoles del siglo XVI) y las obsesiones pueblerinas. Una enorme paradoja de pueblo y universo, cultismo y parroquismo se da en el mejor Arreola. En *La feria*

(1963) escribe la feliz novela de todo un pueblo moderno, con automóviles y vendedoras viajeras de perfumes, basada en el tono oral de sus habitantes; en *Confabulario* (1952) los textos ambiciosos de sintaxis perfeccionista.

El cuento de estos años, sin embargo, se dio magníficamente sobre todo en las fabulaciones humorísticas e inteligentísimas de Augusto Monterroso: *Obras completas y otros cuentos* (1959), *La oveja negra* (1969). También en Alvarado, Valadés, etcétera.

En la novela, Carlos Fuentes consigue uno de los más ambiciosos y modernos impulsos de estos años; aprovecha el caudal nacionalista y construye una obra monumental en la cual, mediante técnicas y teorías literarias modernas, da fuerza y cosmopolitismo a una tradición cultural que, si bien ya había formado todos sus elementos, no los había postulado todavía con la grandeza, la pasión, la perspectiva contemporáneas que el nuevo México (rascacielos, *xerox*, *ibm*, aviones, industrias, *kodak*, *itt*, universidades, viaductos, corredores industriales) pretendía. Se trataba de acabar con el provincianismo de la cultura y de los mitos nacionales; contar el viejo nacionalismo mexicano “a la moderna”: por esencialmente mágico, surrealista y disparatado, México podía estar a la vanguardia del más reciente “ismo” cultural europeo, siguiendo la tradición de Lawrence, Artaud, Lowry, Bretón, Morand, con técnicas de Dos Passos, Joyce y Faulkner, etcétera.

Una de las objeciones que se han hecho a la obra de Fuentes es la de constituir una lectura demasiado literal de la forma en que autores extranjeros interpretaron el país y de asumir sus fórmulas, sin intentar situarse en otra perspectiva. Los europeos y norteamericanos que han escrito sobre México tienen en mente los problemas de sus países y sólo captan superficialmente los problemas mexicanos como en un viaje turístico: las lucubraciones sobre Coatlicue son una puerta de escape cuando ya no aguantan el Método Experimental, y sobretropicalizan a México a fin de encontrar o inventar en él los espacios pasionales, primitivistas, salvajes, esquizofrénicos o surrealistas que buscan en sus excolonias las culturas urbanas e industriales modernas.

Así, la cultura mexicana que no había logrado franquear las puertas internacionales del neoclasicismo, del parnasianismo, del positivismo, del realismo, del naturalismo ni de tantos “ismos” europeos, ahora sí estaba (se creía) en posición de hacerlo, a través del exotismo: la manera de colarse en el “banquete occidental de la cultura” (Reyes) no era, para las razas y pueblos subordinados o periféricos, blanquearse, sino ennegrecerse más. La historia de México sería, en las novelas de Fuentes, el teatro artaudiano de la crueldad, el monólogo esquizofrénico, la pesadilla de apocalipsis y dioses volcánicos, como fárrago surrealista; sería la cultura de lo absurdo, lo

disparatado, lo cósmico, hacer una narrativa artística, con el rigor y las pretensiones que los artistas europeos exigían a la novela. En los años veinte Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia quisieron hacer novelas que valieran como *arte moderno*, independientemente que estuviesen hechas en y sobre México o no. En los años sesenta tal intención, que había obtenido poco éxito anteriormente, consigue mayores realizaciones en las obras de Sergio Pitol, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Sergio Galindo, Fernando del Paso, Elena Garro, José Emilio Pacheco, etc., con lo cual la calidad de factura, de composición, de imaginación formal de la narrativa mexicana se incrementa muchísimo.

Para Sergio Pitol –la novela *El tañido de una flauta* (1972); sus diversas recopilaciones de cuentos, especialmente *Asimetría* (1980)– lo excesivo, lo desorbitado, lo demente y lo delirante, lo equívoco y lo perverso, lo grotesco y lo pesadillesco, toda la gama, en fin, del furor a la *fourire*, y aun lo criminal y lo sórdido, son estados óptimos para una profunda revelación de la conciencia, ya ocurra en los escenarios pueblerinos y tropicales de Veracruz o en diversos pasajes de un peregrinar internacional. Ahí encuentra cifras últimas del misterio de la vida y, a su modo, espacios antiburgueses suficientes para el florecimiento enrarecido de la desvaída rosa de paño del arte. Este sobreénfasis romántico se ve equilibrado, templado, por un estilo elusivo, fragmentado, difuminado o bien disimulado por la vaguedad y exuberancia de la prosa, con lo que crea una distancia y un como filtro irreal, a través de los caminos estilísticos de la distancia y el matiz. Sus personajes y episodios excéntricos, “anormales” y excesivos suelen revestirse de una superficialidad teatral, una sobreactuada “hechura” artística, perdida y enfatizada por construcciones laberínticas, en la que se entreveran el idilio y la farsa, el lirismo y el garabato grotesco. Hay en Pitol, además de excelencias artísticas, una nobleza y una dignidad especiales, conferidas sobre todo al fracaso y a la tragedia de personajes solitarios, desesperados y desamparados, locos y avergonzados, torpes y perdidos de sí mismos, que frente a la realidad no solamente banal, sino autoritaria y ajena (el Estado, la Nación, la Policía, las Leyes, el Capital, la Familia burguesa), inventan sus profusos y laberínticos mundos alternativos, totalmente teatralizados adrede (como óperas) e inverosímiles, desbordantes de una vitalidad exagerada y enrarecida.

En Juan García Ponce predomina la compulsión por elevar lo cotidiano a un orden metafísico o estético, aunque sea una cotidianidad un tanto pre-dispuesta y con alcances esteticistas demasiado facilitados; de ahí, acaso, lo reducido tanto de su cotidianidad como de su filosofía –los ires y venires más o menos amorosos trascendentes de la clase media ilustrada, cuasi

universitaria y cuasi-artística— y la reiteración libro tras libro de lugares comunes prestigiosos como “estética profunda”: lo más allá, lo presente ausente, lo cercano distante, la lejanía contigua, la contigüidad lejana, la evidencia invisible, la perversión purificadora o la purificación perversa, etc. Las pretensiones filosóficas agobian las novelas, así obligadas fatalmente no sólo a ser buenas novelas, sino grandes *tractatus* secretos como las de Musil o Mann, según el ensayista García Ponce pretende. Le obsesiona lo oculto en la vida cotidiana, pero no sólo como novelista, sino como Gran Intelectual que busca extraer de ello, con total facilidad y de un gesto inmediato, teorías imposibles que lo abarquen todo hasta las más supuestamente profundas dimensiones de cualquier cosa. Y el mero talento literario rara vez da para ello de modo que lo natural es que libros con tal agobio queden trancos por un exceso de pretensión que, por lo demás, suele conllevar en García Ponce demasiado descuido formal, muy poca imaginación narrativa y poca autocrítica. Entre vagas y perdizas estéticas y filosofías, sus personajes se enredan en anécdotas simples, transfiguradas como categorías filosóficas (el Reconocimiento, el Amor, la Muerte, el Arte, la Ausencia), y se olvidan aun así de vivirlas, por aspirar a más mayúsculas: la Espera, la Negación, el Reencuentro, el Rechazo, lo Innombrado, etc. Decía Gore Vidal que a muchos novelistas no les parece bastante gloria el serlo buenos, sino que exigen serlo grandes, y no consiguen lo uno ni lo otro; tal vez García Ponce deba a esa situación el no haber logrado una obra a la altura de las ambiciones que manifiesta, aunque dentro del “mismo libro” que son su veintena de títulos, destacan por la relativa precisión de su trazo, *La noche* (1963), *El nombre olvidado* (1970) y *La casa en la playa* (1966).

Cierta desmesura también ha desmerecido los laboriosos esfuerzos de Fernando del Paso, que ha publicado dos interesantísimos novelones de cientos y cientos de agobiantes páginas: *José Trigo* (1966) y *Palinuro de México* (1977); la primera es un fresco al estilo de *La región más transparente* (aunque con más poleas, andamios y retruécanos ingenieriles) del país y de la ciudad de México, desde la perspectiva del barrio de Tlatelolco (el viejo) y de los ferrocarrileros. Otro tipo de persecución fallida de la grandeza narrativa puede ser el barroquismo académico y programático de *Los peces* (1968) y *Segundo Sueño* (1976) de Sergio Fernández.

Otro escritor al que la mera literatura no le basta y que pretende para su obra grandezas metafísicas, Salvador Elizondo, ha avanzado del erotismo de *chinoiserie*, el culto al Mal y el decadentismo sadeano de *Farabeuf* (1965) a posiciones moralistas, académicas (de la Lengua y todo), de un derecho hispanizante, casi polko, nimbadas de presunciones de erudición y caligrafía (*El grafógrafo*, 1972). “La literatura no me interesa, me aburre mucho” suele

afirmar a los entrevistadores periodísticos, antes de abrumarlos con el juego del tiempo y del no tiempo, la unidad y la multiplicidad, la realidad y el sueño, el escribir-lo-que-escribe-quien-escribe-que-otro-escribe-la-escritura, etc. Su obra temprana fue un tanto escandalosa por su “modernismo” moral, o más bien por su terrorismo verbal, palabras con énfasis baudelaireano o bataillesco: violación, corrupción, maldad, locura, coito, llaga, pudridero, orgasmo; sangre, sudor, lágrimas, vómito; “rómpeme como una caña”, el coito como destazadero; mutilar, exorcizar, profanar; ceremonias de tortura con semen, etc. En los años setenta, sin embargo, su obra y su personalidad pública refrendaron la conocida trayectoria del “*enfant terrible*” que se vuelve fraile predicador; con menor limpieza prosística que la de Alfonso Junco baraja ahora sus nuevos prestigios: escribir es encarnar las potencias del signo, del tiempo y del espacio, del yo y del otro en el trazo “abstracto” de la “escritura”. En 1969 apareció *El retrato de Zoe y otras mentiras*.

Juan Vicente Melo (un narrador del curioso ciclo veracruzano de la narrativa mexicana reciente: Páez-Galindo-Carballido-Pitol-Melo, etc.) concentra en personajes y ámbitos enrarecidos, exacerbados, de soledad y estallidos de pasiones fracasadas, la desesperación, el tedio, el rencor de personajes modernos –aun perdidos en la trastienda pueblerina de la modista– capaces de pasiones y rebeldías, aunque incapaces de llevarlas a buen término o a una realización alegre. Como Pitol, Melo hace la defensa narrativa de las víctimas del Orden doméstico, familiar, cultural y civil: los solitarios, los solteros, los amorosos, los desengañados, los brutal y fatalmente excesivos: así los cuentos de *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964), y su novela *La obediencia nocturna* (1969) –aunque a ésta también la entorpece la calamidad de grandezas artísticas; su pretencioso barroquismo metafísico-esteticista que le resta legibilidad, aunque desde luego no el calor sumamente personal, profundamente genuino, en su voz y en sus atmósferas, que caracteriza a la mejor voz literaria de Melo.

Desde mediados de los años cincuenta, como se ve, la prosa narrativa adquirió una diversidad y un impulso extraordinarios, al tiempo que decaía o culminaba, según los autores, la antigua tradición rural de escenas y episodios revolucionarios y se iniciaba, en un sentido realmente moderno, la corriente urbana, con indagaciones psicológicas y actitudes críticas, y hasta con saltos a los grandes panoramas sociales. Ricardo Garibay evolucionó de sus primeros ensayos novelescos sobre el campo a retos urbanos como la vulgaridad, la lubricidad y la violencia de *Bellísima Bahía* (1968) o *Acapulco* (1979), con un considerable poder de reproducción irónica de hablas populares que se ha logrado sobre todo en *Las glorias del Gran Púas* (1978)

en torno al boxeador Rubén Olivares. Luis Spota pudo conseguir un público relativamente amplio al imitar las técnicas y los temas del *best-seller*, aunque precisamente por ello el morbo y el amarillismo, cuando no el más evidente oportunismo político (como en la serie de novelas *La costumbre del poder*), vienen a definirlo en todos sus libros, entre los que acaso destaque la descripción del México de los cincuenta en *Casi el paraíso* (1957). Vicente Leñero (*Los albañiles*), Emilio Carballido (*Las visitas del diablo*) y Luisa Josefina Hernández (*El lugar donde crece la hierba*) han trabajado más ampliamente en el teatro, aportando sin embargo a la novela diversos experimentos formales y búsquedas introspectivas. Rosario Castellanos ahondó, como narradora, en la corriente indigenista; la pesada barrera de explotación y magia, de crimen y religión entre los indios y ladinos de Chiapas, como en las novelas *Balún-Canán* (1957), *Oficio de tinieblas* (1962) y los libros de cuentos *Ciudad real* (1960), *Los convidados de agosto* (1964) y *Álbum de familia* (1971).

Jorge López Páez recobra atmósferas de infancia veracruzana, frescas y gozosas, del encantamiento del mundo provinciano con sus pequeños y sencillos paraísos no exentos de ironía: *El solitario Atlántico* (1958) y *Mi hermano Carlos* (1965). José Ceballos Maldonado es otro importante rescatador de la vida en provincia, ahora michoacana, y uno de los primeros narradores mexicanos en atreverse a los temas difíciles de la sociedad moderna, como la homosexualidad en *Después de todo* (1969). Algunos narradores se afianzan en sus estados natales, como los del ciclo veracruzano; Ceballos Maldonado en Michoacán, Juan Tovar en Puebla, Jesús Gardea en Chihuahua, Carlo Antonio Castro y Eraclio Zepeda en Chiapas, etc., aunque lo predominante será la corriente urbana del Distrito Federal y muy especialmente la de “la onda”.

Sergio Galindo es sobre todo un constructor de atmósferas que van desde la vida en pueblos veracruzanos a episodios de grandes ciudades, penetrando sobre todo en la realidad doméstica de sus personajes y de los momentos exacerbados donde su intimidad estalla y fracasa. En sus novelas y cuentos –*Polvos de arroz* (1958), *La justicia de enero* (1959), *El bordo* (1960), *La comparsa* (1964), *El nudo* (1970), *Oh, hermoso mundo* (1975) y *El hombre de los hongos* (1976)– proliferan los personajes modestos: amas de casa, burócratas, solteronas, chamaquitos, muchachones fanfarrones y torpes, aburridos medio-intelectuales, paterfamilias de almidón y demás perfiles de clase media provinciana o cosmopolita, que evitan en mayor o menor medida la caricatura gracias al talento narrativo, a veces casi lírico, para concederles cierto entorno de dignidad dentro de sus frustraciones monótonas, mediocres y solitarias. La pasión, el amor, el sexo, la aventura aparecen en este panorama como estallidos apocalípticos –momentos límite de conduc-

tas límite— que denuncian y complementan un país hueco, amargado, estéril y venenosamente apoltronado en la sala hogareña.

Jorge Ibarguengoitia es en muchos sentidos una de las presencias narrativas más formidables y saludables de esta época; con el recurso del humor a menudo brutal y eficazísimo, representa la crítica a la literatura de adulación y mentira (discursos oficiales, medios comerciales de comunicación) del poder y del dinero. *Los relámpagos de agosto* (1964) es uno de los libros más necesarios del México contemporáneo: la parodia de tantas oficialistas “novelas de la revolución”, que usan ese movimiento social y todos sus prestigios populares para encumbrar a caudillitos corruptos y mezquinos, cursis y oportunistas; y también la parodia de esa calamidad libresca mexicana del siglo XX en su primera mitad: las supuestas autobiografías de héroes revolucionarios y los panegíricos leguleyos por encargo. Ibarguengoitia es una de las más eficaces respuestas que el poder ha recibido de parte de la novela crítica en México. En *Maten al león* (1969) y en la obra teatral *El atendado* (1978) el poder sigue siendo el tema obsesivo, y el autor el francotirador furibundo, que a golpes de inteligencia destruye los pastelazos de la falsa historia mexicana; aunque nunca quede muy clara la perspectiva ideológica desde la cual se la ridiculiza y desenmascara, si bien pocas veces quedan dudas de su talento literario. Parecería, a veces, que esa perspectiva es apenas un fatalismo anarquizante que más que ver una estructura histórica y social, una mecánica de hechos y causas, se detiene en los factores accidentales, en rasgos de suyo ridículos o estúpidos comparados con una convención hipotética de lo que los hombres y los hechos deberán ser, pero que desde luego tienen una explicación *integral* dentro de realidades específicas —y esa explicación es eludida en las obras de Ibarguengoitia—. La historia del poder en México podría ser ese conjunto chusco de zarzuelas y muecas, pero también es un conjunto eficaz (tan eficaz que ha conservado y multiplicado durante décadas sus dominios) y dentro de su propia lógica, “inteligente”. ¿O de qué otra manera explicar que los poderosos hayan triunfado, y prevalecido tan colosalmente? La crítica a la moralidad de la clase media provinciana o urbana ha dado en Ibarguengoitia títulos como *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (1973), *Dos crímenes* (1979), *Las muertas* (1977).

RECuento DE NARRADORES, 3er. GRUPO

Una de las muestras más firmes de la relativa madurez y de la modernidad de la nueva literatura mexicana se dio, desde los cincuenta, con la multiplicada aparición de mujeres escritoras, que ya no son esas “cultas damas” que

hacían “literatura femenina”, sino profesionales verdaderas de una literatura a secas, que en algunos casos lograron los mejores libros de estos años. La lista de mujeres periodistas, ensayistas y narradoras de alguna significación pasa del centenar, durante estos años. A ellas habría que añadir a Benita Galeana (*Benita*), Lupe Marín (*Un día patrio, la única*), los textos rescatados de los veinte de Antonieta Rivas Mercado (*Cartas de amor a Rodríguez Lozano*), las memorias de Lola Álvarez Bravo, etc. Pero desde el punto de vista estrictamente literario puede señalarse a Guadalupe Dueñas (*Tiene la noche un árbol*), Emma Godoy (*Érase un hombre pentafácico*), Josefina Vicens (*El libro vacío*), Luisa Josefina Hernández, Margarita Michelena, María del Carmen Millán, María del Carmen Ruiz Castañeda, Margarita García Flores (*Cartas marcadas*), Margit Frenk e Yvette Jiménez de Baez (*Coplas de amor del folclore mexicano*), Ana Mairena (*Los extraordinarios*), María Luisa Mendoza, Sara Moiró, Emma Dolujanoff (*Adiós, Job*), Alaíde Foppa, Carmen Lira, Teresa Gurza, Sara Lovera, Marta Lamas, Guadalupe Amor (*Yo soy mi casa*), Isabel Fraire, Concha Urquiza, Elsa Cross, Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*), Ángeles Mastretta, Margo Glantz (*Las genealogías*), Thelma Nava, Dolores Castro, Margarita Peña, Inés Arredondo (*La señal, Río subterráneo*), Esther Seligson, María Luisa Puga, Kyra Galván, Coral Bracho, etc., además de los nombres centrales de Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska. Esto habla de una real modernización, e incluso de una democratización, por lo menos en los sectores ilustrados de las ciudades más grandes de México. Las mujeres ya no son escritoras meramente por rareza, exotismo o por “caso mitológico” (según calificó Reyes a Pita Amor), sino que escriben profesionalmente con toda normalidad. Ni siquiera puede decirse que sean bien a bien una minoría con relación a los escritores hombres.

Elena Garro publicó en un principio curiosas fábulas teatrales, fantasiosas e irónicas, de una ligereza admirable: *Un hogar sólido* (1958); pero su nombre aparece ligado sobre todo a su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), en la que el juego con el tiempo pueblerino de Ixtepec entrevera intentos de narración histórica y de prosa lírica, con sagas de generales y apreciaciones ingeniosas y deslenguadas sobre los episodios cotidianos del pueblo. Los cuentos de *La semana de colores* (1964) perseveran en el ingenio, la suelta imaginación, el humor sencillo, los disparaderos irreales y fantásticos hasta lograr uno de los cuentos más famosos y antologados del México contemporáneo, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, que resulta una invención más que truculenta del *sex-appeal* de los aztecas, urdido por los deseos 400 años retrasados de una nacionalista mujer de los cincuenta en el México de los rascacielos. (La obra teatral *Felipe Ángeles* (1979), los cuentos de *Andamos*

huyendo Lola (1980) y la novela *Testimonios sobre Mariana* (1981) completan su bibliografía). Inés Arredondo, por otra parte, investiga con un dominio del “medio tono” la nueva comedia amorosa de los personajes urbanos, sobre todo mujeres, en los títulos ya citados.

El primer libro de Elena Poniatowska fue de cuentos maliciosos y festivos; “un libro de sueños”, llamó Juan Rulfo a *Lilus Kikus*. Sin perder la gracia, el humor, la capacidad de asombro que en ellos reveló, fue ganando un profundo conocimiento del país a través de su labor periodística, y fue radicalizándose hasta convertirse desde mediados de los años sesenta en una de las voces más autorizadas, talentosas y fuertes de los oprimidos.

Seguramente cierto proceso de dignificación literaria del lenguaje popular hablado había venido produciéndose (por ejemplo, *Juan Pérez Jolote* y *Los hijos de Sánchez*), de modo que diversos narradores empiezan a tomarlo ya no como mero documento, sino como materia prima de la creación literaria. De ahí *Hasta no verte Jesús mío* (1969), extraordinaria novela en la que, a partir de la vida real contada por una mujer real, Elena Poniatowska elabora la Jesusa *literaria* que ya es; sin traicionar su origen, una presencia concentrada y vigorosa que incluye a Elena Poniatowska, como la autora ve, imagina y critica a su personaje al hacerlo hablar a través del relato. Jesusa es sin lugar a dudas la principal mujer *trabajadora* de la literatura mexicana por su experiencia obrera, su cotidianidad y su lenguaje proletarios y hasta lumpen; carece de la gelatina melodramática que los autores común y corrientes le dan a los personajes “obrerros” en la literatura burguesa. Jesusa está íntegra, vital, agresiva y defensiva; con sus fetiches y ridiculeces, su profundidad y su dignidad de mujer honesta y valiente; rodeada –como en un exvoto de supersticiones y mitos– entre trágicos y *naïves*.

De 1971 es uno de los libros más importantes de las últimas décadas, *La noche de Tlatelolco*, la prodigiosa crónica de Elena Poniatowska en la que pudo recoger la voz múltiple del pueblo en la desgarradura del 2 de octubre de 1968. *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) es una nueva realización del recurso de fantasear con el documento e inventar con los datos reales, ahora a través de supuestas cartas de Angelina Beloff a Diego Rivera, un relato del desgarramiento, el desamparo y la fuerza amorosa, en el que se revela la transformación y el robustecimiento modernos de la mujer en México.

Fuerte es el silencio (1980) va aún más allá en el proyecto de Elena Poniatowska de hacer de la literatura la voz poderosa de los oprimidos, de enriquecerla volviéndola *la otra historia*, la cierta, de lo que pasa en el país, a través de la voz de los “bárbaros”, los “ignorantes”, los marginados de las

ciudades, las víctimas de la represión, las madres de los “desaparecidos” (asesinados por fuerzas paramilitares); los despojados que “invaden” un pedazo de latifundio o de baldío; los limosneros, los vendedores callejeros, las asambleas de colonos, etcétera.

Días de guardar (1970) de Carlos Monsiváis está compuesto en torno a tres centros de tensión temática: el gran collage satírico del México oficial y burgués de mediados de siglo, la nación vuelta una abrumadora caricatura de sí misma, con sus priístas y ricos neoporfirianos, su conformismo de Unidad Nacional, entre cabarets y folclore, con el “desarrollo estabilizador” que nunca se quita “el milagro mexicano” de la boca; luego, la gran promesa del 68, “los preparatorianos rescatados del sueño de vivir en un país que se inicia en una rockola y termina en una disothèque”, el descubrimiento de que “México puede ser algo más que una desigual unidad habitacional con vistas a los Estados Unidos”; y finalmente, una educación sentimental, una autobiografía ensayística en los años sesenta del rock, la droga, la zona rosa, la contracultura, el “turismo zen”, la onda, el jipismo, la snob-camp-pop-opcultura, el folclore mariguanhonguero; asqueados de la atmósfera de un país conformista, complaciente y en bancarrota general, los textos de *Días de guardar* se dirigen al reencuentro de la dignidad civil de 1968.

Monsiváis es en muchos aspectos el primer escritor libre del México moderno, el que de veras empieza a tomarse las grandes libertades y a decir las mayores barbaridades; el punto de vista literario se convierte en él en el de una *conciencia civil* democrática, crítica y autocrítica, que por un lado abre el ensayo a ambiciones líricas, narrativas, paródicas, periodísticas, etc., y por el otro, revisa la política y la cultura nacionales con una información y una amplitud de análisis raros en la historia literaria de México. *Amor perdido* (1977) continúa –entre muchos otros textos– la labor del cronista; la *Poesía mexicana del siglo XX* (1966), las “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en la *Historia general de México* (1976) y la *Antología de la crónica* (1980) son algunos de sus trabajos como estudioso y crítico de la cultura nacional.

Juan Manuel Torres (*El viaje*, *Didascalias*, ambas de 1970), José de la Colina, Carlos Valdés, Ulises Carrión, Jorge Arturo Ojeda, Alberto Dallal, Manuel Echeverría, Julieta Campos, Jaime del Palacio, Roberto Páramo, Arturo Prieto, Raúl Navarrete, Agustín Monsreal, etc., participaron también en esta renovación narrativa de los últimos años. Algunos novelistas intentaron la narración política, como René Avilés Fabila (*El gran solitario de palacio*, 1971), Gerardo de la Torre, Salvador Castañeda, Agustín Ramos, Luis Carrión; pero dentro de este campo acaso el mejor esfuerzo haya sido el de

Federico Campbell en su indagación del poder y de la corrupción a través de la historia de un libelo (*Pretexta*, 1979).

José Emilio Pacheco ejerce todos los géneros literarios, a la manera del hombre de letras tradicional; tal vez por ello la valoración parcial de su obra en cada uno de ellos resulte un tanto trunca. Como narrador, además de los cuentos de infancia de *El viento distante* (1963) y los más elaborados e irónicos de *El principio del placer* (1972), ha escrito una curiosa novela experimental en torno al holocausto judío, *Morirás lejos* (1967), y un relato nostálgico de la ciudad de México en los años cincuenta, desde la apocalíptica perspectiva urbana de los setenta, *Las batallas en el desierto* (1981). Su prosa ejerce sobre todo una saludable llamada al profesionalismo literario, al “oficio”. Arturo Azuela ha retomado al realismo de su abuelo Mariano, pero con un estilo a la vez poetizado y truculento: *Un tal José Salomé* (1975) no puede eludir estetizaciones y amarillismos en torno al trayecto de los campesinos que se lumpenizan en la Ciudad Devoradora. María Luisa Puga describe en los relatos de *Las posibilidades del odio* (1977) la atroz modernidad, la brutalidad de la urbe moderna contra los campesinos y las tradiciones de un país preindustrial; Nairobi, como México, en su panorama de ciudad del subdesarrollo, recibe y desmiente los sueños “progresistas” de la acelerada cultura juvenil de los sesenta, todo ello escrito con una prosa demasiado “emotiva”; la “poesía”, el sentimentalismo y la truculencia resultan graves despeñaderos para la intención realista.

Gazapo (1965) de Gustavo Sáinz inició oficialmente –aunque, de hecho, *La tumba* de José Agustín apareció un año antes, pero sin tanta publicidad– la euforia de temas y atavismos juveniles en la narrativa mexicana, que así vino a influirse de Salinger (*The Catcher in the Rye*). Todavía demasiado inocentona y conformista en Gustavo Sáinz –chismes, fajes, coches, banalidades, noviecitas santas y papi y mami–, en José Agustín la “onda” alcanza un desarrollo más interesante desde *De perfil* (1966). El nuevo mito narrativo de México: el joven como módico rebelde, simpático y anticonvencional cuando es de clase media y su papá le presta el coche, con mucho sentido del humor y, pese al tedio del asfalto y la moral urbana, capaz de encontrar aventuras entre rascacielos y unidades habitacionales. El humor, el estilo coloquial, la desenfadada aceptación de la cultura urbana y la vida industrial, van admitiendo ciertos rasgos de la contracultura norteamericana (el rock, cierto desprejuiciamiento sexual, la droga, la rebeldía contra la autoridad, la asunción de mundos marginales de “chavos de la onda”, el odio contra la represión policiaca y de cualquier institución, etc.). Su mejor libro parece ser *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), en el que la sonrisa primera,

el humor y la ligereza adolescentes, ya se ven teñidas del desamparo, las ojeras, las pesadillas, los esperpentos, etc., de un fin de fiesta. Parménides García Saldaña trata más desesperadamente este mundo de “hoyos fonquis” (*El rey criollo, En la ruta de la onda*). Héctor Manjarrez (*Lapsus*, 1971) y Jorge Aguilar Mora (*Cadáver lleno de mundo*, 1971) radicalizan e intelectualizan este género, hasta por un lado, extremar sus posibilidades críticas y rebeldes, y por el otro, agobiarlo en la ilegibilidad de pretensiones intelectualistas e ideológicas. Un libro importantísimo de la generación de 1968 es la limpia crónica de Luis González de Alba: *Los días y los años* (1971).

Héctor Aguilar Camín (*Con el filtro azul*, 1979) representa, en principio, la recuperación del cuento concentrado y ameno: asuntos de amor entorpecidos o arruinados por realidades de violencia, miseria o mezquindad, pero aun así con sus centros de emoción y belleza. Hugo Hiriart es un autor sumamente original que escribe simultánea y fragmentariamente todos los géneros en la misma cuartilla, como un exótico tratadista-fantaseador del siglo XVIII (*Cuadernos de Gofa*, 1981). Una nueva, brutal ciudad de México, como se ve, empieza a aparecer como tema engullidor y esperpéntico de los nuevos narradores, entre los que destacan Luis Zapata (*El vampiro de la colonia Roma*, 1979) y, en menor medida, Armando Ramírez (*Pu*, 1977) con sus perspectivas brutales, a partir de pretextos sexuales como la prostitución homosexual en la primera novela, y el festejo de una violación tumultuaria, en la segunda. La fría llama del sexo urbano, como rayón eléctrico, policromo y comercial, entre las avenidas de la represión y la miseria. (Otros narradores: Guillermo Samperio, Juan Villoro, David Martín del Campo, Ignacio Betancourt, David Ojeda, Jaime Avilés, Carlos Chimal, Silvia Molina, Salvador Mendiola, etcétera).

LOS POETAS, 1er. GRUPO

Después de la enorme, magnífica producción poética de los Contemporáneos en los años treinta, vino un descenso en su reconocimiento y, en casi todos los casos, un apagamiento y hasta la extinción de su obra. Todos ellos, sin embargo, serán revalorados y hasta glorificados a partir de los años sesenta. Salvador Novo (especialmente con su *Sátira*, 1970) y Carlos Pellicer continúan muy activos. *Subordinaciones* (1948), *Práctica de vuelo* (1956), *Material poético* (1961), *Esquemas para una oda tropical* (1976) y *Reincidencias* (póstumo, 1979) de Pellicer, añaden a su ya célebre poesía selvática, fresca y malabar, nuevos matices sentimentales y religiosos, en poemas siempre llenos de vitalidad y de alegría.

La poesía de Contemporáneos es, en conjunto, el gran logro moderno de la literatura mexicana: la inteligencia valéryana, la ciencia (los laboratorios de Cuesta), el folclore (Ortiz de Montellano), los laberintos teológicos y esotéricos (Owen), el sentimiento que está al día de Freud y de Einstein; poemas de ciudades con rascacielos, subconsciente y libido (Villaurrutia), tocadiscos y automóviles, represión y catarsis, flujo de la conciencia y escritura automática (Novo), con discursos, ideas y bibliografía; cosmovisiones de filósofo erudito (Gorostiza) que ya viene de regreso de los Vedas y de T. S. Eliot, etc. Son poetas ajenos al grupo pero cercanos a esta atmósfera moderna y urbana, Renato Leduc y Luis Cardoza y Aragón, Manuel Ponce; y una prolongación durante décadas de esa generación, como luz de estrella muerta, Elías Nandino. Títulos de Leduc como *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles* (1963) constituyen una magnífica respuesta civil a tanta poesía patrioterica de encargo, de “jilgueros” mítines oficiales o “moscas”, según denominación de Azuela, del erario público y la vanidad de los sucesivos jefes del poder.

Desde sus primeros poemas, Octavio Paz presenta una idea básica sobre la poesía: la búsqueda de signos que sin ser el paraíso, lo encaminen; que enraizados en la realidad, sueñen opciones de una realidad mejor. En este sentido es un heredero de la tradición utopista y hasta revolucionaria de los poetas baudelaireanos y mallarmeanos. Incluye en su obra, en mayor proporción que la que solía acostumbrar nuestra poesía, la inteligencia y la cultura: política, psicoanálisis, antropología, historia, lingüística, mitología. Todo ello cargado de un entusiasmo paradisiaco, sobre todo en *La estación violenta* (1957). En *Salamandra* (1958-1961) el poeta diurno se vuelve nocturno e incursiona en la ciudad astrosa, en la Ciudad Babel y en la desesperación de la razón moderna. La poesía del hombre urbano, intelectual, de una civilización en crisis. En *Ladera este* (1969) y *El mono gramático* (1970) aprovecha savias orientales; y en *Pasado en claro* (1975) logra una magnífica introspección, casi una autobiografía poética. Paralelamente, Octavio Paz fue conformando una abundante producción ensayística, tanto en temas literarios (*Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *Cuadrivio*, etc.) como políticos. Sus obras con discusión o expresión abiertamente políticas fueron las más leídas y discutidas: *El laberinto de la soledad*, *Posdata*, *Corriente alterna*, *El ogro filantrópico*, etc., en las que predomina, además de borrosas y prejuiciadas mitologías de la “identidad” mexicana (la Chingada, La Pirámide, Huitzilopochtli) propias del habitual filósofo de *pays chaud*, una actitud liberal, antimarxista, aliada explícita y efusivamente al capitalismo mexicano (Televisa) y a las posiciones del imperialismo norteamericano, con una furia antisoviética que todo lo parece abarcar en un *auto de fe* en contra de la hoz y el martillo.

Tan discutida como su actitud política, aunque en otro sentido, fue su posición como mandarín de la cultura mexicana durante casi tres décadas; desde mediados de los años setenta el antes adulado, glosado, obedecido, imitado con pasmo y sin chistar, Paz empezó a ser motivo de saludables y ruidosas polémicas con Monsiváis, Enrique Semo, Héctor Aguilar Camín, Edmundo O'Gorman, Elías Trabulse, etc. Quizás el mandarinato de Paz (cincuenta y sesenta) fue el último rasgo de provincianismo integral de la literatura mexicana, por lo menos en su vida diaria; una capital con 12 millones de habitantes, y un país con 70 millones, no pueden ya darse el lujo de pequeños cardenales plenipotenciarios.

En 1968 apareció la *Poesía 1935-1968* de Efraín Huerta: un autor que, a pesar de haber cometido los grandes pecados literarios del siglo (estalinismo, poesía panfletaria, feísta, incluso esperpentista: el fárrago exaltado como retórica constante, etc.), y por ello de haber sido menospreciado y marginado, súbitamente se convirtió en el más influyente de los poetas mexicanos; su poesía dura, con algo de comisaría política, llena de actitudes, de cólera, canta a una ciudad sórdida y explotadora apasionada y misérrima. Inventó aforismos o epigramas poéticos, los "poemínimos", que resultaron una fórmula multitudinariamente imitada. *Los eróticos y otros poemas* apareció en 1974.

Huerta y Paz pertenecen a la generación de *Taller* y ya a principios de los años cuarenta habían establecido muchos de sus rasgos característicos. La primera voz nueva que, al filo del medio siglo, logra un cambio y establece una personalidad vigorosa y diferente en la poesía mexicana es la de Jaime Sabines, quien va desarrollando en libros como *Horas* (1950), *Tarumba* (1956), *Recuento de poemas* (1962), *Yuria* (1967), *Maltiempo* (1972) y *Nuevo recuento de poemas* (1977), etc., un exaltado trayecto de expresión abiertamente autobiográfica y coloquial, en realidad extraño a la tradición poética mexicana, más dada al lirismo formalista, intelectual o estetizante, sobre todo durante los años cincuenta. Sabines se antoja en sus primeros libros más próximo a la generación española del 27 (Miguel Hernández, Alexandre, canciones del tipo de Alberti o Guillen) y al contexto latinoamericano de Vallejo y Neruda.

Sabines representa, pero sobre todo es, un bardo popular como los que rara vez se han dado en México pero sí en la tradición hispánica de cancioneros y romanceros; un bardo popular que canta hablando en la cantina, un poco o demasiado alucinado por los alcoholes, o en los momentos de mayor pasión, del amor exasperado o tiernísimo y de la muerte de los padres. Acaso lo más sorprendente de Sabines sea su prodigiosa capacidad de encarnar el casi siempre imposible ideal popular de poesía: la voz exaltada del hombre

de todos los días en los hechos y episodios cotidianos de su familia, su patria, la desdicha, los amigos, los animales, los aparatos, etc. Para ello, requiere un estilo crudo o burdo, muchas veces, por desgracia, demasiado sobreactuado y gesticulante: un mal gusto adrede, que cuando no se logra, resulta una especie de chirle romanticismo, de enrevesado refinamiento fallido, pero cuando sí consigue su realización cabal, logra una atmósfera de generosidad alzada al clímax pasional, como en “Los amorosos” y muy especialmente en “Algo sobre la muerte del mayor Sabinés”. Ha sido diputado del propio PRI y pertenece a la casta dirigente de su estado de Chiapas, gobernado al principio los ochenta por su hermano Juan.

Excelente lector de Contemporáneos, Alí Chumacero (1918) publicó en 1944 su primer libro, *Páramo de sueños*, compartiendo el medio poético de aquéllos: sueños nocturnos con visiones enigmáticas que son al mismo tiempo problemas de la inteligencia y llamadas de la sensualidad. Precocemente maduro, aprendió de Villaurrutia, Owen, Cuesta, Gorostiza, Ortiz de Montellano, la estructura moderna del poema culto, su tensión introspectiva y onírica, la solidez formal y la exactitud de las sensaciones. La diferencia entre Chumacero y sus maestros se debe, quizás, en ese libro, a un mayor optimismo amoroso del joven discípulo, que da a las estructuras asumidas una vibración a veces romántica. En *Imágenes desterradas* (1948) llega al nivel del virtuosismo esta actitud: un rito intelectual de símbolos abstraídos de sus conexiones inmediatas, vueltos “cosas abstractas” que giran planetariamente en los poemas, como insertos en un orden atemporal y despersonalizado. Pero en *Palabras en reposo* (1956) introduce en este espacio cosas cotidianas y una realidad autobiográfica del sentimiento, angustiada y apasionada, que logra sus mayores poemas como el “*Monólogo del viudo*”. En 1980 apareció su *Poesía completa*.

En una larga serie de títulos, en la que sobresalen *Los demonios y los días* (1956) y *Siete de espadas* (1966), reunidos finalmente en la recopilación de 1979, *De otro modo lo mismo*, Rubén Bonifaz Nuño ha seguido una carrera poética que a veces ayuda la expresión y otras la suplanta: la limpieza de sus textos en muchas ocasiones es la mayor ambición perseguida aun cuando se proponen encarnar la pasión, la cotidianidad y algunos perfiles ásperos o rudos y prosaístas. Tomás Segovia por un lado exalta una visión poética paradisiaca, con arrebatos oníricos y paisajes de la conciencia, siempre con un trasluz erótico, y por el otro la confusión, el berrinche, el caos en estampida (*Historias y poemas, Anagnórisis, Terceto*). En *Bisuterías* (1981) retoma el oficio tradicional para jugar con ejercicios antiguos de parodias, imitaciones, improvisaciones “como cuando hacen escalas los pianistas”.

Marco Antonio Montes de Oca muy precozmente inició su prolífico acumulación torrencial de imágenes “liberadas” de la lógica y del discurso, de la verosimilitud y hasta del “álgebra de las metáforas”, para dejarlas en un magma que en un principio se asumía paradisiaco, y que también vino desintegrándose, confundiéndose, desleyéndose (*Poesía reunida*); una situación aun más pronunciada, por su torpeza formal, en Homero Aridjis (*Mirándola dormir*). Por otros caminos Miguel Guardia, Jesús Arellano, Margarita Michelena, Gerardo Deniz, etc., dieron sus respuestas al atolladero poético. Jorge Hernández Campos, alejándose y reincidiendo en la poesía, logra momentos nuevos que deja dispersos en publicaciones periódicas, después de su libro *A quien corresponda* (1961).

Rosario Castellanos es una historia de soledad, y una ambición literaria fiel y generosa que, desgraciadamente, exigía mucho mayor vigor y talento en un medio que, además, le fue hostil. Escribió mucho y sus textos son acaso más valiosos por los obstáculos a los que se atreven que por sus resultados. Sus retos narrativos y poéticos fueron grandes y los realizó con una actitud admirable, tanto en la crítica a la vida en Chiapas (la familia Castellanos es de la casta dirigente en Comitán, pero Rosario desde un principio trabajó de parte de los indios, lo más solidariamente que pudo) como a la situación opresiva de la mujer mexicana en los cincuenta –que ella padeció, ninguneada en los medios culturales por gente que generalmente era harto inferior a ella–. Resentida contra la *intelligentsia* mexicana, en sus últimos años buscó en otros espacios el respeto y el reconocimiento que el medio cultural le negaba, y cayó en trampas como la de representar, desmesuradamente, el papel de la Simone de Beauvoir mexicana, adulada y condecorada por las revistas femeninas. Finalmente, con su nombramiento de embajadora y de ejemplo echeverrista de la mujer mexicana, y su muerte lamentable en 1974 en Israel, pasó a encarnar un mito nacional.

En 1972 aparecieron sus poemas casi completos bajo el título general de *Poesía no eres tú*. Son muy sentimentales, amargos, religiosos, domésticos, aderezados con mitos (Hécuba, Penélope, Nausicaa) y figuras alegóricas (la Madre, la Solterona, la Abandonada, la Cortesana). A veces están más pensados para la declamación –no oratoria y engolada, sino recitada y triste como las oraciones de las mujeres en el templo (ágora femenino) y a media voz (lenguaje femenino)–. Rosario Castellanos prefiere el ritmo de quien habla después del dolor pero conserva íntima y resignadamente sus marcas, incapaz de intervenir en los acontecimientos, que sólo puede –sauce a la orilla de los ríos, dice en su mejor poema, “Lamentación de Dido”– resentirlos y expresarlos con inerte queja. Sin embargo, Rosario Castellanos

cambia la situación de la mujer en la literatura mexicana. Después de ella ya no serán posibles las poetisas seudoeróticas y cuasimísticas, elegantes y damitas, del tipo de Pita Amor en los cincuenta, sino verdaderas profesionales de la literatura. Para Elena Poniatowska gracias a Rosario Castellanos la literatura mexicana se hizo más familiar, como autoconocimiento y autoexpresión, luchando contra el pudor y los atavismos culturales, tratando de “decirlo todo de a de veras”.

A partir de los cincuenta, como se ve, encontramos dos tendencias en la poesía mexicana: una, de poetas que se radicalizaron en una corriente rigurosamente cultista (García Terrés, Segovia, Deniz, Chumacero y –a pesar de sus intentos prosaístas– Rubén Bonifaz Nájera; podría añadirse tal vez a Montes de Oca) y la otra, una corriente marcadamente sentimental, anticultista, populachera (lo que no siempre quiere decir propiamente popular, sino llanamente “criollista” o ranchera) y coloquial, que se logró en Sabines y también afectó a poetas como Rosario Castellanos (podrían sumarse poetas menores como Arellano, Guardia, etc.). La primera fue la dominante en los cincuenta y culminó hacia mediados de los sesenta con su pontífice, Octavio Paz, a la cabeza: en 1966 apareció su jerarquía oficial, la antología *Poesía en Movimiento*.

La segunda se impuso después, con Huerta y Sabines dio tono al grupo de *La espiga amotinada* (Labastida, Bañuelos, Oliva, Zepeda, Shelley) en 1960, y se volvió epidemia con la crisis de 1968, las influencias de la Revolución cubana, de los movimientos izquierdistas en Latinoamérica (Unidad Popular chilena, el peronismo argentino, etc.) y las revoluciones centroamericanas (especialmente la de Nicaragua); además, por supuesto, de la ola juvenilista y anticonformista de los años sesenta y la contracultura (hippies, droga, *make love not war*, manifestaciones contra Vietnam, estudiantes maoístas, París 68, budismo, hongos, cantantes de rock y de protesta, etcétera).

LOS POETAS 2do. GRUPO

Jaime García Terrés registra en *Todo lo más por decir* (1971), de un modo consciente y reiterado, el agotamiento o la pérdida de la tradición poética mexicana que se había iniciado con Tablada como poesía cultista que no representaba, sino que se oponía a la realidad del país. El poeta no como redentor, profeta, predicador o consejero moral y sentimental, sino como una opción adversa que proponía un mundo propio basado en la confianza en los recursos de la alta cultura. Opción que creció y se fortaleció con Contemporáneos, en Octavio Paz, etc., pero que fue desbordada por la realidad del país y hacia el medio siglo ya no fue capaz de renovarse.

La nueva realidad parecía imponer en México una retórica callejera, panfletaria, oratoria y analfabetamente sentimental, llena de electricidad y de técnica, de inflación y desempleo, de ciudades explosivas, etc.; y la bella poesía culta parece intimidarse, retraerse —en el mejor de los casos— al registro de su atolladero y a la recreación de la poesía del pasado. Nótese el desaliento en títulos de varios poetas: *Todo lo más por decir* (García Terrés), *De otro modo lo mismo* (Bonifaz Nuño), *Páramo de sueños. Imágenes des-terradas* (Chumacero), *Bisuterías* (Segovia), *Poesía no eres tú* (Castellanos), etcétera.

Entre una poesía cultista que precisamente cuando está agotada se erige con Octavio Paz en gobierno cultural, durante los sesenta, y una realidad de crisis nacional, la poesía mexicana no aparece ya como cristalización perdurable del instante sublimado sino como expresión transitoria de la vida corriente. Lo cotidiano, lo vulgar, lo popular, lo callejero, e incluso lo proletario (conforme la dorada clase media urbana empieza a proletarizarse, y los grupos “ilustrados” empiezan a sentirse en cierto sentido más parecidos a los trabajadores que a las élites del poder y el capital) corrompe los textos: los vuelve naturales, diarios, transcurribles, mortales y los despoja de toda pretendida aristocracia antigua, sobre todo durante los años setenta. En 1971 este tipo de poesía “abierta” y plural lanza su primera actitud programática con el *Ómnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, curiosamente un aristócrata profesional, por lo menos en terrenos de ideología y, de hecho, como ingeniero industrial, un asesor dócil del capitalismo local en el plan de los diarios negocios. Ese *Ómnibus*, sin embargo, fue —con *La noche de Tlatelolco* y *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska; *Amor perdido* de Carlos Monsiváis; *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de José Emilio Pacheco; *Se está haciendo tarde (Final en Laguna)* de José Agustín, y dos o tres títulos más— uno de los signos verdaderamente democratizadores de la literatura mexicana inmediatamente posterior al 68.

Sólo podían abolir la tradición anterior quienes pudieran vencerla: cuatro poetas cultos que se arriesgaron al cambio: Lizalde, Zaid, Pacheco y Berra. Zaid logra cristalizar el último ultraísmo o creacionismo en sus primeras obras, pero ya en *Seguimiento* (1964) y sobre todo en *Práctica mortal* (1973) tenemos a un poeta dispuesto a ver la nueva, riesgosa realidad urbana democratizada y moderna, aunque con cierta artificiosa jovialidad sport un tanto sobreactuada. Además, en una corrupción total de la crítica de poesía que prevalecía en México, Zaid produjo un saludable *shock* de ironía, eficiencia y conocimiento con sus ensayos de *Leer poesía* (1972). José Emilio Pacheco, ya mencionado como narrador, y Eduardo Lizalde, hacen otro tanto con la

“poesía de la conciencia” propia de Contemporáneos. Sus primeros libros retoman esa tradición abrumadora (*El reposo del fuego*, 1964, de Pacheco y *Cada cosa es Babel*, 1969, de Lizalde, por ejemplo), y luego le enrevesan. Libros de Pacheco como *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) o su compilación *Tarde o temprano* (1980) se caracterizan por su limpieza formal y dan una imagen de lamentación, decadencia de la cultura y ruina del mundo. Pacheco es, además, un importante antólogo y estudioso de la literatura nacional. *El tigre en la casa* (1970) de Lizalde logra una eficaz poesía de la brutalidad sentimental y erótica. José Carlos Becerra, por su parte, aprehende la tradición de la exuberante poesía selvática y casi religiosa, ceremonial y solapadamente romántica, del tipo de Pellicer, Claudel o Sait-John Perse, en diversos títulos hasta llegar a *Relación de los hechos*, y a partir de entonces la descoyuntura con la conciencia autocrítica de una realidad industrial y comercial de medios masivos de comunicación y cinismo pequeñoburgués. Su obra reunida se publicó en 1973, *El otoño recorre las islas*.

Poetas como Hugo Gutiérrez Vega, Isabel Fraire, Víctor Sandoval, Enrique González Rojo, los ya mencionados de *La espiga amotinada*; Raúl Garduño, Alejandro Aura, Elsa Croos, Agustín Monsreal, Héctor Manjarrez, Javier Molina, Jorge Aguilar Mora, Evodio Escalante, Mario del Valle, José Ramón Enríquez, Juan José Oliver, etc., participan de esta atmósfera; esta confusa, apasionada, tumultuaria explosión de poesía que la crisis mexicana de los años setenta produjo en México, al grado que Gabriel Zaid levantó en 1980 un censo de 600 poetas mexicanos nacidos después de 1950 que hubiesen publicado ya algún texto (*Asamblea de poetas jóvenes de México*), cifra desde luego mínima, pues la mayoría de las publicaciones juveniles se pierden en el efímero y anónimo ajeteo de universidades y prepas, en hojas mimeografiadas o copias xerox, etc. Pronto se advirtió una reacción contra la mera expresión burda, bárbara, analfabetista, machista, más o menos obscena, siempre gesticulante y atronadora; y muchos poetas jóvenes con variable fortuna han tratado de alcanzar con el talento y el oficio la riqueza vital que se les presenta. Hay incluso en varios casos, una vuelta a los rigores del metro, las rimas y los acentos al tocar los espinosos temas cotidianos. Entre los nuevos poetas cabe destacar a Jaime Reyes (*Isla de raíz amarga, insomne raíz*), David Huerta (*Huellas del civilizado*), Ricardo Castillo (*El pobrecito señor X*), Ricardo Yañez (Divertimiento), Alberto Blanco (Giros de faros), Coral Bracho (*Peces de piel fugaz*) y Luis Miguel Aguilar (*Medio de construcción*). Otros poetas jóvenes: Enrique Márquez, José de Jesús Sampedro, Javier Sicilia, Raymundo Mier, Rafael Torres Sánchez, Carmen Bouldosa, Fabio Morabito, Kyra Galván, Ángel José Fernández, Andrés Ordóñez, Jaime Moreno

Villarreal, Arturo Trejo Villafuerte, Víctor Manuel Navarro, Vicente Quirarte, Héctor Carreto, etcétera.

ENSAYO, PERIODISMO, ERUDICIÓN, EDITORIALES, PUBLICACIONES

La narrativa de Rulfo, Revueltas, Fuentes, Pitol, Agustín; los ensayos y crónicas de Paz, Poniatowska y Monsiváis, representan la modernización de la prosa mexicana en la segunda mitad del siglo XX. Este impulso recibió gran ayuda de escritores hasta entonces no considerados como literarios, por dedicarse a la historia, el periodismo, la filosofía, la antropología, etc., pero que por la calidad de su lenguaje y la importancia y oportunidad de sus planteamientos deben ubicarse como fuerzas literarias de primera línea. Así, por ejemplo, Edmundo O'Gorman: *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (1947); *Extremos de América* (1949) y *El estilo personal de gobernar* (1974) de Daniel Cosío Villegas, Juan Pérez Jolote (1948) de Ricardo Pozas, *Pueblo en vilo* (1968) y *Los días del presidente Cárdenas* (1981) de Luis González; *El guadalupanismo en México* (1953) de Francisco de la Maza, *Los indios de México* (1967-1981) de Fernando Benítez, *Utopías mexicanas* (1963) de Gastón Cantú, *Madre academia* (1977) de Raúl Prieto, etcétera.

El ensayo, que rara vez se da como género literario puro, y más bien prefiere entremezclarse con la crónica, la erudición, el periodismo, la historia y la sociología, la política y la religión, la ciencia y las artes, la filosofía, etc., adquiere en estas últimas décadas una fuerza enorme. Por una parte, 1) siguiendo la ambición del Ateneo de la Juventud, logra grandes esfuerzos profesionales, a fin de crear los propios tratados, manuales, estudios, investigaciones que el país requiere. Ya no será milagrosa, aunque tampoco puede decirse que abundante, la aparición de textos de excelencia académica. Piénsese, además de los autores ya mencionados, en los títulos filosóficos de Luis Villoro, en las historias y versiones de la literatura náhuatl de Ángel María Garibay Quintana y Miguel León-Portilla; en la historia de la literatura mexicana de José Luis Martínez y Carlos Monsiváis, en ensayos históricos de Silva Herzog, Reyes Heróles, González Casanova, etcétera.

Por otra parte, 2) al filo del medio siglo, el ensayo mexicano parecía atareado en una misión principal, la de descubrir la "identidad" de lo mexicano, a través de signos y temperamentos que se querían característicos: la muerte, la soledad, la fiesta, el complejo de Edipo, la cortesía, la puñalada. Esta corriente produjo muchos libros fallidos y uno capital, dentro de las contradicciones y límites de tal corriente: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.

Una tercera tendencia del ensayo mexicano sería 3) la periodística, esa vieja tradición que parte de Lizardi, y que en este periodo da firmas del tipo de Fernando Benítez, Renato Leduc, José Alvarado, Alejandro Gómez Arias, Francisco Martínez de la Vega, Arturo Sotomayor, Manuel Buendía, Miguel Ángel Granados Chapa, etcétera.

Pero sin duda la línea fundamental es 4) la revisión de la historia de México. Tal es la tarea que ocupa a Fernando Benítez, tanto en *Los indios de México* (1967-1981), como en sus novelas, crónicas y biografías: *El rey viejo* (1960), *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana* (1977-1978), *Kí: el drama de un pueblo y de una planta* (1956), etc. Reinvestigar la revolución, documentarla, polemizarla, explicarla, acotarla, combatirla a la luz de sus resultados después de medio siglo, ocupa a los mejores ensayistas de México: Luis Villoro (*Los grandes momentos del indigenismo en México*, 1950; *La Revolución como independencia*, 1953); *Historia de la Revolución mexicana* (1958) de José Mancisidor; *Breve historia de la Revolución mexicana* (1960) de Jesús Silva Herzog; hay una *Historia moderna de México* (1955) y una *Historia general de México* (1976), coordinadas por Daniel Cosío Villegas, y otra *Historia de la Revolución mexicana*, de más de 20 tomos, coordinada por Luis González, todo ello sustentado por El Colegio de México. Jesús Reyes Heróles publica *El liberalismo mexicano*, en 1957; Gastón García Cantú sus *Utopías mexicanas*, en 1963, *El pensamiento de la reacción mexicana* en 1965 y *Las invasiones norteamericanas en México* en 1974, etc.; Pablo González Casanova, *La democracia en México* (1965) y a partir de 1980 publica, como coordinador, *La clase obrera en la historia de México. Zapata y la Revolución mexicana* de John Womack aparece en 1969, y en 1973 *La cristiada* de Jean Meyer; otras obras: *Los ferrocarrileros* (1971) de Mario Gill, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *Días de guardar* (1970) de Carlos Monsiváis, *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba, *La revolución interrumpida* (1971) de Adolfo Gilly, *La ideología de la Revolución mexicana* (1973) de Arnaldo Córdova, *La frontera nómada* (1977) de Héctor Aguilar Camín; *Posdata* (1970) y *El ogro filantrópico* (1979) de Octavio Paz, *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962) de José Revueltas; volúmenes colectivos como *México hoy, ¿Historia para qué?*, todo ello muestra el gran centro dinámico de la cultura mexicana contemporánea: ¿qué pasó con la Revolución?, ¿qué es de ella ahora?

Es necesario anotar que ha cambiado, con mayor fuerza y claridad que la de los escritores de otros géneros literarios, la posición del ensayista frente a su trabajo; ya no es generalmente el rentista aficionado o el periodista bohemio, ni el poeta radical. El nuevo ensayista mexicano se da frecuente-

mente dentro del enorme crecimiento de la educación superior, la “industria universitaria”, la academia y las instituciones culturales del Estado mexicano. El ensayo es frecuentemente financiable, tiene público y cauces, en mucho mayor medida que cualquier otro género en México actualmente.

Este crecimiento de la academia –centralizada hasta nuestros días– inhibió, por otra parte, las discusiones propiamente críticas. Como todo mundo trabaja en un mismo lugar, nadie quiere ponerse en entredicho con sus presentes y futuros jefes y compañeros. Un falso “objetivismo”, escrito en *cubiculés* (español champurrado de profesorcitos en cubículo) vino a dominar las proliferantes tesis, ponencias, ensayos sobre asuntos específicamente literarios –además de, con sus respectivas modalidades, hacer otro tanto en las academias e institutos históricos, científicos, sociológicos, etc.–. En lugar de polémica y crítica, complicidad en la chamba y en la jerarquía burocrática, la mejor manera de convertirse rápidamente en intelectual importante es conseguir altos puestos en la burocracia cultural.

De cualquier modo, estos años produjeron manuales, índices, historias de la literatura, comentarios, exégesis, monografías, tesis, tratados, ediciones anotadas, obras completas, antologías, bibliografías, hemerografías –toda una industria insólita en la historia literaria de México, y a veces exagerada, en lo que constituye falsa grandeza y presunción desmedida de autores que no siempre soportan tales dimensiones monumentales–. Muchos escritores del pasado empezaron a leerse clara e íntegramente sólo a partir de estos años gracias a críticos y estudiosos como Antonio Castro Leal, Joaquín Antonio Peñalosa, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Francisco Monterde, Ermilio Abreu Gómez, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Boyd G. Carter, el Abate de Mendoza, Héctor Valdés, Porfirio Martínez Peñalosa, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, etc.; y gracias también al esfuerzo de editoriales ya no artesanales, como siempre lo habían sido en México, y a veces hasta empresas gigantes con repercusión internacional: el Fondo de Cultura Económica, la Universidad Autónoma de México, Editorial Porrúa, Jus, Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI. Compárese con la vieja tradición de la Viuda de Bouret o de Editorial Cvltvra, y hasta de Botas, aun en los cuarenta, para ver lo súbito de este crecimiento. Puede afirmarse que en las últimas décadas el nacionalismo oficial, unido a las propias tendencias académicas internacionales (como las exigencias en las universidades norteamericanas para graduarse y hacer méritos, por ejemplo, que en mucho han pesado en la investigación de asuntos mexicanos), ha mostrado una clara decisión de recoger y conmemorar el patrimonio literario de la nación, aunque en general lo ha hecho con poca planeación y hasta caprichosamente;

por ejemplo, los autores fundamentales, los Padres de la Patria, como Altamirano, Ramírez, Riva Palacio, el propio Juárez, Fray Servando, Gutiérrez Nájera, Lucas Alamán, etc., no cuentan todavía con obras completas, mucho menos con ediciones críticas ni con antologías recomendables, mientras que los autores contemporáneos como Alfonso Reyes, e incluso autores vivos y hasta en su momento menores de 40 años, como Marco Antonio Montes de Oca, y hasta figuras de tercera línea como Rafael Solana, sí las tienen. (Esto se debe al desinterés político por todas las áreas de la cultura; la más alta burocracia política ve los campos culturales como ornamentación y dispendio, y deja que los propios escritores nombrados para los puestos de cultura por méritos de política pragmática o meros administradores culturales sin conocimiento del asunto, hagan lo que quieran con ellos. El dispendio, la confusión, el desperdicio, la tontería prevaleciente en un 80% de las ediciones literarias de la UNAM, por ejemplo –ediciones que muchas veces ni siquiera salen de bodega, pues no necesitan autofinanciarse ni aun parcialmente, ya que su cargo es indiscriminado al presupuesto– resultan prueba de ello).

Sin embargo, un centenar acaso de dignas ediciones sí han aparecido en los diversos organismos y empresas editoriales; el caso más espectacular fue el de Contemporáneos, que lograron una monumental recuperación editorial, suntuosa y estúpidamente elitista (tienen a veces sólo Obras Completas, con largo aparato bibliográfico, propio para aspirantes a doctorado, pero los títulos sueltos no se consiguen). Luego, las “revistas literarias modernas” que en ediciones facsimilares está actualmente publicando el FCE.

Entre las antologías más importantes se cuenta, en poesía, la *Antología del modernismo* (1970) y *La poesía mexicana del siglo XIX* (1965) de José Emilio Pacheco; *Poesía en movimiento* (1966) de Paz, Chumacero, Aridjis y Pacheco. En 1953 Antonio Castro Leal había publicado *La poesía mexicana moderna*, que Octavio Paz reprobó en una polémica famosa. Las antologías generales superiores fueron *Museo poético* (1974) de Salvador Elizondo y muy destacadamente el *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) de Zaid. Antologías de cuento: Luis Leal publicó en 1957 su *Antología del cuento mexicano*; Emmanuel Carballo es autor de *Cuentistas mexicanos modernos* (1956); *El cuento mexicano del siglo XX* (1964) y *Narrativa mexicana de hoy* (1970); María del Carmen Millán publicó en 1976 sus tres tomos de *Antología de cuentos mexicanos* (que en realidad sólo se ocupa de los posteriores al Ateneo y no llega a las últimas generaciones). En ensayo, la obra fundamental es la de José Luis Martínez en dos tomos: *El ensayo mexicano moderno* (1958 y 1971), y la *Antología de la crónica en México: A ustedes les consta* (1980) de Monsiváis. Entre varias recopilaciones del teatro mexicano vale la pena considerar los cinco tomos que ha publicado el FCE: *Teatro mexicano del*

siglo XX (a partir de 1956, editado por Monterde, C. Gorostiza y A. Magaña Esquivel).

Un vigoroso afán de rescatar las tradiciones populares, el habla y el folclore ha animado a numerosas recopilaciones y antologías de literatura indígena y popular, así como de las lenguas indias: Margit Frenk e Yvette Jiménez de Baez: *Coplas de amor del folklore mexicano* (1970); Ángel María Garibay (quien además tradujo a Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes), *La literatura de los aztecas* (1964); A. Jiménez: *Picardía mexicana* (1960); Carlos H. Magis: *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina* (1969); Concha Michel: *Cuentos indígenas de México* (1951); Demetrio Sodi: *La literatura de los mayas* (1964).

Miguel León Portilla ha publicado varias recopilaciones de literatura prehispánica: *Trece poetas del mundo azteca* (1967), *Visión de los vencidos* (1959), *De Teotihuacán a los aztecas* (1971). Vicente T. Mendoza añadió a su vasta labor de recopilación de décadas anteriores, la *Lírica infantil de México* (1956), *El corrido mexicano* (1954), *La canción mexicana* (1961), etc. *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, como se ha dicho, además de crónica, ofrece una antología de la protesta y la denuncia civiles contra los asesinatos del 2 de octubre de 1968. En 1980 Gabriel Zaid publicó un catálogo de cuanto poeta menor de 30 años pudo encontrar en el país: *Asamblea de poetas jóvenes de México*.

Resultaría interminable enumerar todas las antologías y recopilaciones de este auge editorial mexicano; hay incluso antologías de "historia oral", o de entrevistas, como *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965) de Emmanuel Carballo, *Palabras cruzadas* (1964) de Elena Poniatowska y *Cartas marcadas* (1979) de Margarita García Flores. (No debe, sin embargo, sobrestimarse tal auge editorial, pues sólo resulta relativo si se le compara con el crecimiento de la oferta libresca española y argentina en México, que por lo menos hasta mediados de los años setenta fue abrumadora. Aun cuando a consecuencia de las dictaduras latinoamericanas la oferta argentina hacia 1976 disminuyó notablemente en librerías, son los autores y los sellos extranjeros los que marcan el gusto y el rumbo de la literatura en México... *afortunadamente*, por otra parte, pues el empuje y la imaginación de los editores españoles están todavía a años luz de los mexicanos. Es raro, casi milagroso, que una editorial mexicana se lance a descubrir, traducir y promover a autores extranjeros; y cuando lo hace, como ciertos títulos del Fondo, de Mortiz, la UNAM e incluso ERA, rara vez consigue una distribución efectiva. Los editores españoles, en cambio, de repente inundan las ciudades más importantes de México hasta con cualquier novedad del último narrador búlgaro o romano. Incluso esfuerzos evidentes, como los del Centro de Es-

tudios Clásicos de la UNAM, para traducir a los clásicos grecorromanos, se frustran totalmente porque todo el alto costo de inversión –sueldos, gastos de investigación, etc.– produce muchas veces el parto de las montañas de traducciones eruditas en *pésimo* castellano, totalmente ilegibles. Lo mejor sería contratar a los principales prosistas de México para que, por ejemplo, tradujeran las 50 obras universales fundamentales, que luego millones de estudiantes aprovecharían; a pesar de que sería un proyecto claramente costeable, las editoriales carecen del capital, las ganas y la iniciativa para ello, y sólo la industria universitaria burocratizada, sin contrapesos de poder y de crítica internos, cuenta con los presupuestos multimillonarios. Los españoles son los que nos salvan).

Los estudios generales más importantes sobre la literatura mexicana son los capítulos de José Luis Martínez y de Carlos Monsiváis en los tomos tercero y cuarto de *Historia general de México* (1976). Muestra de la elevación en el nivel académico de los estudios literarios serán los *Índices del Renacimiento* (1963) de Huberto Batis; los *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela* (1963) de Helena Beristáin; *México en su novela* (1966) de John S. Brushwood; la *Breve Historia de la novela mexicana* (1959) de Brushwood y Rojas Garcidueñas; *Las revistas literarias de Hispanoamérica* de Boyd G. Cáster; la *Breve historia de la poesía mexicana* (1956); *Ensayos sobre poesía mexicana* (1956), *Ensayos sobre poesía mexicana* (1963) e *Historia del teatro hispanoamericano* (1966) de Frank Dauster; *Diccionario Porrúa de Historia, Geografía y Biografía de México* (1964) dirigido por el padre Ángel María Garibay; *Diccionario de escritores mexicanos* (1967) de Aurora Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Vázquez; *La cultura moderna en América Latina* (1967-1971) de Jean Franco; *Trayectoria de la novela en México* (1951) de Manuel Pedro González; *Breve historia del modernismo* (1954) de Max Henríquez Ureña; *Breve historia del cuento mexicano* (1956) de Luis Leal; *Literatura mexicana del siglo XX* (1949) y *La expresión nacional* (1955) de José Luis Martínez; *San Juan de la Cruz en México* (1959) de Alfonso Méndez Planearte; *El paisaje en la poesía mexicana* (1952) y *Literatura mexicana* (1952) y *Literatura mexicana* (1962) de María del Carmen Millán; *La literatura española* (1952) de Julio Torri; *Historia de la literatura náhuatl* (1953) de Ángel María Garibay; *Historia de la literatura en México* (1961) del padre Alberto Valenzuela Rodarte; *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX* (1953) de Ralph F. Warner; Yañez, Rulfo, Fuentes: *la novela mexicana moderna* (1968) de Joseph Sommers, etcétera.

A pesar del abrumador crecimiento de la industria universitaria, la verdadera crítica literaria, la viva y la contemporánea, la siguen haciendo los propios escritores: los mismos poetas, novelistas y ensayistas. No se

ha visto un solo profesorcito (y eso que el sueldo mensual de un investigador universitario que no hace nada, es superior a las regalías por un libro exitoso de ensayos en dos años) que pueda hacer crítica viva, más bien los profesorcitos se entretienen en pomposas peroraciones en lenguaje cubicular para consumo de otros profesorcitos siempre atentos a la tecnología universitaria de moda (existencialismo, estructuralismo, marxismo-mecánico-ortodoxamente-castrista, etc.). La gran polémica literaria se hace en la prensa: Paz, Revueltas, Efraín Huerta, Alvarado, Benítez, Cardoza y Aragón, Alí Chumacero, García Terrés, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, García Ponce, García Cantú, Renato Leduc, Monsiváis, Pacheco, Zaid, Carballo, Batis, José Agustín, Del Paso, Pitol, Lizalde, Poniatowska, Margo Glantz, Aguilar Camín, Aguilar Mora, Hugo Hiriart, y entre los más jóvenes: Luis Miguel Aguilar, Álvaro Ruiz Abreu, Manuel Fernández Perera, Arturo Acuña, Antonio Saborit, Alberto Román, Rafael Pérez Gay, Sergio González Rodríguez, Enrique Mercado, Fabio Morábito, Jaime Moreno Villarreal, Roberto Diego Ortega, Guillermo Sheridan, Adolfo Castañón, etc., son algunos de sus nombres.

La prensa cultural también depende del patrocinio oficial (sólo *Vuelta* de Octavio Paz, equilibra su financiamiento de una manera importante con aportaciones privadas de Televisa), a través de la publicidad pagada por empresas del sector público, y muchas veces –como en los casos de las universidades, casas de cultura, institutos o departamentos de bellas artes y relaciones públicas– es sostenida directamente por agencias gubernamentales. (Modestas hojas de poesía, de crítica política, algunas revistas aisladas, logran en alguna medida financiarse de otro modo.) Y es que si el capital está monopolizado o por el Estado o por las grandes empresas monopólicas, y en cambio, los sindicatos, juntas de colonos y clubes de ciudadanos, los partidos políticos, etc., se ven cooptados y obstaculizados, resulta imposible las más de las veces un patrocinio que no provenga del erario o de las grandes firmas del capital privado y transnacional. El costo de las publicaciones, por otra parte, se ha disparado tanto, que resulta imposible financiarse por la mera vía del precio de venta, a un público mal acostumbrado a que la cultura sea gratis o barata.

Las principales publicaciones periódicas de la literatura mexicana en este periodo han sido: *Taller*, *Tierra Nueva*, *Revista de Literatura Mexicana*, *El hijo Pródigo*, *Medio siglo*, *Revista Mexicana de Literatura*, los suplementos *México en la cultura* (Novedades) y *La Cultura en México* (*Siempre!*), *Revista de la Universidad de México*, *Política*, *El Espectador*, *Revista de Bellas Artes*, *Estaciones*, *Plural* (hasta 1976), *Vuelta*, *Nexos*, *Diálogos*, *El Corno Emplu-*

mado. *Cuadernos del Viento, Punto de Partida*, los suplementos “El gallo ilustrado” (*El Día*) y “Sábado” (*Unomásuno*).

Hacia 1977, después del golpe dado a *Excélsior*, cuando se fundaron independientemente las revistas *Proceso* y *Vuelta*, y sobre todo el periódico *Unomásuno*, se abrió muchísimo la posibilidad de un mayor apoyo civil a publicaciones críticas y culturales; pero a pesar del apoyo irregular de unas cuantas decenas de miles de lectores ilustrados y cultos, la debilidad financiera de la prensa ilustrada y crítica con respecto al poder burocrático y al capital monopólico es muy grave. Esto debe tomarse en cuenta al analizar la escasa capacidad de independencia, impulso e iniciativa de una literatura que no puede sostenerse a sí misma sin recurrir al mecenazgo de las fuerzas a las que, al mismo tiempo, es su obligación fundamental criticar. En 1961 el periódico *Novedades* expulsó a los colaboradores y a Fernando Benítez, director del suplemento “México en la Cultura”, por “comunistas”; en 1976 el director Julio Scherer y la planta de escritores de *Excélsior* fueron expulsados con violencia por un golpe hamponesco con apoyo gubernamental; las universidades de provincia y aun la nacional, han sufrido todo tipo de represiones políticas, incluso en los campos de cultura. Parte del desprecio con que los altos burócratas suelen expresarse de los intelectuales se debe a que aquéllos disponen del erario sin el cual difícilmente podría haber editoriales, periódicos, revistas y universidades. De ahí también que, a partir de 1968, la lucha por la democratización del Estado, y especialmente de las instituciones de enseñanza superior, sea básica para aspirar a una literatura independiente y crítica; de otro modo, ésta quedaría inevitablemente al arbitrio de funcionarios burocráticos que suelen ser prepotentes y arbitrarios en todos los órdenes, incluido desde luego el cultural.

En el panorama del ensayo deben considerarse trabajos de otras disciplinas que logran una superior temperatura artística. Tal es el caso de los maravillosos textos sobre artes plásticas de Luis Cardoza y Aragón (*Orozco*, 1959; *José Guadalupe Posada*, 1963; *Pintura contemporánea de México*, 1974; *Círculos concéntricos*, 1967 y 1981; *Poesías completas y algunas prosas*, 1977). Cardoza es un permanente educador y un permanente rebelde, y como poeta, nuestra “Escuela de París” pintando con palabras, cubicando la adjetivación, un *fauviste* de la analogía, un Cézanne del hipérbaton. Su obra poética y prosística cubre muchos campos, entre ellos la crónica de su patria natal: *Guatemala, las líneas de su mano* (1955). También han ayudado a las artes plásticas Raquel Tibol, Paul Westheim, Justino Fernández, Margarita Nelken, Pedro Rojas, Francisco de la Maza, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Sonia Lombardo, etc. En el cine, los ensayos de Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco.

POLÍTICAS LITERARIAS DEL ESTADO

Aunque rara vez se ha planteado claramente qué es lo que el gobierno u otras instituciones esperan concretamente de la literatura y de las promociones literarias, pueden señalarse varias tendencias: 1) La literatura como arma de la clase trabajadora, con Vasconcelos (modo de ascenso social y hasta racial hacia el ciudadano con garantías civiles) y especialmente con Cárdenas; esta idea perdura pero corrompida, como el sistema sindical: cuando el sistema de organización de los trabajadores está charrificado, sólo podría producir una literatura obrerista charra, vulgar, que adule a los líderes y se complazca en posiciones populistas. Desde la oposición, en cambio, autores como José Revueltas han insistido en la cultura crítica como principio de liberación del trabajador; 2) La literatura como factor de nacionalidad, naturalmente aceptada por todos los sectores, propicia varias culturas contradictorias: una nación criolla, pomposa e hispanizante (propuesta por los empresarios más ricos, nostálgicos de abolenos españoles) contra naciones paupérrimas e indígenas, o la difusa nacionalidad de los nuevos sectores proletarios y clasemedios en las ciudades. Como rector del nacionalismo, el Estado ha dado a este aspecto la importancia fundamental: recogiendo el patrimonio literario en instituciones académicas y propiciando su difusión (cuando no es demasiado polémica: se oculta, por ejemplo, el comunismo de Diego Rivera, y el delahuertismo de Díaz Mirón); se estimula siempre con mala suerte y gran dispendio, la continuación por decreto burocrático de ese nacionalismo (tanta iniciativa patrioter de gobernadores y secretarios de Estado).

3) La literatura como instrumento de civilización (educación, modernización, progreso) colectiva, que tiene raíces en Alemán, Sierra y Vasconcelos, coexiste con el proyecto de modernización económica; sin embargo, suele perder su sentido colectivo y presentarse como forma de ascenso social o "superación" individual. Así 4) La literatura como "adecentamiento" tiene un carácter brutalmente clasista. La gente compra ofertas de libros carísimos, empastados y con filos dorados, como promesa y signo de superación en la escala social. Entre más se lea se llegará un poco más arriba en la jerarquía. En estas dos políticas coinciden, desgraciadamente, gobierno e iniciativa privada. La propia escuela primaria propicia este sistema de competencia individual, en el cual el niño quiere aprender sólo para ganar más que sus compañeros, incluso para explotarlos. El ser más o menos letrado, culto, decente, pretende justificar el tener más o menos derechos económicos y sociales. La literatura se vuelve gesto de diferencia social, aunque en realidad ni los ricos ni los pobres sean letrados; pero aquéllos lo pretenden

con el consumo de *best-sellers* ramplones que hacen pasar por clásicos, de revistas vulgares que reciben ritos de elixires de sabiduría.

5) La literatura como memoria y registro críticos del país, como conciencia nacional, es una concepción sin mucho éxito entre los políticos, que no quieren compartir memoria, conciencia ni legitimidad institucional con los escritores “subversivos e irresponsables”. Suele reprocharse a los escritores críticos que sean “enanos del tapanco”, que “cobren con la mano derecha y peguen con la izquierda”, que “roan como ratas los calcañares” del poderoso, etc. Esta política literaria, la del escritor como conciencia crítica, comparte desprestigio político con su tradicional oponente; 6) la literatura como arte puro o disciplina autónoma, más o menos inofensiva y ociosa, que detentan grupos ilustrados relativamente desahogados dentro de la clase media.

Son muchas las políticas literarias enumerables (la católica, la defensa de la propiedad privada, el anticomunismo, la lucha de una supuesta latinidad contra los sajones y los indios y nacos; la reivindicación popular de las masas, la socialista, la democracia civil, etc.), pero si consideramos como política fundamental la nacionalista (2), con particular atención a las clases trabajadoras y grupos marginados (1) a fin de que, colectivamente, mejoren su condición de vida (3), a través del conocimiento crítico que en cuanto conciencia nacional la literatura pueda ofrecer (5), lo que parece no estar reñido con los postulados oficiales, cabría señalar algunas condiciones oportunas:

A) Democratización de la vida política, y especialmente de los medios de comunicación, las escuelas de enseñanza superior, y el trato de la sociedad con las instituciones del Estado y del Capital. Si la literatura importante es la que afecta a la vida del pueblo más profundamente, no puede esperarse que surja en el monopolio del capital privado, la tirantez, la represión o el desierto políticos. Que haya reales garantías de expresión y que el pueblo pueda participar realmente en lo que quiera decir y saber. Esto no existe. De ahí que no haya prensa sindical, prensa municipal ni prensa estatal, más que organismos al servicio de los funcionarios, empresas y caciques, que se hacen adular como emperadores de zarzuela. Llevar la literatura al pueblo no es darles la *Iliada* en monitos, sino buscar el modo de que las comunidades, sindicatos, los grupos civiles puedan expresarse y la letra escrita recobre su dignidad. (Como se ha usado la letra escrita sólo para engañar, explotar y adular, el pueblo prefiere no tomarla en serio, y sólo recurrir a ella en cuestiones deportivas. Es mejor no leer nada que leer puros panegíricos al gobernador o al comisario ejidal).

B) Descentralización de la educación, la cultura y la comunicación, de modo que las comunidades y las agrupaciones de trabajadores puedan ser

emisores de literatura y no sólo receptores de órdenes informativas. Impulso a la prensa local, a las radiodifusoras y en su caso televisoras locales, y asistencia con recursos financieros y culturales. No sólo casas de cultura, sino revistas, programas, periódicos, etc., regionales –pero nuevamente, que tengan que ver con la población: amas de casa, vecinos, trabajadores, estudiantes, ciudadanos, y no nada más con lo que se le dé la gana al funcionario afortunado.

C) Respeto absoluto a la libertad de expresión. En provincia es frecuente incluso el asesinato (y más frecuente aún, la golpiza y la desaparición) de quien toque en la prensa, y hasta de vida voz nada más, los puntos fundamentales de la vida de la comunidad, como pueden ser los episodios del cacique y del gobernador. Mientras la población esté atemorizada con esta censura de pistolazos la literatura no tiene mucho camino abierto. La ley debería bastar para impedir la difamación, pero una ley no utilizada contra el pueblo para cubrir los deseos y los abusos de caciques y ricos locales. En el nivel nacional, impedir que la reincidente amenaza de una ley moralizante de la prensa permita que con la coartada de pañas contra la pornografía o en defensa de la familia se implante la censura.

D) Democratización integral de las universidades, de modo que se ejerza la crítica libre y eficazmente, y que tal rector o tal profesor no pueda impunemente publicar puras tonterías eternamente, nada más para lujo y publicidad personales, y que tampoco se ejerza discriminación ideológica en la difusión de ideas y obras. Que las comunidades universitaria e intelectual puedan opinar y debatir la cultura que está haciendo su institución, y no se trate de que tal universidad o tal dependencia hace en despoblado lo que a su jefe buenamente se le ocurre, con cargo al erario y sin que nadie le diga nada.

E) Apoyo a la industria editorial mexicana que tenga producción de *marcada* calidad cultural (y no a las trasnacionales de *best-sellers*, pasquines y joyas comerciales para bibliotecas de lujo).

F) Publicidad digna de la literatura, sin querer darla como cómics o golosinas. La literatura no debe avergonzarse ni esconder que está escrita, que leer cuesta trabajo y cansancio. Las personas que no la quieran así, no están hechas para ella, y darles la literatura por lo que no es, sería engañar a una y a otras. Una publicidad que informara de qué libros, cómo, dónde, cuándo, de qué modo, sin academicismo ni vedetismo, con sencillez informada y so-

bria. Esto auxiliado, en provincia y en colonias marginadas, con servicios de descuento, acaso bibliotecas, etcétera.

G) Un plan nacional de ediciones de literatura nacional, sin gigantismos, ni lujos, ni burocratizaciones. Una simple comisión de escritores enterrados, de reconocido prestigio, que no sean demasiado importantes (porque entonces no hacen nada y nomás estorban), que pertenezcan a varias generaciones, que revisara qué falta por recobrar del patrimonio literario de la nación, y sin inventar fideicomisos ni empresas nuevas, con sólo apoyos y orientaciones a las universidades, editoriales y centros de investigación ya existentes, hiciera un plan modesto y suficiente de ediciones críticas y populares, de modo que para el año 2000 no quedase autor importante nacido antes de 1920, o tema o sector cultural, sin haber sido rescatado con los mínimos niveles exigibles de excelencia crítica y editorial. Especialmente, cubrir el rezago del siglo XIX.

H) Dotar a las bibliotecas más importantes del material necesario para un estudio profundo de la literatura mexicana, y formar lotes de los 200 o 300 libros fundamentales de nuestra literatura, que se envíen a *todas* las bibliotecas del país. Esto último no sería muy caro, pues en un 80%, esos títulos elegidos pertenecerían en cuanto a sus derechos a las propias instituciones oficiales.

I) La fuente del entusiasta literario en el México actual suele ser la juventud, porque tienen más tiempo y curiosidad y porque los jóvenes son la mayoría de la población; entre los servicios de instituciones como el CREA, podría figurar cierta difusión y hasta estímulos literarios (pero, nuevamente, que los hagan personas eficaces *que sepan de literatura*, y no cualquier náufrago eventual asido a un puesto cultural mientras salta a la SARH o a la SCT).

J) Los estímulos a los escritores salen sobrando la mayoría de las veces, o van a dar a quienes no los merecen. Hay un exceso petrolero de grandeza burocrática en asuntos culturales; actualmente existen más de 15 premios nacionales de literatura,¹ cuando difícilmente se publican dos o tres títulos sobresalientes al año. Convendría más encargar trabajos útiles a los escritores, pagárselos muy bien después de que comisiones de reconocida capacidad y honradez los dictaminen. Pienso en obras necesarias como la

¹ Cada premio en muchas ocasiones tiene asignaciones a poesía, novela, ensayo, teatro y cuento.

traducción de los títulos clásicos y modernos en lenguas ajenas, que millones de estudiantes habrán de requerir en sus clases de literatura universal.

Toda la contradicción entre la literatura y el Estado está en la función primordial que de crítica tiene aquélla. No es sano que dependa tan brutalmente de quien debería ser totalmente independiente. Pero por las propias condiciones históricas de nuestro país, el Estado se ha hecho gigantesco y ubicuo, mientras que la sociedad civil se ha disminuido casi hasta la transparencia. En última instancia, una literatura eficaz, debería depender principalmente de sectores plurales de la sociedad, y no del Estado ni del capital ni de tales partidos o cuales centrales sindicales de un modo exclusivo. Es posible que la sociedad mexicana esté evolucionando hacia esa dirección. Mientras tanto, se esperan años de intensa actividad social y económica, llenos de problemas traídos por la modernización, y en consecuencia es necesario esperar una literatura cada vez más crítica y democrática.

En cuanto a la tendencia 6) de la literatura como disciplina autónoma o arte puro, es decir, en cuanto a la calidad intrínseca de las mejores obras de los verdaderos autores, de nuestros mejores escritores, sólo se puede decir que los grandes libros se hacen *siempre* con ayuda o sin ayuda; que los buenos escritores se las han arreglado solos *siempre*, y que no necesitan sino el juego libre de la democracia nacional y la vitalidad civil de la sociedad de la que forman parte.

México, en suma, se enfrenta en literatura, como en todos los demás campos, a sus mayores problemas actuales: modernización, miseria, cultura urbana, dependencia internacional, antiimperialismo, defensa nacionalista, lucha de clases; aspiraciones por una democratización integral, deseo de cultura libre, gozosa y digna, que satisfaga las aptitudes y necesidades de creación, expresión y solidaridad de sus ciudadanos, como comunidad y como individuos plenos del siglo XX. Y esto desde luego incluye la legítima, indispensable ambición por el más alto placer y desarrollo de la inteligencia, la invención, la realización espiritual y la belleza.